



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

*Desencanto de lo moderno y experiencia autoritaria:
Aproximación a la poesía de Martínez, Zurita y Maquieira*

Tesis

que para obtener el título de

Maestra en Letras

(Letras Latinoamericanas)

Presenta

Macarena Ortúzar Vergara

Tutora: Mtra. Claudia Lucotti Alexander



Ciudad Universitaria, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México que me otorgó una beca de estudios, sin la cual esta tesis no hubiera sido posible. Agradezco, además, a los docentes y administrativos de la UNAM con los cuales me tocó compartir y de los cuales aprendí durante este tiempo. Todos ellos aportaron a este proyecto de diversas formas.

A mis padres Raquel Vergara y Francisco Ortúzar, y cada uno de mis hermanos, por la ayuda y el cariño inagotables. Sin ellos, las dificultades de la distancia hubieran sido insuperables.

A Luis Alberto Sánchez y su familia, por su acogida, su generosa ayuda y cariño.

A la Mtra. Claudia Lucotti, mi tutora, por el interés que mostró desde un inicio, su lectura atenta y sus consejos. Asimismo, agradezco la lectura y comentarios de la Dra. Graciela Martínez-Zalce, el Mtro. Federico Patán, la Dra. Angélica Tornero y la Dra. Ute Seydel.

A la Dra. Esther Cohen por sus comentarios y reflexiones, específicamente los relacionados con Walter Benjamin. Al Dr. Pedro Serrano y la Dra. Paula Bruno, por la lectura y revisión del proyecto.

A los amigos y compañeros que formaron parte de este trabajo, especialmente a María Andrea Giovine por sus consejos, su compañía, por asumir muchas tareas por mí y, sobre todo, por su amistad.

ÍNDICE

Introducción	4
I. Desencanto de lo moderno y experiencia autoritaria en la poesía chilena de neovanguardia	15
II. Aproximación a <i>La nueva novela</i> de Juan Luis Martínez	41
III. Aproximación a <i>Purgatorio</i> y <i>Anteparaíso</i> de Raúl Zurita	63
IV. Aproximación a <i>La Tirana</i> de Diego Maquieira	88
Conclusiones	115
Bibliografía de textos citados	127

INTRODUCCIÓN

El trabajo de la siguiente tesis consiste fundamentalmente en la lectura y análisis de las obras publicadas durante la dictadura chilena (1973-1990) de los poetas Juan Luis Martínez (1942 - 1993)¹, Raúl Zurita (1951)² y Diego Maquieira (1951)³. Se trata de cinco textos poéticos que pertenecen a la llamada neovanguardia chilena. La particularidad de estas obras respecto de las que las antecedieron y de otras formas de poesía entre las cuales surge la neovanguardia es el gesto marcadamente experimental y la radical ruptura con la tradición poética.

Queda, por tanto, al margen de la investigación la gran cantidad de literatura escrita durante la dictadura, pero fuera de Chile, generalmente en el exilio, por considerar que esta es una experiencia distinta y que, por consiguiente, las relaciones que establecen con el marco político social chileno y el campo cultural son también diferentes.

Asimismo, quedan excluidas otras escrituras que, a pesar de compartir los mismos años y ser generadas en Chile, no participan de los lineamientos estéticos de la escena de avanzada y que respondían de una manera más o menos continua a la poesía que los antecedió. En este punto se ubican, por ejemplo, la poesía testimonial, étnica o de mujeres, entre otras.

Por su parte, hay mujeres que se inscriben en la neovanguardia y que sólo serán mencionadas en esta tesis porque, o bien, los años de publicación no corresponden a la delimitación cronológica propuesta, o bien, sus trabajos no corresponden al género poético. Este último es el caso, por ejemplo, de la narradora Diamela Eltit y la artista visual Lotty

¹ *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978).

² *Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982).

³ *La Tirana* (1983).

Rosenfeld, quienes lamentablemente quedaron fuera del corpus porque escapan a los propósitos de esta tesis, a pesar de que su aporte a la neovanguardia es evidente. Trataremos de subsanar esta cuestión haciendo referencia a ellas cada vez que éstas constituyan un aporte al análisis.

Hechos estos deslindes, resulta evidente que el pequeño corpus de poetas que hemos escogido no pretende constituir un examen exhaustivo de lo que el arte y la poesía eran durante esos años en Chile. Más que la reconstrucción del campo poético durante la dictadura, pretendemos la revisión de distintas estrategias surgidas en el marco de la poesía de neovanguardia o escena de avanzada en el intento por comprender los desafíos que la escritura desde la experiencia autoritaria planteaba y los modos de responder a estas condiciones de las obras poéticas que analizaremos.

El corpus se ha escogido, entonces, en primer término, sobre la base cronológica de la dictadura chilena (1973 – 1990). En segundo lugar, los tres poetas comenzaron a publicar después de 1973 en Chile y analizaremos precisamente las obras que publicaron en este período. Por último, todos los escritores que estudiaremos nacieron entre 1942 y 1951.

La elección de estos poetas ha pretendido reflejar las principales aristas que consideramos que intervienen en las obras poéticas de la neovanguardia, intentando una lectura que considere la complejidad del tiempo en que estas se generaban; pero también la complejidad de la propuesta estética de estos autores que se plantearon como la crítica más radical al sistema (político y artístico) por medio de una violenta ruptura con el desarrollo que la poesía había tenido. En este marco, cabe destacar que las propuestas poéticas de estos autores son muy distintas entre sí, pero creemos que, por lo mismo, sus diferencias brindan un panorama más o menos amplio de las diferentes respuestas que este quiebre poético que llamamos neovanguardia generó.

La crítica chilena dio el nombre de “neovanguardia”, “nueva escena” o “escena de avanzada”⁴ al campo no oficial de la producción artística gestada bajo la dictadura (1973-1990) que se caracterizó por una fuerte ruptura con la tradición estética anterior y la corrosión, en general, de los grandes postulados en torno al arte, los géneros, los soportes y el sujeto⁵. Las diferentes denominaciones corresponden al nombre que distintos críticos dieron a esta ruptura estética y, aunque pueden apreciarse distintos matices entre uno y otro, en esta tesis los utilizaremos como sinónimos y en el sentido que iremos aclarando a lo largo de esta introducción.

Fue la crítica Nelly Richard quien acuñó los términos “escena de avanzada” para este grupo de creadores y explicó esta denominación como “operativa”, carácter que, a nuestro juicio, tienen todas las expresiones que surgieron en su momento. Por ejemplo, el término “neovanguardia” no entrega muchas más luces acerca de lo que intenta nombrar. Emparentado con la idea de “avanzada”, entrega al menos datos adicionales en torno a la relación de estas obras con las vanguardias históricas, como por ejemplo, la reformulación de las relaciones arte / vida o la ampliación de formatos.

Por último, la denominación de “nueva escena” se conecta con las otras en la idea de lo nuevo y también en el énfasis en la idea de escena, no movimiento o grupo plenamente configurados. El problema que plantea esta denominación es que es, probablemente, mucho más amplia que las dos anteriores, dado que durante la dictadura chilena surgen varias escenas nuevas de escritura como, por ejemplo, la poesía étnica.

⁴ Richard destaca a propósito del término “escena de avanzada” en “Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973”, que: “Esta designación es primeramente operativa; nos ha permitido, durante todos estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional” (Richard, 1987: 13).

⁵ Iván Carrasco hace una importante categorización de las líneas de producción más importantes de la poesía de esta época. La “escena de avanzada” correspondería a lo que llama “poesía neovanguardista”. Vid. “Poesía chilena de la última década (1977-1987). *Revista chilena de literatura*. 33 (1989): 31 – 46.

A pesar de que esta promoción de escritores se caracteriza principalmente por su falta de unidad y heterogeneidad⁶, es posible distinguir estas producciones por su fuerte puesta en cuestión de la historia de la cultura —especialmente, la chilena—, por el intento de reorganización de los modos de expresión, la crisis del concepto de identidad y la experimentación formal. También se distingue por haber extremado su pregunta en torno al sentido del arte y las condiciones de su práctica en una sociedad fuertemente represiva. En definitiva, creemos que las diferentes denominaciones se deben a que este no constituyó un grupo de artistas homogéneo, con una comunidad programática, teórica o de trabajo. De este modo, ha correspondido a la crítica la labor de nominar un fenómeno que se dio en todos los campos del arte en esos años, a partir de ciertas rupturas y énfasis que las obras reflejaban.

La escena de avanzada se propone reformular el nexo entre arte y política, más allá de la correspondencia con las categorías de lo ideológico, como eran entendidas hasta entonces. Pretende anular el privilegio exclusivo de lo estético como algo desvinculado de la esfera social y, por tanto, de una postura crítica. En definitiva, “la ‘nueva escena’ reúne estas voces en torno a intensas rupturas de lenguaje cuyo acento *reconstructivo* y *paródico* chocaba fuertemente con el *emotivo-referencial* de la cultura militante” (Richard, 2000: 62).

A pesar de los intentos de vincular el arte y la vida y debido probablemente a que esta vinculación se realizaba fuera de los marcos referenciales o alegóricos del testimonio o la denuncia, estas obras recibieron críticas desde todos los sectores. Su estética se ubicaba fuera (y en el mejor de los casos, al borde) de un arte derecha / izquierda y, como ya se ha

⁶ A propósito pueden verse los artículos de Soledad Bianchi reunidos en *Poesía chilena: (miradas-enfoques-apuntes)*. Santiago: Documentas/CESOC, 1990.

dicho, de cualquier lineamiento de identidad colectiva. Se les acusó principalmente de crípticos, herméticos o teóricos. Al parecer, a juicio de los detractores de la avanzada, los tiempos no estaban para neovanguardias y cuestionamientos de los códigos que rompieran con las expectativas de la recepción. La reformulación de las relaciones arte / representación, arte / experiencia alejan a la avanzada de los modelos comprometidos, de frentes artísticos, de representación de partidos y/o clases, llevándola a un aislamiento socialmente percibido como hermetismo o esoterismo de los lenguajes. La discusión en torno al rol que le correspondía al arte en el contexto represivo no estaba resuelta ni para los críticos, ni para los propios artistas y de ahí las acusaciones a este tipo de obras. A pesar de lo anterior, los artistas y escritores de la neovanguardia se concibieron a sí mismos como la crítica más radical al autoritarismo y hubo, en todo caso, críticos y escritores que afortunadamente, comenzaron, desde entonces, a trabajar sobre el fenómeno de la neovanguardia y gracias a los cuales tenemos ya importantes análisis sobre estas obras⁷.

En la práctica, el cambio de paradigma surgido con la nueva escena se traduce en la aparición de lo fragmentario, el desbordamiento de los límites y el exceso con una incansable reformulación de los signos y necesidad de comprobación⁸. Asimismo, se reestructura el lenguaje creativo en pos de un arte que disiente de la autoridad minando sus normas de disciplinamiento del sentido. En oposición a lo que venía haciendo el arte chileno, la escena de avanzada pone de manifiesto figuras atópicas, antes que utópicas o distópicas, esto estrechamente ligado a lo errático y al nomadismo que signa la mayoría de estas producciones.

⁷ Nos referimos, por ejemplo, a los trabajos de Nelly Richard, Carmen Foxley, Soledad Bianchi, Eugenia Brito o Rodrigo Cánovas.

⁸ Esto es muy claro en el modelo axiomático que utilizaron Juan Luis Martínez y Raúl Zurita.

Con la avanzada surge el cuerpo como soporte de arte y barricada y, en este marco se retoma también el paisaje (muy importante en la tradición poética chilena) para reasignarle valores y, en definitiva, cuestionar el escenario cotidiano. Lo familiar, lo privado y lo rutinario se volvieron esferas depositarias de los gestos políticos que habían sido relegados de lo público. La avanzada hace lo propio y el mundo privado aparece resemantizado y con mucha fuerza en estas producciones. El cuerpo había desaparecido del discurso de la Junta de Gobierno (y los cuerpos desaparecían efectivamente de la vida nacional), es por ello que este se vuelve un punto central de las significaciones literarias.

Por otra parte, la censura y el discurso fundacional de la dictadura suele agudizar la conciencia sobre la construcción de discursos y, de ahí, la autorreflexividad de estas obras. Como contraparte del rigor operatorio, aparece el exceso, el ornamento y las intrigas de sentido. Lo anterior con el propósito de corroer la univocidad de sentido, poniendo de manifiesto la oscilación y descentramiento tanto de los referentes como de los enunciados sobre estos.

Finalmente, el problema de circulación de estos textos —en su mayoría autoediciones sin posibilidades de circulación en el mercado— hizo más difícil todavía la labor de difusión que la poesía experimental hubiese requerido. La percepción de un “apagón cultural” que coincide con la muerte de Neruda, también en 1973, no era otra cosa que la falta de circulación que sufrían las producciones poéticas y críticas del postgolpe.

Como hace notar Miralles (2004: 9 – 12), la ruptura que la neovanguardia representa en la tradición poética, no parece provenir de una crisis propia del sistema literario o de un supuesto vacío de referentes literarios que, en realidad, no existió; sino más bien del profundo cambio socio-cultural generado por la dictadura. Los grandes referentes de entonces que permanecieron en el país como Nicanor Parra, Jorge Teillier o Enrique Lihn

continuaron con su producción poética sin que se advirtiera una merma en la calidad. Evidentemente, hubo ciertos giros o virajes en la obra de estos poetas vinculados a la situación político – social, pero no puede hablarse propiamente de una crisis o vacío en el sistema literario. Por otra parte, la ruptura en la que trabajaron los poetas que leemos en esta tesis no tiene que ver con una arremetida contra estos escritores y sus poéticas, al menos no exclusivamente, sino con un ataque al lenguaje de la poesía en general y sus posibilidades e imposibilidades de dar cuenta de la crisis que vivía Chile. Finalmente, debemos señalar que, en lo que toca a la producción poética de los autores que trabajamos, la influencia de poetas como Lihn o Parra es claramente perceptible.

Todas las formas de poesía que surgieron tras el golpe de Estado, desde la poesía testimonial hasta la más experimental como la que surge de la neovanguardia, están fuertemente marcadas por el problema de la realidad “precisamente cuando era más esperable una actitud de recogimiento e intimismo, una huida hacia la interioridad producto del temor” (Miralles, 2004: 12). Ahora bien, cuando hablamos del fuerte ingreso de “la realidad” a la poesía del posgolpe nos referimos a una realidad problematizada. Lo que el gobierno de Pinochet vino a constatar era el hecho de que la realidad era una construcción histórica y discursiva.

En el siguiente trabajo haremos la lectura de los libros de Martínez, Zurita y Maquieira publicados durante la dictadura, con especial énfasis en aquellas características que hemos considerado fundamentales en la fractura que la neovanguardia inflinge en la tradición poética: la problematización del sujeto, la relación con un lenguaje como zona de peligrosidad que redundaba en un decir oscilante, los nuevos soportes y formatos, y la reformulación de las relaciones entre arte, vida y política. Para lo anterior, será necesario poner un especial acento en las relaciones de cada una de estas producciones con la

tradición poética chilena, la posmodernidad, otras producciones contemporáneas y el discurso autoritario. Asimismo, todas las problemáticas introducidas por la avanzada devienen, en el campo de la poesía, en nuevas concepciones de “poeta” y “lenguaje” que pretendemos hacer nítidas por medio del análisis.

Hemos estructurado esta tesis de manera tal que la lectura de las obras de cada uno de los autores constituya el centro del trabajo. Este es, a nuestro juicio, el aporte más significativo que la nueva generación de críticos y críticas puede hacer al entendimiento del arte en el período de la dictadura chilena. Dado que desde hace un tiempo grandes críticos de la cultura y del arte se han dedicado a la comprensión del movimiento de neovanguardia y otras escrituras surgidas durante el gobierno militar, toca ahora hacer un análisis de las propuestas particulares de algunas de ellas, dentro del marco general de producción artística durante el período.

En el capítulo introductorio “Desencanto de lo moderno y experiencia autoritaria en la poesía de neovanguardia” se pretende brindar un marco general para la lectura de los textos a los que nos abocaremos a lo largo de la tesis. Para ello, comenzaremos revisando qué podemos entender por modernidad y posmodernidad en el contexto de los años inmediatamente anteriores y, sobre todo, posteriores al golpe. Si bien las condiciones históricas generan una importante zona de filiación entre la posmodernidad como se vivía y percibía en el primer mundo y la neovanguardia en Chile, son estas mismas condiciones históricas, sumadas a la subalternidad de un país cuya modernidad era a todas luces inconclusa, las que generan grandes divergencias entre un movimiento y otro. Así, pretendemos establecer una noción de “desencanto de lo moderno” que será fundamental para la lectura que aquí se hace de cuatro libros de la escena de avanzada chilena. También revisaremos las condiciones en que operó el campo cultural del postgolpe y la experiencia

autoritaria a la que se sometió a toda la sociedad chilena, a fin de comprender los desafíos que este tiempo planteaba en términos de lenguaje, en general, y producción poética, en particular. Por último, en el marco de la problemática del lenguaje intentamos esquematizar los rasgos más distintivos del lenguaje y los discursos de la dictadura chilena que las obras de la nueva escena subvertían.

En el segundo capítulo nos abocaremos a la lectura de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez desde el punto de vista del ataque a la institución del arte y el problema de la autoría que tienen, evidentemente, sus consecuencias en las nociones de sujeto y lenguaje, en general.

El tercer capítulo consiste en la lectura de *Purgatorio y Anteparaíso* de Raúl Zurita. Primero, intentamos explicar, a partir de las estrategias de posicionamiento del poeta y del lenguaje y repertorio de sus dos primeros textos el abrumador éxito que tuvo entre todas las tiendas políticas y con los lectores, en general. La lectura se centrará en la oblicuidad y la oscilación respecto de distintos discursos y al interior de los mismos poemas que pareciera ser una clave de esta poesía. En este marco, revisamos con especial atención las intrigas de sentido, la “retórica de mala fe”, la deriva del significado y la imposibilidad de una poesía redentora en la cual, paradójicamente, se basa el poeta.

Finalmente, en el cuarto capítulo, haremos la lectura de *La Tirana*, primera publicación de Diego Maquieira. Para leer este texto nos hemos centrado en las nociones de poeta y lenguaje que subyacen a esta escritura y que el mismo autor ha llamado: “compositor” o “film designer” y “lengua adversa”, respectivamente. Desde el punto de vista de la configuración del texto como un mosaico de citas, referencias y “plagios” múltiples y disímiles hemos revisado también el concepto de “importación” que subyace a esta poética. A partir de estos tres puntos se configura un texto híbrido que leeremos desde

el punto de vista del neobarroco. Finalmente, nos hemos centrado en la voz (o personaje, diría el autor) que habla en la mayoría de los textos: la Tirana. Esta voz femenina dará la clave de las posibilidades e imposibilidades del poeta y su lenguaje (o lo que queda de estos dos) en el sentido de que la mujer intenta definirse, de forma siempre fallida, ante el auditorio virtual de los lectores empíricos o intratextual de sus interlocutores, a través de un lenguaje adverso que parece nunca llegar al sentido último, a pesar de su ritmo vertiginoso y la saturación barroca.

Por último, quisiéramos señalar que la distancia que separa los hechos histórico-sociales en los cuales se produjeron estas obras y el momento en que hacemos estas lecturas es probablemente infranqueable. Se yuxtaponen en esta lectura, distintos momentos del país y de la producción crítica chilena. La brecha que separa los ochenta de las circunstancias desde las que se hace esta tesis es enorme y no queda más que el intento, probablemente infructuoso, de comprender algunas de las circunstancias que se vivían en ese entonces --y lo que el planteamiento de estos tres proyectos poéticos en ese contexto significaba--.

La distancia de la que hablamos no se reduce a los treinta años que nos separan del golpe de Estado en Chile y el inicio de la dictadura, sino que se refiere a tiempos todavía yuxtapuestos, irresueltos, marcados por quiebres, pequeños avances, retrocesos, olvidos, omisiones y tímidas continuidades en que la transición chilena no ha sido capaz de marcar efectivamente un *tránsito* entre lo que fue y lo que ahora es⁹. No queda más que hacer precarios malabares en este sentido para leer tres proyectos poéticos fundamentales (y refundantes) de la poesía chilena.

⁹ Sobre este tema pueden verse *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000 o *Utopía (s) 1973 – 2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, ambos con Nelly Richard como editora.

El Chile de hoy (que en ciertos aspectos sigue siendo el mismo que fundó la dictadura¹⁰) es completamente distinto del que estos escritores y la sociedad chilena de entonces vieron desvanecerse abruptamente. Intentamos en consecuencia, aproximarnos a ese momento de desvanecimiento, haciendo productiva la distancia que separa nuestra lectura de un quiebre perceptivo probablemente inimaginable e imposible de reproducir desde hoy. El movimiento es, por lo tanto, doble: por una parte, pretendemos aproximarnos a una época de quiebre excepcional y, por otra, aprovechar la distancia para introducir nuevas perspectivas y elementos que puedan aportar a la lectura de unas obras que, insistimos, tal vez serían imposibles sin el momento en el cual nacieron, pero que son mucho más que eso.

¹⁰ A pesar de los importantes avances en materia de verdad histórica y reconciliación, baste con decir que la constitución vigente en Chile es la misma que se promulgó en dictadura, que el sistema económico tampoco ha sido modificado y que el aparato estatal sigue siendo básicamente el mismo que concibió el régimen de Pinochet.

I. DESENCANTO DE LO MODERNO Y EXPERIENCIA AUTORITARIA EN LA POESÍA CHILENA DE NEOVANGUARDIA

En este capítulo revisaremos algunos aspectos claves para comprender el surgimiento de la escena de avanzada, entendiendo que la ruptura que estos escritores generaron con la tradición poética debe ser considerada desde varios puntos de vista. En un primer momento revisaremos la discusión modernidad / posmodernidad en el marco del golpe de Estado que interrumpía el proyecto revolucionario de la Unidad Popular. Pueden observarse, desde esta perspectiva, importantes filiaciones con la posmodernidad, aunque también pretendemos destacar aquellas divergencias que nos impedirían hablar de una posmodernidad propiamente dicha durante la dictadura chilena. Proponemos, entonces, el concepto de “desencanto de lo moderno”¹¹ para entender las filiaciones entre algunas producciones teóricas y artísticas del período y aquellas generadas en el llamado Primer Mundo en el mismo periodo.

A continuación, revisaremos el fragmentado campo cultural en el que estas ideas y las producciones artísticas debieron moverse tras el golpe de Estado. Lo anterior, con la finalidad de destacar que la escena de avanzada –y su desencanto de lo moderno—no era sino una de las expresiones que se dieron en un amplísimo espectro de propuestas estéticas. Revisaremos, también, someramente, lo que significó la dictadura en términos de experiencia cotidiana, con vistas a dar un panorama de lo que fue la experiencia autoritaria con la que el arte de la nueva escena dialogaba.

¹¹ Agradezco este concepto a la Dra. Florencia Garramuño y su seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires (segundo semestre de 2003) “Experiencia autoritaria y desencanto de lo moderno en Brasil y Argentina”. Demás está decir que, no sólo la idea de “desencanto de lo moderno”, sino también varias otras propuestas de esta tesis surgieron como reflexiones en el contexto del seminario.

En este contexto, hemos considerado fundamental ahondar en el problema del lenguaje y la expresión desde la experiencia de la crisis. Hemos retomado el concepto de “pobreza de la experiencia” de Walter Benjamin como punto de partida para comprender la opción de la nueva escena de dejar de lado los lenguajes anteriores al golpe de Estado, para apelar, precisamente, a un lenguaje de crisis que pusiera el énfasis en el hecho de que ciertas experiencias límites no podían ser expresadas por medio de un lenguaje plenamente articulado e integrador. En este mismo sentido, veremos los modos en que la escritura de la avanzada subvierte el discurso oficial, a través de ciertos motivos y estrategias de lenguaje que irán configurando sus rasgos más distintivos.

La “vía chilena al socialismo” del gobierno de la Unidad Popular¹² en Chile (1970 – 1973) constituía un proyecto básicamente moderno, precisamente en momentos en que la modernidad comenzaba a desgajarse en muchos lugares del Primer Mundo¹³. Con todo, sea por la posición periférica de Chile, su distancia respecto del centro o la carencia de una modernización propiamente dicha, el proyecto del gobierno de Salvador Allende (1908 – 1973) era, tal vez, el primer proyecto plenamente moderno que se había propuesto para el país¹⁴.

¹² El gobierno de la Unidad Popular (UP) corresponde al gobierno de Salvador Allende Gossens. La Unidad Popular estaba integrada por el Partido Socialista (PS), el Partido Comunista (PC), el Partido Radical (PR), el Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU), el Partido Social Demócrata (SD) y la Acción Popular Independiente (API).

¹³ Pensemos, por ejemplo, que una primera etapa de la posmodernidad se daba ya, con toda certeza, a mediados los años '60 en Estados Unidos. Vid. Huyssen, Andreas. 1986. “El mapa de lo posmoderno”. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*.

¹⁴ Es cierto que la Unidad Popular mantiene cierta continuidad con el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964 – 1970). En varios aspectos, el proyecto de la UP profundizaba cambios que ya se habían producido o propuesto (la reforma agraria es uno de ellos), sin embargo, el sentido de aceleración de la historia, el sentido revolucionario (en términos de propuestas concretas y discursos) se acentúa notoriamente con Salvador Allende.

Se trataba de la promesa de una revolución basada en las ideas más caras de la modernidad: el avance de la historia hacia las utopías, basada en la Razón que ordenaría este flujo; la identidad y las identidades colectivas; la conciencia de crisis y la revolución como una forma del advenimiento algo nuevo y mejor que confirmaría el curso de la historia como una historia de progreso y emancipación. Citamos, a modo de ejemplo, un fragmento del discurso de la victoria que Allende dio el 4 de septiembre de 1970:

Si la victoria no era fácil, difícil será consolidar nuestro triunfo y construir la nueva sociedad, la nueva convivencia social, la nueva moral y la nueva patria.

Pero yo sé que ustedes, que hicieron posible que el pueblo sea mañana gobierno, tendrán la responsabilidad histórica de realizar lo que Chile anhela para convertir a nuestra patria en un país señero en el progreso, en la justicia social, en los derechos de cada hombre, de cada mujer, de cada joven de nuestra tierra [...].

Por eso, esta noche, que pertenece a la historia, en este momento de júbilo, yo expreso mi emocionante reconocimiento a los hombres y mujeres, a los militantes de los partidos populares e integrantes de las fuerzas sociales que hicieron posible esta victoria [...] (Allende, 1970: 2).

Creemos, entonces que el gobierno de Salvador Allende reflejaba un sentimiento claramente moderno, entendiendo que “La modernidad es el desplegarse de una escritura civilizatoria que conquista y fascina por sus certezas y profecías. Que propone la idea de maduración de la biografía humana, a partir de un presente que pasa a sentirse como radiante” (Casullo, 1993: 16).

Es así como la interrupción violenta del proyecto emancipador de la UP con el golpe de Estado de 1973, pone abruptamente en crisis las nociones sobre las que se había basado la vía chilena al socialismo, pero también, la modernidad en su conjunto. A partir de la dictadura, el proyecto moderno era arrebatado de manos de la democracia, develando un rostro monstruoso que, en el discurso, seguía basándose, paradójicamente, en los principios,

por ejemplo, de identidad y progreso. La dictadura había abrazado, sobre todo, un eje central de la discusión y validez del discurso moderno en Latinoamérica: la modernización (Rincón, 1995: 230).

De este modo, la discusión en torno a la modernidad y posmodernidad en los contextos autoritarios debe tener presente que las dictaduras deslegitiman violentamente los relatos modernos, no porque estas no se basen en ellos, sino precisamente porque representan uno de los peores rostros de la modernidad. Ricardo Forster en “La crisis de la racionalidad moderna” da algunas luces acerca de un proceso que se vivió de distintas maneras en distintas historias nacionales¹⁵, pero que para el caso de Chile, se detona fuertemente con la dictadura. Se trata del hecho de que los mismos ideales modernos que habrían de construir el camino hacia la emancipación se han vuelto contra ella:

No simplemente la constatación de la razón como deudora de los ideales ilustrados, deudora de la búsqueda y aspiración de libertad, de transparencia, de armonía social, de democratización, sino también paridora de aquellas formas que van a devorar paulatinamente esos mismos ideales que estaban en la estructura fundacional de la Modernidad, que van a ir resquebrajando la idea de libertad, de igualdad, de armonía social, de transparencia [...] (Forster: 1999, 145).

La misma razón sobre la que se construía el discurso de la victoria de Salvador Allende que citábamos más arriba, reaparecía bajo el rostro de la dictadura “[...] creando las condiciones para nuevas formas de barbarie, de destructividad, para nuevos mecanismos intrínsecos a la sociedad, generadores de una violencia cada vez más creciente” (Forster: 1999, 146).

Este es el fondo en el cual debemos inscribir la discusión sobre el desencanto de la modernidad en el Chile de mediados de la década de los setentas y los ochentas –discusión

¹⁵ Para el caso de Europa, Forster sitúa esta crisis a partir del fin de la Primera Guerra y, con más fuerza, a partir de la Segunda Guerra Mundial.

que valdría también para casi todos los países del Cono Sur que sufrieron dictaduras en estos años--, dado que las particulares condiciones socio – políticas que lo detonaron generaron importantes diferencias con respecto al sentimiento posmoderno que se había instalado, por ejemplo, en Estados Unidos.

Entendemos que el problema de la modernidad en América Latina y, en consecuencia el de la posmodernidad o lo que hemos llamado “desencanto de lo moderno”, debe ser tratado sobre el fondo de la subalternidad¹⁶, de la posición periférica desde la cual se discuten y en la que se producen. Ello no significa que dichos fenómenos no existan o hayan existido, aunque hayan exigido una reelaboración, una inscripción de los elementos premodernos que persisten en nuestras sociedades, por medio de distintos procedimientos y desplazamientos en nuestro mapa de lo moderno / posmoderno:

Los elementos percibidos en el mundo latinoamericano como si fueran premodernos o tradicionales toman ese carácter en la medida en que ya han sido reelaborados e inscritos dentro de la modernidad de sus sociedades; a la vez, los elementos postmodernos surgen más allá de los límites de lo que era la modernidad propia del subcontinente, en su búsqueda de desarrollo y equidad, y son redefinidos como tales a partir de esos límites (Rincón, 1991: 231).

Desde el punto de vista de Carlos Rincón, los estudios poscoloniales están llamados a dar la clave de la interpretación del papel latinoamericano en la discusión moderno / posmoderno porque brindan un marco para la desviación, el retardo, la ambigüedad y el hibridismo que nos caracteriza frente a estos fenómenos. De este modo, la discusión (posible y necesaria) de estos términos en América Latina, puede escapar a la asimilación o

¹⁶ Roberto Hozven en “Convergencias y divergencias en torno al concepto de subalternidad” habla de este concepto en torno a varios ejes: “ambigüedad y escurrimiento del sujeto, imitación autosaboteante, sustitución de modelos explicativos binarios por otros durativos (el “mientras tanto”), hibridismo (o identidad en suspenso) y escisión enunciativa (el hiato entre la emisión del mensaje y su reinterpretación inmediata desde la oreja del interlocutor)” (Hozven, 2001: 55).

identificación analógica “a pesar de los múltiples traslapes e interconexiones entre lo postmoderno, lo postcolonial y lo latinoamericano” (1991, 231).

Hemos dicho hasta ahora que la discusión que hacemos acá sobre el desencanto de lo moderno debe ser entendida siempre en relación a la posición subalterna de Chile en una discusión generada en los centros europeos y estadounidenses y, por otra parte, articulada con la experiencia autoritaria y el profundo quiebre sobre la percepción de la propia historia que ésta provocó en Chile.

Una de las ideas centrales del concepto de posmodernidad es el agotamiento de los metarrelatos sobre los cuales se basaba la modernidad, como la

concepción de un devenir emancipador de los hombres y de las sociedades, protagonismo del sujeto moderno como el lugar de la enunciación racional de la verdad y de la transparencia de los sentidos de la realidad, visión del derrotero humano como un progreso indeclinable hacia la libertad, hacia la absoluta soberanía de los pueblos y la justa igualdad en la distribución de las riquezas (Casullo, 1993: 17 – 18).

El sentimiento de lo posmoderno, entonces, se va definiendo en relación a un desgaste de la modernidad y, más específicamente, en relación al descrédito de sus grandes relatos. La posmodernidad, ya sea concebida como una “nueva época”, como un “tránsito” o como el más radical de los gestos de la modernidad, tiene la apariencia de haber hecho estallar las concepciones unitarias de lo moderno para quedarse con sus fragmentos. Se trata de

un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno, del cogito de la filosofía occidental. Expresan también una obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas y un correspondiente compromiso ideológico por las minorías en política, sexo y lenguaje. Pensar bien, sentir bien, actuar bien, de acuerdo con esta episteme de deshacimiento, es rechazar las tiranías de las totalidades; la totalización en cualquier empresa humana es potencialmente totalitaria (Hassan en Wellmer, 1993: 321).

Es en este punto en el que el desencanto de lo moderno en Chile y la posmodernidad coinciden plenamente. Así, el desencanto de lo moderno se expresa, por ejemplo, en una pérdida de fe en que exista una teoría capaz de comprender el proceso social en su totalidad y la asunción, asimismo, de la existencia de varias y heterogéneas racionalidades, con lo que desaparece “el optimismo iluminista acerca de la convergencia de ciencia, moral y arte para lograr el control de las fuerzas naturales, el progreso social y la felicidad de la humanidad” (Lechner, 1988: 13). Se trata de una crisis que abarca a la modernidad en sus fundamentos principales y no, como había ocurrido hasta ese momento, de una crisis al interior de la modernidad.

La fractura de las ideas de sujeto, historia y progreso como absolutos de la razón, son puntos de convergencia que, desde la periferia empalman con la posmodernidad. Sin embargo, la historia de las ideas y del arte en Latinoamérica nos ha enseñado a sospechar de lo que aparenta ser la mera réplica de los modelos generados en el centro. ¿Cómo se traslada un modelo de postmodernidad que se relaciona con una modernidad centrada a zonas de modernidad periférica y a una modernización inconclusa? ¿Cómo trasladar el concepto de posmodernidad en su aspecto afirmativo con su “clausura de la historia” a un contexto represivo, entre cuyos opositores se encuentran 3.197 muertos¹⁷? Es aquí donde hacer un traspaso total de la posmodernidad a la sociedad chilena del postgolpe, no sólo sería un equívoco desde el punto de vista teórico, sino que agrade a muertos, torturados y opositores. Desde Chile y, en general, toda América Latina, no habría que leer el prefijo “post” entendiendo que hablamos de “lo que linealmente viene después de la modernidad

¹⁷ El Informe realizado por la Comisión para la Verdad y la Reconciliación (Comisión Rettig) en 1990 habló en un inicio de 2.279 personas muertas. Sin embargo, la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, creada por la misma Comisión Rettig rectificó la cifra al número que se apunta en este trabajo.

(su nuevo y más reciente ‘fin’: su acabada ‘superación’) sino el pretexto coyuntural para su relectura desde la sospecha que históricamente pesa sobre las articulaciones cognoscitivas e instrumentales de su diseño universal” (Richard, 1991: 16).

Así como en el caso de las vanguardias latinoamericanas, cuyas condiciones sociales eran muy distintas de las que las habían detonado en Europa, no es necesario que exista un cumplimiento cabal de la posmodernidad para que el pensamiento cultural aloje y se sirva de motivos que, de manera oblicua, se vinculan con esta.

Evidentemente, no se puede hablar, en el contexto de una dictadura en la que todas las garantías individuales habían sido cercenadas y, probablemente, en ningún contexto latinoamericano, de una “modernidad líquida” en la que

ya ha sido alcanzada toda la libertad concebible o asequible; no queda más que barrer los rincones y llenar algunos espacios en blanco –tarea que, seguramente, será terminada en breve--. Los hombres y mujeres son absoluta y verdaderamente libres, y por lo tanto el programa de la emancipación ha sido agotado (Bauman, 2000: 27).

Trabajamos, al parecer, en esos “rincones” que quedan por barrer y en los que la emancipación sigue perteneciendo a un horizonte lejano. Hemos propuesto, por ello, hablar de un “desencanto de lo moderno” más que de posmodernidad porque, a pesar de la convergencia en la fractura de los grandes relatos modernos, el horizonte –quizás lejano, muy lejano—de una emancipación sigue en pie, aunque sea a duras penas. En este “rincón por barrer” el arte se resiste a clausurar la historia y a celebrar que se ha quitado, por fin, un cúmulo de responsabilidades que había cargado, al parecer, demasiado tiempo (Huysen, 1986: 310).

En este marco, Nelly Richard en “Latinoamérica y la posmodernidad”, asumiendo la relación oblicua que América Latina mantiene con este movimiento, analiza su expresión

en el contexto de las dictaduras del Cono Sur. La política generaría una primera “zona de parentescos” con la posmodernidad, a la vez que generaría una gran “zona de divergencias”:

[...] entre ‘la disolución del lazo social’ que torno allá incoherente cualquier perfilamiento de unicidad bajo condiciones posmodernas y el fragmentarismo de la trama comunitaria aquí dislocada por la violencia del quiebre institucional en las regiones víctimas del poder represivo. Mucho de lo que disgrega el rostro posmoderno [...] se refleja entre nosotros, aunque oscurecido por el dramatismo de una convulsión histórica (las dictaduras) que estremece la tesis de cualquier relajado ‘fin de la historia’ defendido hoy por los apocalípticos integrados (Richard, 1991: 18).

Asimismo, si, para Lechner, el desencanto posmoderno se expresa, antes que nada, en una pérdida de fe en el Estado, esto se da aún con más fuerza en el caso de las dictaduras latinoamericanas; al igual que el desencanto frente a los grandes relatos nacionales (desautorizados por su imposición violenta) y los discursos basados en identidades –y homogeneidades—colectivas (desautorizados también por la violenta expulsión de lo disímil que la dictadura llevó a cabo).

Ahora bien, es necesario aclarar que el desencanto de lo moderno del cual hemos hablado no tuvo acogida en todo el pensamiento teórico – crítico ni tampoco en todas las producciones artísticas de esos años en Chile¹⁸. El desmantelamiento cultural disgregaba las estrategias, las estéticas y las visiones en torno al rol que el arte debería cumplir, con lo que convivieron visiones de continuidad o discontinuidad respecto del arte que se producía antes del golpe de Estado.

¹⁸ Sin embargo, habría que precisar que quienes expresaron o definieron este desencanto generaron con ello importantes rupturas tanto desde el punto de vista teórico como artístico. Son los desencantados los que, de alguna manera, llevaron a cabo las grandes revisiones y quiebres con el desarrollo de la tradición y la institución del arte, como iremos viendo a lo largo de este capítulo.

Después del 11 de septiembre de 1973, editoriales, talleres, apoyos estatales, cuando no carreras completas, habían sido desmantelados¹⁹. Muchos profesores, creadores e intelectuales fueron apresados o habían partido al exilio; de modo que la producción artística sufría una disolución nunca antes vista que dio a luz, paradójicamente, una de las épocas más fructíferas en cuanto a la diversidad de proyectos estéticos. Cabe destacar que esta explosión y variedad de producción poética constituyó un aporte fundamental para la poesía actual en Chile, dada la ampliación de posibilidades estéticas que produjo²⁰.

Una primera ruptura dividía la poesía entre aquellos que permanecieron en el país y aquellos que tuvieron que partir al exilio; lo que aumentó todavía más la disgregación y la dificultad de la crítica para establecer filiaciones entre poéticas en las cuales intervenían no sólo programas estéticos, fechas de nacimiento o fechas de publicación, sino también un sinnúmero de factores que tenían que ver con las paupérrimas condiciones en que los poetas se veían obligados a operar. Quienes permanecieron en el país, vieron su poesía marcada por las particulares condiciones de la vida cotidiana y la precariedad de la producción y circulación de textos. Son obras

escritas en la marginalidad o la clandestinidad, difundidas en lecturas privadas, en espacios de la Iglesia Católica, en algunos ámbitos culturales o ideológicos reducidos, impresas a mimeógrafo, en tiradas pequeñas, guardadas mucho tiempo para editarlas en otros países o a la vuelta de la democracia (Carrasco, 1992:160).

Una vez que todos los espacios de circulación y difusión habían sido tomados o destruidos por la dictadura, la poesía no oficial – notablemente la mayoría, al punto de que

¹⁹ Por ejemplo, sólo en la Universidad Católica, --que fue menos perjudicada que la Universidad de Chile-- 152 académicos fueron expulsados y a otros 165 se les redujeron a tal punto las jornadas que no podían permanecer en sus trabajos.

²⁰ Para un panorama general de lo que ocurrió, a partir del golpe, con todas las disciplinas artísticas y los medios de comunicación puede verse: Alcides Jofré, Manuel. "Culture, Art and Literatura in Chile: 1973 – 1985".

apenas podría hablarse de una poesía oficial—se vio relegada a microcircuitos más o menos inestables:

Ningún autor aparecía en la televisión ni en la radio. Desde temprano salieron libros antidictatoriales sin grandes problemas, pero la mayoría de los libros eran autoeditados y sin mercado. No había mercado editorial. La dictadura no necesitaba verdaderamente poner la mira en un poeta que escribía porque nadie lo leía, estaban totalmente cortados los canales de difusión [...] No había gente que recogiera eso, que lo reprodujera, era como si no se hubiesen editado. Sí, había teatro, muy contestatario, claro. Montaban las obras pero no había público, no había crítica, no había aviso, no había nada, nada (Eltit en Neustadt, 2001: 98).

De hecho, la configuración inicial del campo poético en Chile en revistas y talleres se destacó por su marginalidad y la falta de todo tipo de auspicios y apoyos oficiales. En el mismo sentido, hubo una enorme producción de poesía en autoediciones, papeles mecanografiados, fotocopias o *cassettes*. Sin embargo, se produjo, después de 1973 —al interior del país y en el exilio— una cantidad mucho mayor de poesía que la que se generaba antes del golpe²¹. La dispersión —geográfica, institucional o editorial— y la diversidad de respuestas que la dictadura generó, se reflejan en la convivencia de diversos modos de decir durante esos años, sin que alguno lograra una hegemonía sobre los otros.

Sin caer en la lógica —a nuestro juicio errónea— de leer la producción literaria de esta época como si su único interlocutor fuera el gobierno militar o la censura, creemos que la dictadura efectivamente obligó a la reestructuración no sólo de los modos de circulación y publicación, sino que de lenguajes, géneros literarios y formatos. Por ejemplo, como hace notar Rodrigo Cánovas (1986: 14), cobran gran vigencia el testimonio y el reportaje, pierde

²¹ Ver Harris, Thomas. “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990. (Una introducción)”. *Mapocho*. 51 (Primer semestre de 2002): 41-73.

trascendencia la novela y surgen con mucha fuerza el video, el foto montaje y las intervenciones del espacio público.

Para el caso de la poesía, a pesar de la disgregación que hemos comentado, podría hablarse a grandes rasgos, de un cierto número de líneas de escritura que convivieron durante la dictadura sin llegar a constituir movimientos, generaciones o grupos con programas estéticos claramente definidos y aglutinadores.

Una primera línea se inscribe en un proyecto de continuidad con los desarrollos de Parra y Lihn desde el punto de vista de un lenguaje coloquial, una apelación directa a la realidad extratextual y la presencia de un yo poético que no retira su subjetividad de los textos. Dentro de esta línea se ubica Eduardo Llanos con *Contradiccionario* (1983), entre otros. Otra línea de escritura fundamental en la poesía del postgolpe es la testimonial, dentro de la cual destaca *Dawson* de Aristóteles España. Aparecen en estos años también distintas líneas poéticas que integran nuevos sujetos al campo poético, tal es el caso del discurso feminista con Teresa Calderón, Lila Calderón o Verónica Zondek o de la poesía étnica con Elicura Chihuailaf. Por último, está el caso de la poesía neovanguardista a la que se aboca este estudio, que hemos tratado extensamente en la introducción y en la que profundizaremos a lo largo de esta tesis. Es esta última la que alberga con mayor nitidez lo que hemos llamado “desencanto de lo moderno”.

Hemos hablado de las frágiles condiciones en las que la poesía debió moverse en esos años y de la fragmentación del campo cultural que impedía o reducía casi completamente el intercambio entre una estética y otra, una generación y otra, y el público y los textos. No obstante, esta constituye solamente una cara, una concreción de lo que fue un estado represivo que, en términos generales, afectó el funcionamiento de la sociedad en su conjunto.

La vida social y política también se había visto completamente devastada. El 12 de septiembre del '73 la Junta de Gobierno²² se arrogó el poder legislativo, constituyente y ejecutivo. Los partidos que pertenecieron a la UP fueron puestos fuera de la ley y sus bienes fueron confiscados; aquellos que apoyaron el golpe fueron declarados “en receso”, y se autodisolvieron voluntariamente, a excepción de la Democracia Cristiana. Asimismo, los periódicos y radios de izquierda fueron clausurados, y la dirección de todas las universidades fue asumida por miembros de las Fuerzas Armadas.

La Junta de Gobierno justificó la violencia con el argumento de un supuesto estado de guerra contra el marxismo. El general Gustavo Leigh, comandante en jefe de la Fuerza Aérea, llamaba, por ejemplo, a “extirpar el cáncer marxista hasta las últimas consecuencias” (en Huneeus, 2000: 99). La violencia fue empleada, no sólo en la fase inicial, sino a lo largo de los 17 años de dictadura. Alrededor de 200.000 personas debieron exiliarse del país²³ y 3.197 personas murieron por efecto de la represión, la tortura o la violencia.

La instauración del estado policial era un pilar de la dictadura y para ello se creó la Dirección Nacional de Inteligencia Nacional (DINA) con amplias facultades y recursos económicos. La DINA fue autorizada para hacer allanamientos y detenciones sin necesidad de una orden judicial, dispuso de centros de detención donde los detenidos eran torturados²⁴ y fusilados, y se transformó, en definitiva, en “el principal instrumento en la ‘guerra’ contra el marxismo” (Huneeus, 2000: 104) con acciones tanto en el interior como en el exterior del

²² La Junta de Gobierno estaba integrada por los comandantes en jefe de cada una de las ramas de las FFAA y el Director General de Carabineros: Toribio Merino (Armada), Augusto Pinochet (Ejército), Gustavo Leigh (Fuerza Aérea) y César Mendoza (Carabineros).

²³ Esta cifra representaba casi el 2 % de la población chilena (Oñate y Wright, 2002).

²⁴ Véase el Informe Valech en www.presidencia.cl

país²⁵. En 1979, por presiones internacionales, la DINA fue disuelta y reemplazada por un órgano de similares características, la Central Nacional de Informaciones (CNI).

Los crímenes quedaban impunes y los detenidos carecían completamente de un debido proceso, tanto por el alineamiento del poder Judicial con el régimen como por el permanente recurso a estados de excepción.

El mismo día del golpe se dictó un decreto de ley (DL°3) que declaró estado de sitio en todo el país. El DL° 5, del 22 de septiembre de 1973 dispuso que el estado de sitio debía entenderse como un “estado o tiempo de guerra” que duró hasta 1978, cuando se decretó estado de emergencia. El estado de sitio fue repuesto en otras ocasiones en que la dictadura se vio amenazada y, en definitiva, salvo escasos meses, Chile vivió estados de excepción hasta poco antes del plebiscito 1988²⁶.

El clima que reinaba en el país durante la dictadura, hacía de la experiencia autoritaria una experiencia cotidiana que iba más allá de militancias políticas, declaraciones y publicaciones. El día a día era el de una sociedad aterrorizada de manera extendida y cotidiana

Yo había estado preso en un barco, en fin, teníamos distintas experiencias pero que coincidían en el terror. Todos conocíamos desaparecidos, torturados, incluso la televisión se complacía en mostrar tipos tirados en la calle con las manos amarradas en la nuca mientras los militares los apuntaban con sus metralletas (Zurita en Neustadt, 2001: 79).

Desde este punto de vista, la pregunta frente a la experiencia autoritaria iba más allá —o más acá— de una postura frente al régimen. Era un problema de los límites del lenguaje,

²⁵ El Departamento Exterior de la DINA cometió los crímenes del General Prats (antecesor de Pinochet) y su esposa en Buenos Aires (1974) y de Orlando Letelier y una ciudadana estadounidense en Washington (1976). Además, atentó contra Bernardo Leighton y su esposa en Italia, quienes quedaron gravemente heridos (1975).

²⁶ Referéndum convocado por el gobierno militar en el cual ganó el “No”, que significó el término de la dictadura en 1990. Después del plebiscito se hizo una elección presidencial y, en 1990, Pinochet traspasa el poder a Patricio Aylwin.

de los límites del sujeto y también de los límites de lo que era posible imaginar como experiencia.

En “Experiencia y pobreza” (1933), Walter Benjamin dice que las personas que volvían de la guerra “[...] regresaban mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en lo referente a experiencias comunicables” (Benjamin, 1933: 134). Un punto especialmente interesante de esta breve cita se relaciona con la idea de “experiencia comunicable”²⁷. Se trata de una pobreza de experiencia como experiencia para ser contada. La pobreza de la experiencia es el enmudecimiento rotundo del cuerpo que resistió la tortura con un “corte de pensamiento” (testimonio en Grau, 2004: 78). La experiencia de la muerte, la violación, las vejaciones, el hambre, la humillación solo parecen posibles empobreciendo la experiencia: cortar el pensamiento, cortar la memoria, interrumpir para sobrevivir.

Superar esta fractura transmitiendo la experiencia sería la única forma de superar el *shock* de lo vivido. El problema era el de encontrar un lenguaje que fuera capaz de expresar la experiencia sin redimir el presente o pretender el reestablecimiento de la unidad. Había que encontrar un lenguaje que recogiera, precisamente esos cortes. Estábamos, entonces, frente a una experiencia que ninguno de los lenguajes conocidos parecía capaz de explicar. Es desde allí desde donde habla Raúl Zurita en el prólogo a *La experiencia autoritaria* (1981) de José Joaquín Brunner:

No es que la victoria —o la derrota— sea absoluta, es más bien el intento por hacerla aparecer como absoluta lo que marca, en definitiva, el quiebre con el pasado. Ello no es solamente un asunto de palabras, pero también pasa por las palabras: no se borra un país (eso sería solamente una idea), lo que se borra es la consistencia de su lenguaje [...] (Zurita, 1981: 7).

²⁷ Nos referimos a la *Erfahrung* en el sentido de experiencia para ser contada. Vid. *Los narradores de Auschwitz* de Esther Cohen, pp. 65 -66.

El quiebre con el pasado es, para el poeta, una pérdida de consistencia en el lenguaje que había permitido, hasta entonces, que la poesía hablara. La ruptura que la escena de avanzada significó en la tradición del arte chileno nacía precisamente del intento de adopción de nuevas formas que permitieran la enunciación de fragmentos de experiencia que tanto el lenguaje anterior al golpe como aquel “sin consistencia” que se fundó tras él no podían expresar

[...] el lenguaje de la antipoesía fue incapaz de dar cuenta de ese quiebre, digamos, perceptivo a partir de 1973. ¿Por qué? Porque era de un optimismo increíble: creía efectivamente que el lenguaje oral, el lenguaje de las conversaciones, tenía una salida mejor que las otras... Pero después del 73, ¿te fijas?, nos preguntamos qué fue de tanta conversación, ¿no? (Zurita en O' Hara, 1996: 106).

En este comentario de Zurita se expresa con toda claridad la certeza de los artistas de la avanzada de que el lenguaje había cambiado para siempre. La violencia infringida sobre la percepción, la comunicación y la historia había sido demasiado profunda. El lenguaje de la antipoesía se volvió así, abruptamente, un lenguaje de otra época. Lo mismo hace notar Adriana Valdés respecto de las palabras de Enrique Lihn y frente al conocido verso de Neruda que vendría a sintetizar toda una poética y una época que ya no existía ni podía existir:

En los años ochenta y al contrario del famoso “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” del vate, [Lihn] dice “en una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara [...] en una lengua de plástico intrínsecamente amordazada y por supuesto desechable...” (Valdés, 2004: 163).

Neruda ya no era posible después de 1973. Había que cambiar los lenguajes, hacer saltar los soportes y los géneros y hablar la lengua de la carencia: un “alfabeto de las huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y la traza” (Richard, 2000: 14).

Creemos que, en las formulaciones más novedosas del arte del postgolpe, la respuesta se dio sobre un no rotundo al lenguaje totalizante y de lo total²⁸. Memoria y experiencia se divorciarían de las visiones globales, y plenamente articuladas de la memoria. Se trata de una concepción de la memoria que hace estallar las ideas de sucesión cronológica y globalidad:

El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten esa reformulación heterodoxa para que las memorias trabadas por la historia desaten sus nudos de temporalidades en discordias (Richard, 2000: 14).

Ante la imposibilidad de un lenguaje que unificara la experiencia, la neovanguardia se centra en los residuos que la historia oficial iba dejando en los márgenes. Así lo señala Diamela Eltit en la presentación de *El Padre Mío* (1989)²⁹, texto para el cual la autora dedicó años de exploración en los márgenes de la ciudad, centrándose en los vagabundos cuya:

exterioridad se construía desde la acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso. [...] Cargando todas sus pertenencias en bolsas, sacos o paquetes, esos bultos eran una apariencia más. El símil de la propiedad individual y, más aún, la copia de una historia personal marcada por la posesión de objetos testimoniadores de la existencia de un pasado. De esta manera, la elaboración de significaciones sólo era legible en la suma de síntomas externos que se ponían a operar (Eltit, 1989: 12).

²⁸ En este sentido, una “lengua de la carencia” o, en palabras de Richard, “una economía del trozo y la traza” no consiste necesariamente un lenguaje de la precisión o austeridad, sino una lengua carente de sentidos totales. Esto se aprecia tanto en los trabajos de Diamela Eltit, en las acciones de arte del CADA (que operaban por acumulación de acciones más o menos sincrónicas, suertes de variaciones sobre un tema o, como veremos más adelante, en el gesto neobarroco de Maquieira.

²⁹ El texto se basa en el *Padre Mío*, nombre que da Eltit a un vagabundo cuyos monólogos graba y transcribe la autora. Así, el libro consta de tres partes, que corresponden a tres “hablas” del Padre Mío grabadas en 1983, 1984 y 1985. El texto se puede encontrar en www.memoriachilena.cl.

La pobreza de la experiencia devino en el postgolpe chileno en un lenguaje del vagabundeo, precisamente porque esa era la única manera de expresar a Chile con los residuos de su pasado y la fractura presente:

[El Padre Mío] Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación en todas las ideologías. Es una pena, pensé (Eltit, 1989: 17).

La forma de hablar desde la desarticulación del postgolpe era, desde el punto de vista de la escena de avanzada, precisamente, desde esa infección de la memoria. Un habla supurante, pero imperiosa que insistía en el fragmento y el margen, como había propuesto Benjamin desde otra crisis.

Activar la memoria a fragmentos, pero sacarla del enmudecimiento, fue la consigna de las acciones de arte del grupo CADA³⁰. El Colectivo de Acciones de Arte nace en 1979 con una serie de “acciones de arte” que intervenían la ciudad recibió críticas de todos los sectores³¹

Para la derecha, el CADA sería una manifestación de “locos”, jóvenes que necesitaban aprender el respeto por el orden. Los tradicionalistas cuestionaban la existencia de una relación entre los eventos organizados por el CADA y el arte. Los artistas de izquierda ortodoxa los tachaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor. Otros deploraban la práctica del CADA de utilizar a los pobres como parte de sus obras (Neustadt, 2001: 13).

³⁰ Colectivo de Acciones de Arte, conformado por Zurita, Eltit, Rosenfeld, Dittborn y Balcells que se inscribe en el marco de la nueva escena o escena de avanzada. Para un análisis de los postulados y el lugar que ocupó el CADA en la escena de avanzada, puede verse “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia” en *La insubordinación de los signos* de Nelly Richard y *CADA DÍA, la creación de un arte social* de Robert Neustadt.

³¹ Resulta muy interesante constatar que las críticas que recibió el CADA son muy similares a las que recibió la escena de avanzada en su conjunto.

En una cita a las vanguardias históricas el CADA pretendía borrar las líneas que separaban el discurso artístico de aquel de la praxis social. Se trataba, como entonces, no solamente de una crítica frontal a la institución del arte, sino que de una crítica a la situación político – social. El tono mesiánico del CADA, su pretensión de corregir la vida, la recurrencia a panfletos, manifiestos, el tono predicante exhortativo y la idea de una transformación total que pasaba por fundir el arte y la vida, fue una de las respuestas que, en el seno de la escena de avanzada, surgieron a partir de la crisis social. Sin embargo, queremos destacar que otras propuestas, aún en el seno de la avanzada, manifestaron su distancia frente al maximalismo histórico – social del colectivo.

El artista para el CADA era un “obrero de la experiencia” y el arte sólo tenía sentido como “experiencia corregida”. Por ejemplo, en la primera acción de arte (1979) se leyó un texto frente a la CEPAL que decía: “[...] ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político [...] corregir la vida es un trabajo de arte” (en Neustadt, 2001: 128). De hecho, estos son los fundamentos de todas las acciones de arte que realizó el colectivo y de buena parte de la producción individual de sus integrantes tras la disolución del grupo.

Raúl Zurita reafirma en una entrevista, aunque refiriéndose a su propia producción poética: “entender la construcción de un cuerpo social como única obra de arte valedera [...] asumir la propia vida y la de todos como el único producto de arte que merece ser sociabilizado. O sea la vida entendida como obra por construir” (en O’Hara, 1996: 104).

El problema de la fractura de la totalidad en los procesos sociales no era independiente del problema del sistema de producción y circulación de arte. Desarticular los compartimentos estancos de política / arte / vida, haciendo difusos los límites a través

de las acciones de arte y el artista como obrero de la experiencia, no era, por tanto, solamente una crítica a la institución del museo, sino que además intentaba reestablecer una experiencia fracturada en términos del cuerpo, el lenguaje y sus relaciones con el mundo.

En “Ay! Sudamérica”, la segunda acción de arte del grupo, se dejaron caer 400.000 volantes sobre Santiago desde aviones de la Fuerza Aérea:

Estábamos entre el 79 y el 80, en dictadura, a un plazo muy cercano del golpe de estado. Entonces nosotros teníamos muy presente el bombardeo de la Moneda. Nosotros quisimos citar, activar la memoria de ese bombardeo con estas avionetas: citar y revertir a la vez el bombardeo del golpe. Es una metáfora débil, pero era lo que nosotros podíamos hacer en ese momento (Eltit en Neustadt, 2001: 45).

Es particularmente interesante que el CADA haya acuñado el término de “experiencia corregida”³² y que este fuese un eje central de su propuesta. Frente a la pobreza de la experiencia, el CADA se levanta bajo el signo de la experiencia corregida; aunque fuese con una “metáfora débil” o, mejor, con un lenguaje de metáforas débiles, un lenguaje de la carencia.

Otra de las acciones de arte fue “Viuda” que consistió en la inserción de una fotografía en diversas revistas bajo la consigna: “Mirar su gesto extremo y popular. / Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. / Entender a un pueblo. VIUDA”. Texto firmado por Mujeres por la vida y CADA, fechado en septiembre de 1985³³.

³²Experiencia individual, biográfica, pero antes que nada, experiencia colectiva. Así lo muestran las acciones de arte, entre las cuales está “Ay! Sudamérica” y “Para no morir de hambre en el arte”. En “Para no morir de hambre...” se llevaron a cabo seis acciones programadas simultáneamente, anotamos algunas: los artistas distribuyen cien litros de leche entre familias de un sector pobre de Santiago, se publica en la revista *Hoy*, desviando su función periodística, el siguiente texto: “Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”, diez camiones lecheros desfilan por la ciudad desde un centro productor de leche hacia un museo, se lee frente a la sede de la ONU un texto en cinco idiomas que retrata a Chile en su precariedad y marginación.

³³ Una copia de esta inserción y otros documentos pueden verse en el libro de Neustadt (2001).



El cuerpo se vuelve fundamental en el lenguaje de la nueva escena chilena porque afirma una existencia: Obliga a la circulación de aquellos sujetos sociales que han sido expulsados de la historia oficial. En este mismo sentido, hay en esta época una irrupción del *body art* en el que el cuerpo se vuelve soporte del arte³⁴.

Así, la nueva escena se empeñará en que los jirones de la experiencia circulen y salgan del mutismo: “Mirar”, “Prestar atención”, “Entender” un gesto extremo que marca la existencia de aquellos sujetos que habían sido borrados del discurso hegemónico.

El CADA puso el acento sobre la experiencia haciendo transitar por la esfera pública sujetos o acontecimientos que habían sido arrancados del discurso de lo nacional, en palabras de Benjamin, haciéndoles justicia del único modo posible: “Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los deshechos: éstos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos” (Benjamin, 1982: 125).

Por otra parte, la escritura de la nueva escena trabaja con el discurso dictatorial como telón de fondo. Lo desmantela, lo fragmenta o lo subvierte a través de distintos mecanismos textuales que se volverán representativos de esta promoción de escritores.

³⁴ Este es el caso de Raúl Zurita que se quema el rostro en *Purgatorio* y, con *Anteparaíso*, se quema los ojos con ácido. Diamela Eltit hizo lo propio en 1980, cuando se quemó y cortó los brazos, para después leer un fragmento de *Lumpérica* en un prostíbulo de Santiago. El desplazamiento hacia el cuerpo como soporte puede tener que ver con la necesidad de expresar situaciones que parecían rebasar el lenguaje articulado y, al mismo tiempo, con la búsqueda de nuevos lenguajes más allá del de la página escrita.

El discurso totalitario tuvo como eje fundamental el orden. De ahí también la aparición en este de categorías binarias inamovibles. El fantasma del caos justificaría la dictadura y todo tipo de “purificaciones” como fueron la violencia o el estado de sitio. La avanzada subvertía esta lógica borrando los límites de identidades y territorios y apelando, a veces, a una contra - lógica que las ponía en cuestión³⁵.

La ecuación orden = pureza, fijaba límites inamovibles que delimitaba discursos, identidades y territorios entre los cuales no se podía transitar. De hecho, el trabajo de legitimación de la Junta de Gobierno consistió en un complejo entramado de identidades indiscutibles entre las cuales destaca la identificación entre Fuerzas Armadas y Pueblo. Si, como señalaba la propaganda, “en cada soldado hay un chileno y en cada chileno hay un soldado”, toda resistencia sería expulsada como no chilena o extranjerizante³⁶. La disimilitud será equiparada a lo patológico que debe extirparse del cuerpo ya purificado de la patria. “El cáncer marxista” era, precisamente esa heterogeneidad impredecible que se albergaba en un cuerpo (social) del cual debía suprimirse

se trata, considerados, en particular, de individuos atacados por una patología. Locos, para quienes la ideología es sólo la forma externa de sus objetivos y motivaciones: ‘La subversión es un fenómeno psicótico que, enmascarado en una ideología, se crea en el campo político’, afirmaba uno de los jefes militares argentinos (Sarlo, 1987: 37).

La ideología del orden y la seguridad instalaba límites claros y fijos entre un nosotros (chilenos) frente al cual los otros (no chilenos, malos chilenos) eran un enemigo a vencer. Un cáncer a extirpar que amenazaba con ingresar al cuerpo de la patria y ramificarse. Así, se fijan los límites de los que forman la nación y se organiza la exclusión.

³⁵ Casos ejemplares son el modelo axiomático de Zurita, las preguntas insolubles de Martínez o el cruce de tiempos históricos, lenguas y referentes en Maquieira.

³⁶ De ahí la insistencia del régimen en la supuesta presencia de un enorme contingente de extranjeros (cubanos, soviéticos) en la resistencia, como fantasma del caos, lo antichileno y la disolución.

Por el contrario, la nueva escena pondrá su atención, justamente, en la diferencia, lo impuro y lo delirante. El acento estaba puesto en aquello que el discurso dictatorial “extirpaba”: las fallas, a través de las cuales la completud, la totalidad y lo cerrado eran intervenidos. Esto se hará desde el punto de vista de los motivos, pero también desde el punto de vista del lenguaje poético que se complace en generar espacios de “vacío” conceptual, en los lapsus de habla, las oscilaciones de género, el exceso y la carencia.

La forma en que la literatura habrá de subvertir el discurso de la univocidad y la impermeabilidad consiste principalmente en la creación de discursos plurales y fragmentarios, que abrían sus sentidos a través de la polisemia o la ambigüedad, generando una constante fluctuación que tendía a borrar, movilizar, permeabilizar los límites identitarios y las categorías excluyentes. La fijeza y mutua exclusión de elementos disímiles serán subvertidas a través del nomadismo (Richard, 1990: 7) que se instala en los puntos de intersección o de fuga de registros heterogéneos. Aparecerán también una serie de figuras que se refieren a la itinerancia o lo periférico

Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotaban las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de los sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes (Sarlo, 1987: 40).

Al mismo tiempo, la escena de avanzada arremetía contra la institución del arte que representaba también una normatividad y orden que debían ser minados. Esta es probablemente su filiación más estrecha con las vanguardias: rebasar los formatos, los espacios, los géneros. Hay que recordar en este sentido el surgimiento explosivo de nuevas expresiones artísticas como las acciones de arte o la instalación, además del rebasamiento

de los géneros que produjeron, como veremos en la lectura de las obras, productos donde confluyen múltiples lenguajes. Otra vez, se trata de un “no” rotundo a cualquier tipo de pureza e identidad inamovible.

Así, la puesta en cuestión de la institución del arte y sus normativas entraba en diálogo con un cuestionamiento general, como hemos visto, del discurso oficial, pero también de los discursos basados en los grandes lineamientos modernos de totalidad, razón e identidad:

El Colectivo no pretendió hacer sólo una crítica al interior de las estructuras del arte, sino hacer una crítica de los lenguajes sociales, del mercado de distribución en un lenguaje polivalente. Si el CADA se hubiera limitado a tener un discurso meramente crítico de las estructuras del arte, no hubiera hecho mucho más que repetir lo que hicieron ciertos artistas en los años 70 en Inglaterra [...]. O si hubiera sido meramente un Colectivo de combate social, hubiera muerto después de la lucha social [...] (Castillo, 2001: 66).

No es posible, entonces, pensar la neovanguardia como un intento de arremeter exclusivamente contra la tradición literaria y las estructuras del sistema del arte, sino que debe entenderse este ataque como uno de los ángulos de un cuestionamiento más general.

Comenzamos este capítulo con la discusión modernidad / posmodernidad que liga la estética de la avanzada con cambios de percepción y expresión que se estaban produciendo en muchos otros lugares. Sin embargo, consideramos imprescindible inscribir esta discusión en el contexto en que ocurría. Son las circunstancias socio - políticas del Chile del postgolpe las que detonan la discusión y albergan algunos motivos de lo posmoderno. Pero son también estas circunstancias las que fijan un límite a la posmodernidad para retomar solamente “el desencanto de lo moderno” que se alberga en el centro de lo

posmoderno y descartar el entusiasmo del “fin de la historia”³⁷. Este entusiasmo, por cierto, en las circunstancias de la dictadura hubiera constituido un gesto afirmativo hacia el estado de las cosas en Chile. El desencanto de lo moderno no es exclusivo de Chile ni de la escritura en regímenes autoritarios. No obstante, creemos que su particularidad en la poesía que aquí se analizará consiste, precisamente, en la violencia con que se yuxtaponen modernidad y posmodernidad. Se trata de la ausencia de un tránsito que conectara —bajo la lógica de la continuidad— dos momentos profundamente distintos.

Posteriormente, revisamos el campo cultural en el que estos creadores se vieron obligados a operar. Las condiciones de fragmentación, paradójicamente, generaron una de las épocas más fructíferas en términos de diversidad de propuestas estéticas en la poesía chilena. La neovanguardia, en el polo más rupturista de estas propuestas, es precisamente, la que alberga con mayor nitidez el desencanto de lo moderno en su lenguaje.

Para abordar el tema de la escritura de la crisis en el momento mismo de la crisis, entregamos un panorama de la experiencia de la dictadura, ya no sólo desde el punto de vista de la cultura, sino desde una perspectiva más general. Nos centramos, entonces, en la noción de “pobreza de la experiencia” propuesta por Benjamin tras la Primera Guerra Mundial. La pobreza de la experiencia consiste sumariamente en una “pobreza de experiencias comunicables”, o sea, la imposibilidad de expresar y, por tanto, elaborar, ciertas experiencias. Este enmudecimiento tiene que ver con experiencias límites, pero también con los límites del lenguaje, o más específicamente de un tipo de lenguaje. De ahí que la nueva escena chilena se haya desgajado del arte militante para minar también los

³⁷ Abordado por Francis Fukuyama, en 1989, en un contexto sociohistórico y político muy diferente al chileno y en que se celebró el fin de la lucha entre ideologías tras el colapso del modelo de un socialismo de Estado ocurrido tanto en la URSS como en los demás países del Pacto de Varsovia, que fue acompañado por la constitución de democracias liberales.

lenguajes y los códigos. Desde este punto de vista, ni el lenguaje anterior al golpe, ni mucho menos el que se fundó desde la institucionalidad después del 11 de septiembre de 1973, permitiría la expresión de aquello que las personas estaban viendo y viviendo.

En este marco, comenzamos a aproximarnos directamente a aquello que sería la propuesta fundamental de la escena de avanzada. La lengua que las nuevas escrituras adoptaron fue la de la carencia, el margen, el fragmento, y el nomadismo de los significados e identidades. Este modo de decir subvertía el discurso autoritario, precisamente en sus características fundamentales: el orden, la purificación, las categorías binarias e inamovibles, la inexpugnabilidad del sentido y la univocidad. De este modo, la nueva escena responde con la creación de discursos plurales y fragmentarios, permeabilizando, por medio de diversos mecanismos textuales, los límites identitarios y las categorías excluyentes. Si la dictadura llamaba a “extirpar el cáncer marxista”, la escena de avanzada fijaba su atención en todos esos tumores y cuerpos ajenos que se colaban en el habla, en el cuerpo individual y nacional, y en la historia.

II. APROXIMACIÓN A *LA NUEVA NOVELA* DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

En este capítulo haremos una lectura de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, enfatizando el ataque a la institución del arte y el problema de la autoría, ligados al cuestionamiento del sujeto y el lenguaje, más allá de la esfera artística.

Para ello, en un primer momento pretendemos establecer las relaciones entre la obra de Martínez y las vanguardias históricas, a fin de analizar la embestida contra la idea del libro que se ve trastocada tanto en el formato, como en el paratexto y los modos de circulación y comercialización. A continuación, revisaremos la puesta en cuestión del autor y la autoría principalmente a través de tres estrategias que se utilizan en *La nueva novela*: el nombre tachado, duplicado y entre paréntesis del autor; la escritura del libro como una sucesión de citas sin una mayor jerarquización u orden; y la estructura de diseminación al interior del libro con un complejo entramado de referencias, notas y comentarios.

La puesta en cuestión del autor y el sujeto tiene su correlato en la desconfianza del lenguaje. El texto se propone minar el lenguaje, que es donde radica el poder, y hacer evidentes sus falencias y estrategias. Sobre este tema, nos centraremos, primero, en las marcas que conducen a pensar que la palabra no es inocua y que las estrategias del lenguaje del poder son equiparables a las del lenguaje poético; el énfasis del autor en los vacíos y ausencias; la inconsistencia de la separación entre el arte y la vida; y la retórica del engaño.

Juan Luis Martínez (1942 – 1993) publicó solamente dos obras en vida: *La nueva novela* (1977), a la que nos abocaremos en este capítulo, y *La poesía chilena* (1978) que da un paso más hacia lo que Parra llamó “artefacto poético”: se trata de una pequeña caja que contiene un sobre con tierra del Valle Central de Chile, un conjunto de fichas bibliográficas

empastadas que reseñan “Los sonetos de la muerte” de Gabriela Mistral, “Sólo la muerte” de Pablo Neruda, “Poesía funeraria” de Pablo de Rokha y “Coronación de la muerte” de Vicente Huidobro. Lo anterior, junto a banderas chilenas y los certificados de defunción de los cuatro “grandes” de la poesía nacional³⁸, además del de su padre biológico Luis Guillermo Martínez Villablanca. Las fichas se abren con un breve texto en latín: “*ab imo pectore*” (desde el fondo del pecho) y un breve poema que introduce el conjunto:

Existe la prohibición de cruzar una línea que sólo es imaginaria.

(La última posibilidad de franquear ese límite se concretaría mediante la violencia):

Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos papeles:

Este poema podría funcionar como un arte poética en Martínez. Las interdicciones son líneas imaginarias que pueden ser cruzadas mediante la violencia; mediante la muerte, en este caso, de los cuatro “padres fundadores de la poesía chilena” y el padre biológico.

La nueva novela, publicada un año antes, constituye un primer paso para cruzar esa línea imaginaria que culminaría con *La poesía chilena* y que pasaba por una ruptura tajante con la tradición poética chilena. La poesía en Martínez —que se llamó a sí mismo poeta, a pesar de que sus obras estaban al límite de cualquier género literario— consistía en el cruce violento de esa frontera imaginaria.

La sola aparición de *La nueva novela*, que se ubicaba en aquella “línea imaginaria” a cruzar, ponía de manifiesto

³⁸ Los llamados “grandes” de la poesía chilena son precisamente los autores reseñados en las fichas bibliográficas: Mistral, Huidobro, Neruda y de Rokha.

que la poesía chilena, aún con sus actos surrealistas del pasado, discurría por un espacio de más o menos serena convicción: Neruda con la presencia abismante de su *Residencia en la tierra*, mantuvo durante mucho tiempo el fervor de una mirada en que a lo menos dos o tres generaciones de poetas pretendieron descubrir sus propios caminos. Parra había sido la explosión de una ruptura eficaz, pero su lenguaje condenaba a la poesía a ser la traducción de lo cotidiano en su expresión más inequívoca (Espinoza, 1988: 4).

Así, con esta obra, Martínez habría de iniciar el camino del asesinato del padre, asesinato que, como comentábamos en la introducción, a propósito del CADA, es un sólo aspecto de una devastadora ruptura que va más allá de la institución del arte o la tradición literaria, alcanzando al lenguaje, al sujeto, el progreso y la historia.

La idea del asesinato del padre y el cruce de fronteras que no eran más que imaginadas establecen una directa filiación entre Martínez y la vanguardia histórica, sumada, es cierto, a la situación social, de por sí desencajada de los años setentas y ochentas en Chile.

En la obra de este autor vemos superponerse la vanguardia histórica y el posmodernismo³⁹ con el momento concreto que se vivía en Chile, donde el cuestionamiento de los grandes lineamientos de identidad, el lenguaje, la comunicación y la fractura del sujeto se vivían como experiencia concreta y cotidiana a la vez que como clima intelectual.

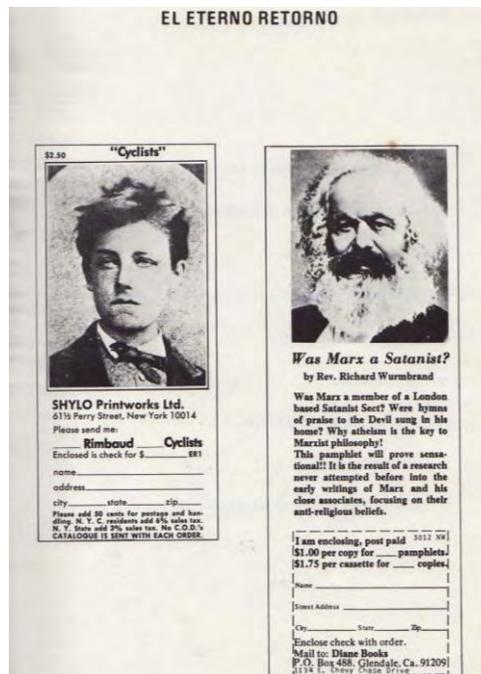
Por otra parte, es precisamente la posmodernidad, entendida como desencanto, la que permite la filiación con las vanguardias históricas. Como propone Huyssen (1986), esta filiación no debe ser vista como contradictoria ya que, si bien las vanguardias históricas son características de la modernidad, fueron también un movimiento crítico a ciertos aspectos claves de esta, específicamente del modernismo europeo. De hecho, varios de los puntos de

³⁹ Superposición que, por lo demás, se alberga en el seno de lo posmoderno y que ha sido objeto de innumerables discusiones teóricas. ¿Cómo puede ser que una expresión plenamente moderna se constituya en el referente más próximo de aquello que llamamos posmodernismo? Vid. Huyssen. 1986. “La búsqueda de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años sesenta”, Lyotard. 1993. “Qué era la posmodernidad? y Bürger. 1993. “El significado de vanguardia”

la crítica de la vanguardia al modernismo son medulares en el proyecto de la neovanguardia como, por ejemplo, la propuesta de subvertir la autonomía del arte (Huysen, 1986: 282) o el ataque a la institución del arte (30)⁴⁰. Desde este punto de vista, la neovanguardia es, efectivamente, una reedición de los movimientos de vanguardia. Sin embargo, creemos que tanto en Martínez como en los otros poetas que trabajaremos, se trata de una crítica más desencantada, esto es, que duda radicalmente de sus propias posibilidades. No se trata tanto de abordar nuevas realidades por medio de nuevos lenguajes, sino de la puesta en cuestión de los conceptos de realidad, de lenguaje y de las posibilidades del lenguaje en relación a algún referente.

Esta explícita relación con las vanguardias es la que abre *La nueva novela*, incluso antes de presentar el sumario, con dos recortes de periódico: uno con la foto de Rimbaud y que corresponde a una forma para encargar *Cyclists* y la otra de Marx con una breve reseña de *Was Marx a Satanist?* y la correspondiente forma para ordenar la compra. Esta página se titula “El eterno retorno”.

⁴⁰ Las insistentes y múltiples citas de Martínez a los vanguardistas o a sus procedimientos confirmarían esta idea.



La nueva novela abre, entonces, con una página que condensa varias problemáticas del texto que veremos a lo largo de este trabajo y que se relacionan con la filiación entre la neovanguardia chilena y la modernidad. Primero, se pone en cuestión la institución de la cultura, a través de dos formas para comprar textos que se relacionan con dos figuras canónicas del siglo XX. En segundo lugar, aparece el libro como recopilación y administración de textos ya disponibles, a la manera de un *collage*. En tercer lugar, se cuestiona, en este caso a través de la ironía, la figura del autor y, además, en relación al título “El eterno retorno”, se plantea la idea de una escritura que es reformulación, reelaboración de una escritura anterior. Por otra parte, se escoge para “El eterno retorno” a dos grandes revolucionarios: “Rimbaud, el revolucionario de los sentidos y la vida, y de Marx, el revolucionario de la sociedad” (Monarca, 1998: 53). La presentación de estas imágenes implica, entonces, una doble operación: los dos revolucionarios (del arte y de la sociedad) son absorbidos por el sistema por medio de la compraventa sustentada por las imágenes (también de compraventa) de ambos personajes. La segunda operación, que es la

realizada por Martínez a través de la cita, consiste en la reincorporación de estos personajes al ámbito de la cultura, el libro. Sin embargo, esta recuperación se hace con las huellas del mercado, sobre la ruina en la que queda el proyecto revolucionario.

El texto que inaugura *La nueva novela* tiene que ver con lo que hemos llamado desencanto de lo moderno, allí donde el referente sigue siendo la modernidad, pero entendida como ruina. Lo que hace Martínez con Rimbaud y Marx es, desde algún punto de vista, lo mismo que hace con su nombre en la portada: tachar. La pregunta que se lanza al lector con este texto es ¿Qué es lo que retorna en *La nueva novela* y en qué condiciones? Retorna lo moderno, retorna la vanguardia, pero bajo el prisma de la decadencia.

La nueva novela fue escrita entre los años 1968 y 1975, y autoeditada por el mismo poeta dos años después. Desde su concepción, esta obra rebasa con creces la institucionalidad del arte, entendida como los medios, modos de producción y distribución que determinan la recepción de las obras (Bürger, 1987), lo que vendría a confirmar la cita a las vanguardias históricas.

La nueva novela fue y sigue siendo un libro casi inaccesible. Es sabido que Juan Luis Martínez la autoeditó y que, incluso llevaba un registro detallado de aquellos que la tenían. La escasa circulación del texto en los años de la dictadura continuó así tras el advenimiento de la democracia, lo que hace suponer que este fenómeno no se debió exclusivamente al corte de los canales de distribución y crítica, sino además a una postura del autor. Este primer gesto constituye un ataque frontal al aparato de circulación del arte y su comercialización.

También con vistas a la desestabilización del concepto de “libro de poesía” aparecen las imágenes desplegadas desde la portada del libro, desdobladas, en positivo y negativo,

repetidas y recortadas, que aportan a la sensación de que el libro propondrá al lector un renovado pacto de lectura, que perturba las nociones de lo lírico y, más aún, de la poesía.

Nos encontramos, además, con varios aspectos especialmente llamativos que confirman el hecho de que la obra se sitúe sobre el límite del libro para radicarse en la frontera que llamamos “libro objeto”: las páginas 41 y 42 intervenidas por una suerte de ventana transparente, en consonancia con la pregunta—que cruza todo el texto—sobre la transparencia y las posibilidades de transparencia del lenguaje. Más adelante, en la página 75, en el poema titulado “Ichtyis” se incluyen dos anzuelos pegados a la página. Nuevamente, aludiendo a la transparencia y la escritura, en la página situada entre la 86 y 87 se intercala un papel traslúcido con el título: “La página en blanco”. Entre las páginas 96 y 97 se incluye un impreso chino original. En la página 109 se abre una “ventana” —esta vez sin transparencia—que hace que parte del poema de la página 111, forme parte también de este. Por último, en la sección final “Epígrafe para un libro condenado” se inserta una bandera chilena y una cartulina rosa, donde se muestra el negativo del texto de la página inmediatamente anterior “Portrait of a lady”. Todo lo anterior, sumado al importante despliegue de imágenes e ilustraciones, que hacen que, desde un comienzo, *La nueva novela* dirija al lector un sinnúmero de interrogantes en torno a la idea de libro, de escritura y, en definitiva, de arte.

Como en el caso de “*Ceci n’est pas une pipe*” de Magritte, la representación (incluida la novela entendida como representación) está allí para negarse, para exponer su inestabilidad. Como propone Foucault en su lectura de Magritte, hay un momento en que no se trata del cuestionamiento de la pura representación verbal por la visual o al revés, sino que de la desestabilización de ambas: “[...] entre ambos no puede pasar ya más que la

formulación del divorcio, el enunciado que impugna a la vez el nombre del dibujo y la referencia del texto” (Foucault, 1981: 42 – 43).

La repetición de las imágenes⁴¹, en el mismo sentido, no reafirma la representación sino que la volatiliza: “[...] la similitud [que sirve a la repetición] hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar” (Foucault, 1981: 64).

La desestabilización que se produce entre texto e imagen es la que se produce en general, a lo largo de toda *La nueva novela*: entre los distintos textos, los paratextos y el texto, imagen y texto, etcétera. La idea de desarticular, haciendo móviles ciertas fronteras o atacando aspectos centrales de distintas identidades es una de las isotopías fundamentales de este texto, como iremos viendo a lo largo de la lectura. Es lo que Patricia Monarca (1998) ha llamado “el juego de contradicciones” o “la lógica absurda” al interior de *La nueva novela*.

En este sentido, el “marco” o “paratexto”⁴² – título, colofón, nombre del autor, epígrafe, dedicatoria, prólogo, portada, contraportada y solapas—, lejos de ayudar al lector, confirma la desestabilización del pacto de lectura. Desdibuja sus límites entre lo textual y lo extratextual, estableciendo complejas relaciones de sentido con el interior del libro y el lector empírico (Monarca, 1998: 41). Desde el punto de vista de nuestra lectura, el paratexto en *La nueva novela* funciona, nuevamente, como el intento de cruzar una línea imaginaria que es, en este caso, el “marco” que, sin ser la obra misma, dividiría el afuera y el adentro.

⁴¹ Por ejemplo, Marx y Rimbaud aparecen en “El eterno retorno”, en “Tareas de aritmética” (46 -53), en “El poeta como fantasmas / (el autor) como rouquine” (145) y en “La nueva novela: el poeta como superman” (147). Lo mismo sucede con la fotografía de “la niña”, las casas en derrumbe y muchas otras.

⁴² Véase Genette, Gerard. “El paratexto. Introducción a *Umbral*”. *Criterios*. 25-28 (enero 1989-diciembre de 1990): 43-53.

En primer lugar, la fotografía de la portada de *La nueva novela* parece representar una catástrofe⁴³. Las casas sin puertas abren un diálogo con la contraportada donde se dice ante una cuadrícula: “Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de la familia”. Estas casas, en derrumbe o directamente derrumbadas, no tienen “salida”, a lo sumo una “ruta de escape” que debe ser creada y que es la que se pretende crear al interior de *La nueva novela* en la que el autor se encuentra atrapado entre las ruinas de un logotipo que no ha logrado ser reemplazado o transformado.

El título *La nueva novela*, por su parte, alude a un género que no es el que se presenta al interior del libro. Este título viola el código, según el cual el nombre de un libro anuncia o habla de lo que se encontrará en su interior. Esta es la misma operación, pero ya radicalizada, que realiza Martínez en *La poesía chilena*, que escapa a todo género literario.

La porosidad de los límites entre el adentro y el afuera del texto se deja ver desde las solapas del libro. En la primera solapa se cierra con la nota “Nada es real” y, por tanto, lo que ocurre al interior del libro puede ser entendido como ficcional, en todo caso, al igual que lo exterior. En la última solapa se cierra con la nota: “Todo es real” de Breton y, por tanto, no sólo el libro, sino también lo que transcurre afuera de él es real.

Por último, en términos de paratexto, hay que mencionar la operación que se hace sobre el nombre del autor. El nombre del autor aparece tachado, reemplazado por un seudónimo y vuelto a tachar, ambos nombres, además, al interior de un paréntesis. Así, la tachadura, los paréntesis y el desdoblamiento del nombre en la portada constituyen una triple operación de cuestionamiento y puesta en entredicho del sujeto, autor biográfico y

⁴³ Como ya hemos mencionado, *La nueva novela* fue y es, hasta el día de hoy, una autoedición. Esto permitió al autor una total libertad respecto de las solapas, la portada y otros elementos relacionados con lo paratextual que, en la mayoría de los casos, suelen estar a cargo de terceros, generalmente, la editorial.

autor bibliográfico –a través del seudónimo--. El autor “reputado por padre y propietario de su obra, está aquí denegado, sus imposiciones no se fundan en ningún derecho. El texto se lee sin la inscripción del padre” (Lihn, 1985: 179).

El nombre no desaparece (la tachadura), pero aparece en su ruina, develando su engaño, su inutilidad o la violencia ejercida sobre él; sin llegar nunca al grado cero. Así lo da a entender el propio autor en “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros”: “[...] no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor)” (126), donde el nombre del autor se equipararía también al logos unas líneas más arriba: “Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migas sin nombres para alimento de pájaros sin nombre [...])” (Martínez, 1977: 126). El autor es esa migaja de logos que entra al texto sin el estatus de la integridad y la fe en esa unidad generadora de sentidos, haciéndose parte en el juego de relaciones internas de la obra (Monarca, 1998: 45) para poner de manifiesto el intento de Martínez por construir una obra sin autor. El texto se centra en ese trabajo de deconstrucción que no es una operación previa a la escritura, sino de y en la escritura misma.

Buena parte de la obra de Martínez gira en torno a la problemática del autor y la constante lucha por su eliminación o merma: “La gran impostura/ el gran impostor/ desvelado/ nunca develado/ el nombre verdadero/ su nombre/ el mismo nombre/ tantas veces escuchado/ tachado/ tantas veces repetido/ tantas olvidado” (Martínez, 2003: 51)⁴⁴. Lo mismo sucede en “Un texto de nadie” donde: “El único personaje es yo mismo: el payaso descomedido. Y ese único personaje, instalado sobre el alambre, debe hacer

⁴⁴ *Poemas del otro* es un libro póstumo que recopila varios escritos del autor a lo largo de su vida. Fue publicado en el año 2003.

penitencia. Caer en la cuenta. Instalar su oscilación para instalar su caída. Proferir su discurso sobre ‘el molde abollado de una gramática ajada’” (Martínez, 2003: 45).

Es la propuesta de autor/ escritor y, por tanto, de escritura que despliega Juan Luis Martínez uno de los puntos más interesantes de *La nueva novela*, que vino a culminar poco después con *La poesía chilena*. Porque una vez que ha muerto el “padre” de la obra, es lógico que aparezca la idea borgeana de la obra literaria como una construcción a partir de palabras “ya escritas”. La cita como escritura no hace sino poner de manifiesto la fragmentación del habla/ hablante lírico, la intención consciente que subyace a todo el libro de abdicar del uso de una voz única y total. Las constantes citas no están jerarquizadas o unificadas por una voz rectora. Se cita a Blanchot o Breton, pero asimismo se cita a un local y poco conocido Miguel Serrano, se extrae la fotografía de un folleto de “Tours KLM” o se entrega una bibliografía general sobre los gatos.

Así, se construye una voz poética que es el cruce de infinitas voces sin procesar y sin sintetizar, migajas de logos, diría el propio poeta. Con más radicalidad que en el caso de Maquieira aparece el autor

[...] en el sentido arcaico, o medieval, de la palabra. Copista o comentarista. Consagrado a restituir –cierto que irrisoriamente—la imagen del libro total, mediante el reprocesamiento de viejos materiales, un hiperliterato doblado por un bricoleur –consecuencia lógica lo segundo de lo primero (Lihn, 1985: 178).

Este autor-compiler que se expone en su deterioro mantiene la esperanza de que, a través de la deconstrucción de la autoría se pueda mermar el lenguaje en el que radica el poder. Se trata, entonces, de ceder el poder que el uso de la palabra confiere, en el imposible empeño por ajar la lengua, aunque esta sea una lucha perdida de antemano.

Creemos que la recurrencia de la página en blanco y distintas referencias a ella tienen relación con este intento:

La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.
(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:
El Demonio de la Analogía: su dominio
[...]
(¿Swan de Dios?)
(¡Recuerda Jxuan de Dios): (¡Olvidarás la página)
y en la suprema identidad de su reverso
no invocarás nombre de hombre o de animal:
en nombre de los otros: ¡tus hermanos!
También el agua borrará tu nombre: (87).

Podemos decir que en este texto tenemos la cada vez más firme certeza de que el autor, desaparecido, no está cumpliendo la función de organizar la información de manera que podamos participar de un sentido.

Por su parte, la idea de libro total y de “lo total” en el contexto de lo totalitario, se pone en cuestión, a través de este proceso recopilatorio sin una mayor orientación que aglutine lo recopilado.

Como vemos, la abdicación de la autoría como autoridad tiene su correlato en el lenguaje y en la estructura de diseminación y fragmentación que rige todo el libro. Por eso nos obliga a “la lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas” (87), mediante un complejo entramado de citas y envíos que interrumpen la linealidad de la obra. El ejemplo más extremo de este sistema es el de “La página sesenta y uno”: “A. En este cuadro hubo personas que ya no es posible encontrar, pues ellas se dirigen a presenciar los acontecimientos de la página 99” (61). Sin embargo, al revisar la página 99, se nos dice: “En la página 61 usted debió suponer que las personas del cuadro A llegarían a presenciar los acontecimientos de esta página. Estas personas se encuentran ahora en el cuadro B de de [sic] la página 61 después de haber estado algunos días en esta página” (99). O, por

ejemplo, la página 121 de “Notas y referencias” se titula así: “Nota. 1. La desaparición de una familia. Véase: Epígrafe para un libro condenado*”, el asterisco nos envía a una nota a pie de página (la nota de la nota) donde se nos dice: “Véase: Adolf Hitler vs. Tania Savich (EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS)”. El sistema de envíos, además, pone en evidencia una compleja trama entre el lenguaje y su referente, el centro del mensaje y su periferia: ¿Son más importantes las notas y referencias que el propio texto al que refieren?

Es que la problemática del sujeto está en estrecha relación con la desconfianza del lenguaje y los discursos. De ahí la necesidad de minar el lenguaje para minar códigos de poder:

Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo [...] Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido (Martínez, 2003: 67).

[...] y sobre todo, transformar la sociedad, porque para mí todos los problemas están en el lenguaje. El poder mismo está sostenido sobre un lenguaje, y ese lenguaje es el que debe ser minado y transformado (76).

Así como el problema de autoría se extiende hacia el cuestionamiento del sujeto, el problema del lenguaje no es meramente un asunto de lenguaje poético o literario. La desestabilización del lenguaje poético tiene que ver con el poder y con un poder que excede al de la autoría y las páginas del libro. La voz de este libro se encarga, en este sentido, de aclarar que la lectura correcta es aquella que no lo confina a una esfera artística independiente de las otras esferas de la vida social:

Al considerar la literatura sobre Beethoven de los últimos 40 años, se advierte que la investigación alemana no ha tenido en cuenta la vida política del músico. Se puede decir que estos investigadores tienen “ceguera al rojo” [...] “Ceguera al rojo” significaría en el caso de Beethoven no querer ver su interés por la política, sus ideas sobre ésta y la expresión de esas ideas en su obra (130).

No es la intención de este trabajo hacer un rastreo de las referencias a la vida política de Chile que aparecen en *La nueva novela*, que, por lo demás, están desplegadas a lo largo de todo el texto⁴⁵. Lo que resulta más productivo es, en realidad, la particular manera de ligar el uso de la palabra, la autoría, el lenguaje, la autoridad y el autoritarismo que plantea Juan Luis Martínez. Por ejemplo, en “Las metáforas”, el poeta abre con la siguiente pregunta:

Dada una vieja cajita de madera que quiero destruir o arrojar a la basura, ¿tengo el derecho de decir que la mato, que la espulgo, que la cocino, que la como, que la digiero, o bien que la borro, que la tacho, que la condeno, la encarcelo, la destierro, la destituyo, la vaporizo, la extingo, la desuello, la embalsamo, la fundo, la electrocuto, la deshincho, la barro? Responda a cada una de estas preguntas (25).

Una pregunta que, en apariencia, sería exclusivamente en torno a literatura, se vuelve una pregunta sobre la relación del lenguaje con una realidad profundamente violenta. La metáfora sale de su pedestal literario para entrar también al discurso político (“exterminar el cáncer marxista”). Así, la metáfora, pilar de la poesía queda en entredicho porque es también el material emblemático del discurso dictatorial. Una vez que el poeta lo ha puesto de manifiesto, dirige la pregunta al lector y responde:

No importa que usted, utilizando todo el poder que le confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía, tenga o no el derecho de querer destruir o arrojar a la basura una vieja cajita de madera, diciendo que sólo la mata, la espulga [...] que sólo la decapita, la escupe, la hiela, la accidenta, la deshilacha, la martiriza, la estrangula, la asfixia, la ametralla, la envenena, la ahoga, la fusila, la atomiza, la recuerda y la olvida, siempre y cuando usted le conceda a esa vieja cajita de madera el derecho inalienable de morir dignamente en su propia cama y con la conciencia tranquila (25).

⁴⁵ Por ejemplo, en la primera dedicatoria del libro, que en realidad no fue escrita, sino encontrada por el autor aparece la frase: “Le dedico este libro donde late la profunda ----- ** de Chile”. A pie de página se agrega: “El clima psicológico que envuelve a Chile es denso y trágico. Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor...”. La segunda nota al pie dice: “ilegible en el original”.

El escritor está consciente de que las estrategias del lenguaje no son inocuas y que el mismo poder que da el uso de metáforas en el ejercicio de la poesía podría ser un poder que le quite a alguien el “derecho inalienable de morir dignamente en su propia cama”.

El trabajo de Martínez sobre el lenguaje en *La nueva novela* es análogo al que se hace sobre el autor. Se intenta deconstruir estas dos categorías tan caras a la tradición literaria –el autor y su lenguaje--, pero no se llega a imponer uno nuevo. Quedan en *La nueva novela* las huellas de aquello que estuvo, los espacios en blanco que llaman la atención sobre lo que se ha fragmentado. En “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘lenguaje de los pájaros’ en las obras de J.P. Brisset, R. Russel, M. Duchamp y otros”, se hace una distinción entre el “pajarístico” y el “español”. Los pájaros, a través de su canto “comunican una comunicación / en la que dicen que no dicen nada”, es un lenguaje transparente “en busca de la transparencia dispersa de algún significado”:

Los pájaros encierran el significado de su propio canto
en la malla de un lenguaje vacío;
malla que es a un tiempo transparente e irrompible.

Incluso el silencio que se produce entre cada canto
es también el eslabón de esa malla, un signo, un momento
del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma

[...]

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico
pero los escuchamos en español.
(El español es una lengua opaca,
con un gran número de palabras fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).

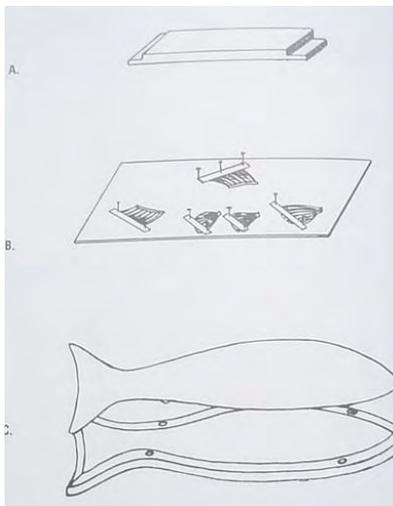
Tal vez, entonces, el autor que se empeña en su propia desaparición y en la transparencia, nos habla en “pajarístico”, aunque lo escuchamos en español. El lector de *La nueva novela* puede adivinar esa malla transparente e irrompible, donde el silencio es un eslabón más. De hecho en “La locura del (autor)” se dice:

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

El silencio escucha silencio
y repite en silencio
lo que escucha que no escucha.

El silencio, la ausencia, el agujero dejado por el autor y la merma del lenguaje son parte de esta malla transparente e irrompible. De ahí que haya una fijación, a lo largo de todo el texto, sobre la ausencia y los agujeros. La operación deconstructiva de *La nueva novela* trabaja sobre estos agujeros y tachaduras que, por cierto, están en estrecha relación con la idea de desencanto: la concepción moderna de sujeto ha sido destruida, una idea de lenguaje, profundamente ligada a esa concepción de sujeto, también se ha fragmentado y lo que queda en la obra son apenas las huellas de aquello que hubo.

“La psicología” consta de 3 páginas. En las dos primeras se presentan una serie de preguntas con espacios en blanco intercalados. La primera página se inaugura con la siguiente pregunta: “¿Cómo se representa usted la falta de pescado?”. La siguiente página se abre con esta misma pregunta y la instrucción “Dibújelo”. En la tercera página aparece la siguiente ilustración a modo de ejemplo:



“La psicología” se trata de distintos modos de representación y, sobre todo, de representación de una ausencia. Este es un punto recurrente a lo largo de todo el libro, que al igual que en el caso de la falta de pescado elabora distintas posibilidades de representación de una pérdida o ausencia: los huecos que son “eslabón de la malla” y que significan. Ya hablamos de caso del nombre tachado. Lo mismo sucede en el caso del fox terrier desaparecido, que hacia el final del libro se equipara al *logos*.

Asimismo, en “El lenguaje” se presenta la ilustración del alfabeto de los sordomudos y, a continuación el texto: “Tardieu, a partir de la afirmación de que generalmente no se usa el sexto dedo porque su existencia no es físicamente perceptible, modifique el alfabeto que aparece en la lámina superior” (39). Se intenta generar un alfabeto donde las ausencias, los vacíos, lo apenas perceptible tiene un lugar fundamental. Hay en todo el texto un hueco dejado por el absurdo, la desaparición, por lo invisible, lo carente o la tachadura que es donde esta poesía pondrá el acento. Es allí, en esos imposibles donde el poeta pretende ubicar el sentido y la revolución de la forma poética.

En este punto, Martínez vuelve a la relación del poder con el lenguaje. La idea de código como restricción y la paradójica sensación de que sólo subvirtiendo un código a través de mecanismos que parecen imposibles (el dedo invisible, el pescado ausente, el fox terrier perdido) se puede minar al poder.

Son las casas sin puertas y en derrumbe que aparecen en la portada y en la página 120 las que pudieran dar la clave de esta totalidad ajada. El poema al que remiten es “Desaparición de una familia” (137):

1. Antes de que su hija de 5 años se extraviara entre el comedor y la cocina, él le había advertido: “-Esta casa no es grande ni pequeña pero al menor descuido se borrarán las señales en la ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza” (137).

El padre del poema, que puede entenderse también como el autor, advierte a su hija sobre la posibilidad de extraviarse y termina, luego de la desaparición de toda su familia y justo antes de desaparecer él mismo, diciendo: “desearía decir a los próximos que vienen, / que en esta casa miserable / nunca hubo ruta ni señal alguna / y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”. Finalmente, el padre también desaparece. En la casa, como en *La nueva novela*, no hay señales en la ruta y el padre, guía y constructor de esa casa, se pierde también, con lo que quedará apenas su huella desperdigada por el libro. Esa es más o menos la mecánica de Martínez para su propia desaparición: advierte que todos podemos desaparecer, que no hay señales en la ruta y desaparece él mismo. No del todo, porque persiste la tachadura como grafismo de la desaparición; no se desaparece del todo porque queda el autor marcado como desaparecido, su propia huella al borrarse.

La primera estrofa del poema es una advertencia, al igual que la mayoría de las otras, pero son advertencias inútiles de parte de un padre que no sabe o no puede evitar las desapariciones. Lo único que puede hacer es advertir, una y otra vez. Aún sabiendo lo que sabe, el padre no es capaz de impedir que todos los miembros de la familia, incluido él mismo, se extravíen en trayectos cotidianos al interior de la casa.

El título “La desaparición de una familia” de la NOTA 1 que acompaña la fotografía nos envía a “Epígrafe de un libro condenado” y a Adolf Hitler vs. Tania Savich en la sección “El desorden de los sentidos”. Antes nos entrega tres citas, la última de ellas, de Lezama Lima, que dice: “Cuando la familia está hecha viene la dispersión; / cuando la casa está construida llega la muerte”. A continuación, volvemos al “Epígrafe para un libro condenado: La política” y nos encontramos con un texto de Picabia: “El padre y la madre

no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de nuestros hombres políticos” (s/p).

La primera relación con la familia queda entonces, establecida: la Patria es nuestra segunda madre. Además, se entrega una pista sobre la desaparición⁴⁶ de la familia: la patria tiene derecho de inmolar a los miembros de la familia. En seguida, vemos la misma cuadrícula de la contraportada, con la misma instrucción, pero ahora con un conejo superpuesto y donde cada cuadrado equivale, no a 2 cm², sino a 2 km². Esto generaría que el conejo fuese monstruoso, en el sentido de que probablemente mida cerca de 40 km². La casa, asimismo, adquiriría enormes dimensiones si el plano para dibujarla tiene esas proporciones. Lo anterior se relaciona con la operación simbólica de Martínez entre familia / patria y casa / mundo. Se trataría, entonces de una sinécdoque, pero puesta en evidencia a través de la amplificación de la casa en la cuadrícula y los epígrafes.

En “La desaparición de una familia” Martínez suma a la equivalencia entre Patria/ madre y mundo/ casa, la de casa/ libro: todos los miembros de la familia que han desaparecido al interior de la casa se encuentran desperdigados a lo largo de *La nueva novela*: la niña que pudiera ser la que aparece en las páginas 86 y 105 o Tania Savich que “vio desaparecer un día el círculo de su familia” (114), el niño pudiera ser D.O quien “ya se ha convertido en un hombre” (116) por la desaparición del círculo de la familia, los gatos de la casa, el pequeño fox terrier que se encuentra en la primera página interior y el colofón y que tiene dedicados, además dos poemas y dos fotografías en las páginas 80, 81, 82 y 83.

⁴⁶ Evidentemente, la “desaparición” en el contexto de la dictadura y los detenidos desaparecidos desencadena un sinnúmero de sentidos que se relacionan con “la muerte”, pero que no tienen una equivalencia plena, como pudiera pensarse. Una de las particularidades de la desaparición de personas es que precisamente no se puede precisar la muerte (ni el hecho, ni las circunstancias, ni existe duelo, etc.). Las relaciones y diferencias entre la muerte y la desaparición (por ejemplo, en términos jurídicos y psicológicos, por nombrar solamente dos aspectos) son múltiples y extensísimas; por ahora, nos limitamos a destacar la opción de Martínez por la desaparición, en la misma línea de sentido que las ausencias, silencios y huecos enfatizados en el texto.

El mundo de *La Nueva Novela*, tiende a mostrar la inconsistencia de la separación entre la realidad social y el arte, porque todo lo que se demuele a nivel del arte se demuele a nivel de la vida y viceversa. Es decir que no se puede hacer un libro total si se está en contra del totalitarismo –parece obvio, pero abundan o abundaron-- no se puede deshacer el sujeto y mantener intacto al autor, por ejemplo. O más exactamente, Martínez, que había desdibujado el marco que separaba a su libro de la “vida”, que quería cruzar las líneas imaginarias, no podía.

De manera que la desaparición, los “huecos” o vacíos son un eje de *La nueva novela* que refiere distintas esferas *a la vez*: el lenguaje, la realidad político - social, el poder, el lenguaje, el sujeto, la institución del arte.

La nueva novela se rehúsa a ser pura letra escrita y reclama su realidad, o al menos reclama la ficción de aquello que está fuera de sus páginas. Y constituirse como libro-objeto es otra de las formas de hacer ese reclamo. A ello apuntan también los problemas insolubles, las falsas operaciones lógicas y las tareas irrealizables para el lector que pretenden develar la lógica absurda de un lenguaje que se concebía atado al referente y, por lo mismo, estrechamente vinculado a la verdad. Es la “lógica absurda” o la retórica engañosa que cruza todo el texto:

LA PERSONALIDAD

Observe con atención su mano izquierda y diga a quién pertenece.

Suponga que usted no es usted: encuentre un reemplazante (32).

Encuentre un sólo verbo para significar el acto que consiste en beber un vaso de vino blanco con un compañero borgoñón, en el café Los Dos Chinos, a las seis de la tarde, un día de lluvia, hablando de la no-significación de mundo [...] (24)

Cuando usted habla del infinito, ¿hasta cuántos kilómetros puede hacer sin cansarse? (12).

Dado que usted me presenta un tarjeterito afirmándome que está vacío, si al abrirlo bruscamente me encuentro con un cocodrilo de gran tamaño, ¿quién ha mentido: usted o yo? Adivine lo que quiero decir (23).

Esta estrategia, análoga a la del modelo axiomático y lo que llamaremos “discurso de mala fe” en Zurita, tiende a frustrar toda expectativa lógica en un proceso que aparenta, precisamente, regirse por una lógica impecable⁴⁷.

Ahora bien, las trampas de lenguaje, las intrigas de sentido y el sinsentido al interior de *La nueva novela* apuntan más a la tarea deconstructiva, al desenmascaramiento de la trama del *logos* que a la transformación de este. Con todas las reformulaciones, se logra una poesía marcada por un decir que se ubica donde están las fallas del lenguaje, las fracturas de nociones unitarias y centradas. Además, la “retórica del engaño” pone en evidencia la capacidad de dislocar el referente del lenguaje y, desde este punto de vista, se enfrenta al discurso dictatorial, poniendo en evidencia sus herramientas.

La nueva novela de Juan Luis Martínez está cruzada por la problemática del arte y sus límites, por el intento de anular la dicotomía arte (ficción) / realidad, a través del resquebrajamiento de los conceptos de libro y autor que sustentarían los límites entre la ficción y la realidad. Una vez perdida la autoridad de la institución literaria, Martínez arremete contra el lenguaje a través de una poética de la intriga y de la constante frustración de las expectativas del lector. La inestabilidad de *La nueva novela* radica en la imposibilidad permanente. Desenmascaramiento o desmontaje de un orden (desencanto de

⁴⁷ La influencia de Juan Luis Martínez en Zurita es muy clara. Por otra parte, ambos participaron en los talleres de Ronald Kay, Enrique Lihn y vivieron juntos durante estos años.

la modernidad), pero imposibilidad de la transformación u olvido de esa modernidad. De ahí las casas en derrumbe y sin puertas desde donde escribe Martínez.

Como se escribe desde el derrumbe se abre el “espacio impensable” (Foucault, 1978: 2). Se ha quitado la mesa, lienzo o casa que sería el lugar de encuentro, el “lugar común” sobre el cual sería posible destruir, construir, borrarse del todo, volver del todo o representar. Ese lugar común en derrumbe es en Martínez el lenguaje. *La nueva novela* es en buena medida un libro afásico, en los términos planteados por Foucault:

Sin embargo, apenas esbozados todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de la identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia (Foucault, 1978: 4).

Hemos hecho una lectura de *La nueva novela*, centrándonos en los planteamientos de Juan Luis Martínez en torno al libro, la representación, la autoría, el lenguaje y sus relaciones con la realidad. Hemos leído el cuestionamiento de la autoría a lo largo del texto como un núcleo proliferante de sentidos que redundan en el cuestionamiento de la institución del arte y sus posibilidades frente a la realidad. El desborde de los límites del libro y del género poético parecen indicar lo mismo: esta es una poesía que “picotea las migajas del Logos”. El poeta surge tras la devastación del sentido (moderno), y basa su postura poética —y su fe en la poesía— en ese picoteo, en el hecho de poner el acento en los espacios vacíos del lenguaje y en las engañosas posibilidades de la retórica. Resulta particularmente relevante el hecho de que la crítica a la institución del arte y al lenguaje poético devenga, a través de un trabajo sobre las porosidades en la dicotomía ficción / realidad, una radical crítica al lenguaje y al sujeto como portador de ese lenguaje. Por eso Martínez genera una

poesía carente de grandes desplantes retóricos y de los cánones de “lo lírico”. A pesar de llevar la ruptura a sus extremos, ruptura que culminó con *La poesía chilena*, Juan Luis Martínez se autodenominó poeta, incluso al interior de *La nueva novela*. Ni la ruptura de las expectativas del lector, ni el desborde de los marcos de género, ni el cuestionamiento del autor y del lenguaje hacen que el autor se decida finalmente por el silencio. Se llamó a sí mismo poeta, porque en el fondo hay una fe en un lenguaje otro que, desgajado del poder, hablaría en “pajarístico”.

III. APROXIMACIÓN A *PURGATORIO* Y *ANTEPARAÍSO* DE RAÚL ZURITA

Para comenzar el análisis de *Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita, haremos una revisión de la sorpresiva y pronta canonización del poeta que, desde el punto de vista de la recepción, tiene que ver con ciertos aspectos nucleares de su poesía: el anclaje en un repertorio conocido y la relación, por lo tanto, con una tradición poética con la cual el poeta mantiene un anclaje oblicuo. Este repertorio será negado parcial y paulatinamente a lo largo de los textos de manera que, si bien se genera una comunidad entre el horizonte del lector y el del texto, las rupturas se producen sobre la base de este repertorio.

Purgatorio y *Anteparaíso* corresponden a dos etapas de un mismo proyecto de escritura en la que el primer libro trabaja con una experiencia personal que se relaciona con la inestabilidad del sujeto y el lenguaje, y el segundo trabaja sobre la idea de colectivo. Sin embargo, ambos están marcados por la misma inestabilidad de lo dicho y las mismas estrategias en torno a la negación de los repertorios conocidos.

En el este marco, la lectura de *Purgatorio* y *Anteparaíso* nos enfrenta a un “discurso de mala fe” tanto en relación a los repertorios como a las proposiciones de los poemas. Esta sensación de inestabilidad se genera sobre la base de las identidades tráfugas, la imposibilidad de establecer un sentido unívoco, las reformulaciones, las intrigas de sentido y la deriva, a pesar del aparente rigor operatorio.

El eje central del proyecto poético de Raúl Zurita está marcado por tres libros: *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982) y *La vida nueva*⁴⁸ (1994), que abarcan aproximadamente veinte años de escritura, pero que, a juicio del poeta nacen como un

⁴⁸No analizaremos aquí *La vida nueva* dado que excede el marco cronológico que nos hemos propuesto; sin embargo, por el carácter unitario de estos tres textos, es necesario tener presente *La vida nueva* como la culminación de este proyecto, a pesar de su menor impacto y calidad poética.

proyecto total desde el momento en que se concibió *Purgatorio*. El proyecto se relacionaba con una renovación de la poesía, sus lenguajes y formatos, como vimos a propósito de la nueva escena, pero también con la escritura (y reescritura) de una experiencia de dolor que comienza desde lo individual y que avanza a lo colectivo, hasta llegar al coro de voces que conforman *La vida nueva*. Se trata de “la construcción de una *obra literaria* que llegara a todo tipo de público” (Pellegrini, 2001: 48), una obra literaria que no sólo hablaría a todo tipo de público, sino que también —y en la mejor tradición del “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” nerudiano— hablaría *por* ese público.

Los tres libros están marcados por la ampliación de formatos —fotografía, manuscrito, dibujos y el electroencefalograma en *Purgatorio*, las escrituras en el cielo y sus fotografías en *Anteparaíso*, los dibujos de los ríos y la escritura del verso “NI PENA NI MIEDO” en el Desierto de Atacama en *La vida nueva*. Asimismo, en la ampliación de formatos deben considerarse los actos de autoflagelación de Zurita que marcan los dos textos a los que nos abocamos en este capítulo: la quemadura de la mejilla en *Purgatorio*⁴⁹ y el intento de cegarse en *Anteparaíso*.

Los actos de autoflagelación ponen sobre el tapete la noción de poesía de Zurita, en términos de la relación arte / vida. Estos gestos forman parte de la obra de Zurita; a tal punto que la quemadura en la mejilla es considerada como el gesto inaugural de toda su obra. Esta identificación del arte con la vida está estrechamente ligada con el trabajo del autor en el Colectivo de Acciones de Arte. Durante este tiempo Zurita formaba parte del

⁴⁹ Dice Zurita al respecto: “[...] el año 75 yo estaba absolutamente desesperado. El acto fue la quemadura de mi cara, de mi mejilla. Desde el momento en que hago eso, me ubico de este lado de la comunicación, y ahí empieza mi obra. Empiezo a poder expresar algo, a poder comunicar: el acto de laceración como primer enunciado, como primer chillido de la guagua [bebé] que nace” (en Gandolfo, 1987: 3).

CADA⁵⁰ y, en general, creemos que la propuesta de su producción individual se inscribe en el marco de la del colectivo. De este modo, es necesario mantener las ideas centrales del CADA al momento de la lectura de la producción personal del poeta: el artista como obrero de la experiencia, el arte como experiencia corregida, la obra artística como “acción de arte”, y la extensión de los formatos y lenguajes.

Raúl Zurita había irrumpido en la escena literaria chilena a partir de la publicación de “Áreas Verdes” en *Manuscritos* (1975), seguida de la favorable crítica de Ignacio Valente en *El Mercurio*⁵¹. El escritor se transformaba, prematuramente, en un poeta consagrado y hablaba con voz propia como “legítimo heredero de los grandes” (Valente, 1982: E3). Tras la publicación de *Purgatorio*, su proyecto poético era materia de discusión y el canon poético parecía moverse “entre el llamado *apagón cultural* y el sorprendente ascenso poético de Raúl Zurita, con el apoyo masivo de todas las tiendas políticas, *El Mercurio* en primera fila” (O’Hara, 1996: 7)⁵².

En efecto, la poesía en el Chile de la dictadura parecía reducirse —para el público que estaba fuera de los microcircuitos de difusión y discusión— a Raúl Zurita. El escritor se vuelve, entonces, “el digno descendiente” de una tradición poética con la cual mantendría siempre una relación ambigua. Ciertamente, la obra de Zurita está mucho más vinculada a la poesía anterior que la de Martínez o Maquieira ya que, en alguna medida, echaba mano

⁵⁰ En la Introducción de este trabajo hicimos una breve revisión del Colectivo de Acciones de Arte y algunas de sus obras (pp. 32-38).

⁵¹ Ignacio Valente es el seudónimo de José Ibáñez Langlois, sacerdote Opus Dei y crítico oficial de *El Mercurio*. Además, Valente era una suerte de árbitro de lo que se publicaba o no en aquellos años. Cfr. “El poeta Zurita”, *El Mercurio* (5 de septiembre de 1975), p. E3 y “Zurita entre los grandes”, *El Mercurio*, (24 de octubre de 1982), p. E3.

⁵² Como se mencionó en la Introducción, el llamado “apagón cultural” no era otra cosa que el corte de todo tipo de relaciones entre el mundo de la cultura y el público, pero no existía, a pesar de lo que se pretendía hacer creer, tal escasez de producciones artísticas.

de las viejas nociones de poeta, poesía y lenguaje⁵³, además de un denso entramado de intertextualidades con discursos y obras literarias que operan como el marco general en el que se moverán las rupturas:

Si el poeta con su *Purgatorio* (enfermedad) había accedido ya –primera crítica de Valente—al anteparaíso (esperanza) de su vida, con el libro *Anteparaíso* ingresó, por gracia de la segunda crítica del sacerdote, en la vida nueva –el reino de la reconciliación total consigo mismo, la redención que cancelaba toda “angustia de las influencias” [...] había conseguido conjurar el fantasma de Neruda haciendo una lectura desviada del *Canto general*, en el marco teológico-aristotélico de la *Divina Comedia*, y era por fin padre poético de sí mismo, al ser confirmado como gran poeta de Chile (Pérez Villalobos, 1995: 56).

Cuando Pérez Villalobos apunta que Zurita hacía una “lectura desviada” que, en la práctica va más allá del *Canto General* o *La Divina Comedia*⁵⁴ se refiere a un punto central de esta poesía. En este trabajo, entendemos por lectura desviada el repertorio parcialmente negado o desestabilizado.

El repertorio del texto es, según los planteamientos de Wolfgang Iser “el material selectivo por cuyo medio el texto queda referido a los sistemas de su entorno, que en principio son aquellos del mundo de la vida social y de la literatura precedente. Las normas encapsuladas y las relaciones literarias sitúan el horizonte del texto” (Iser, 1976: 143) y por eso ciertos aspectos de este repertorio que se desestabilizaban sin desaparecer del todo, aseguraban una zona de comunidad con el lector que permitía las fracturas y transgresiones

⁵³ Por ejemplo, en el texto “Poesía y Nuevo Mundo” de *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, el poeta dice: “De allí en adelante [desde el origen de nuestra poesía] la misión del poeta no será otra que la de darles sepultura, en nombre de sociedades que no han querido o no han podido hacerlo, a toda esa fila interminable de cuerpos que caídos, victimizados, arrasados por y en la lengua que nosotros hablamos continúan deambulando en el eje de nuestro idioma sin encontrar siquiera la sanción de un entierro” (163) o, más adelante: “[...] se escribe paradójicamente para corregir la historia y entregarle así a un sinnúmero de hombres la posibilidad de un relato redimido” (Zurita, 2000: 170).

⁵⁴ Ahondaremos más adelante en las referencias que Zurita da para su poesía y los “padres” que se adjudica; aunque es necesario decir desde ya que, al igual que con otras referencias que da, la presencia real, más allá de las citas evidentes de *La Divina Comedia* no es tan fuerte como el poeta quisiera y se reduce básicamente, al marco teológico – cristiano y la idea de un recorrido desde el dolor hacia el Paraíso. Como veremos en la lectura, la idea de llegada al Paraíso se ve frustrada en la misma escritura.

que se llevan a cabo en el texto y, en general, en todas las obras de la neovanguardia chilena.

Creemos, entonces, que la ubicación de Raúl Zurita en el difícil campo poético del Chile de esos años tiene que ver de manera muy importante con una estrategia de filiación y desvinculación, a partir del repertorio. Su lenguaje provendría de “toda esa literatura que por un lado no ha sido aparentemente asimilada [Carroll, Melville y] [...] el Sistema Formal, una cosa que en matemáticas se llama Teoría de los conjuntos” (Zurita en O’ Hara, 1996: 101), aunque, por otra parte, su poesía estará muy fincada en sus antecesores como Lihn, Parra o Neruda que están mucho más presentes en su poesía que aquellos nombres como Melville que el poeta se empeña en dar. El poeta daba saltos intertextuales hacia otras disciplinas (el sistema formal) y hacia una literatura más lejana (la *Biblia*, la *Divina Comedia*) y con ello intentaba exorcizar los fantasmas de una tradición más cercana, marcada fuertemente por las presencias de Neruda⁵⁵ y Parra.

Al intentar situarse “en los límites de cualquier literatura” el escritor pretendía deshacerse de los fantasmas de “los grandes” y liberarse de la angustia de las influencias. Sus textos permitían una lectura fincada en la tradición –a pesar de las negaciones parciales a esta--, pero también la lectura de una poesía que se ubicaba, precisamente, “en los límites de cualquier literatura”. Desde nuestro punto de vista, lo más interesante, en el marco de esta discusión, es la tensión entre una y la otra, ya que el escritor producía una ruptura en la

⁵⁵ Sobre todo en los inicios de su trabajo poético, Zurita hace abundantes declaraciones en el sentido de desligarse de sus antecesores inmediatos, como: “A raíz de ciertos poemas como ‘Alturas de Machu Picchu’ y el *Canto general*, he comprendido la intención de un proyecto poético, sin adscribirme en absoluto a ese lenguaje. Trato de situarme en los límites de cualquier literatura [...]” (en O’ Hara, 1996: 102) o la que citamos en la introducción de este trabajo en referencia a la antipoesía parriana (vid. página 30 de esta tesis). Sin embargo, como proponemos en este trabajo, la negación de estos referentes está más relacionada con una estrategia de posicionamiento en el campo de escritor renovador que con la factura de sus textos en concreto. Por otra parte, existen registros de declaraciones completamente opuestas a la que acabamos de citar, asumiendo una enorme deuda con Neruda, en algunas, y con Parra, en otras.

línea de desarrollo poético del circuito local, a la vez que se apoyaba en repertorios conocidos por el lector para generar una comunidad que no relegara su escritura al hermetismo y que apoyara su proyecto poético que tenía que ver con la corrección de la experiencia, hablar por / en una comunidad y es por ello que el uso del repertorio resulta fundamental.

El horizonte de los textos poseía una amplitud tal que aseguraba puntos de contacto con el de los lectores, propiciando, al mismo tiempo la comunicación, la legibilidad de un proyecto poético que pretendía ser un trabajo sobre la vida, sobre la experiencia, a la vez que renovaba radicalmente los lenguajes y desestabilizaba nociones tan caras a la poesía y la literatura como el formato o las identidades y sentidos inmóviles.

El repertorio compartido con el lector en la obra de Zurita gira principalmente en torno a *La Biblia*, el *Canto General* y la imagería patriótica. Unos repertorios serán más enfatizados que otros en *Purgatorio* o *Anteparaíso* de acuerdo a las especificidades de cada uno. Por ejemplo, la imagería patriótica y la geografía chilena están presentes a lo largo de todo *Anteparaíso* con más fuerza que en *Purgatorio* dado que en *Anteparaíso* da un importante salto hacia lo colectivo que se apoyaba en ese repertorio compartido.

Hemos dicho ya que el repertorio de *Purgatorio* y *Anteparaíso* es invertido, fracturado o desestabilizado al interior del texto, por medio de distintas operaciones poéticas que funcionan como negaciones parciales y que permiten, por otra parte, generar rupturas o espacios vacíos en términos de sentido.

En definitiva, si por una parte, Zurita rompía los formatos y códigos de la poesía con una escritura que a veces fue percibida como “hermética”, por otra, se abría a la comunicación retomando con muchísima fuerza varios elementos del repertorio del lector. Su obra mantenía todavía relaciones, ya sea tangenciales, ya sea problematizadas, con

discursos por medio de los cuales el texto permitía múltiples sentidos en la lectura: la Biblia, la imaginería patriótica, la geografía nacional o Neruda con la imagen del poeta como profeta o voz que carga con el sentir de un pueblo. Es por eso que “Su obra podía gustar a los intelectuales y lectores tanto de derechas como de izquierdas, tanto de fuera como de dentro. Los chilenos encontraban, por fin, un poeta en el cual podían calzar sus aspiraciones [...]” (Pellegrini, 2001: 45) y probablemente es por eso también que, por ejemplo, a pesar de la complejidad de *Anteparaíso*, este se transformó en uno de los libros más leídos el año de su publicación.

El texto que le abre las puertas del campo poético a Raúl Zurita es *Purgatorio* (1979), primera piedra en la construcción de un proyecto que irrumpió en el mundo de la literatura local, a través de una renovación total del lenguaje poético. En este texto, el problema central es el de la identidad y la autoría, además del problema del lenguaje y las voces de esta identidad tránsfuga. Es aquí donde Zurita inaugura las operaciones del “discurso de mala fe”, del aparente rigor operatorio que, sin embargo, no permite fijar sentidos y, desde el punto de vista del repertorio establece el marco judeo cristiano en el que se moverán sus otras producciones, al igual que el trabajo sobre la geografía chilena que habrá de vincularlo cada vez con mayor nitidez con el *Canto General* en *Anteparaíso* y *La vida nueva*.

En la misma tónica de Juan Luis Martínez, aunque con menos énfasis en la ruptura de la noción de libro, *Pugatorio* se presenta como un libro de poesía anómalo desde varios puntos de vista que se relacionan con la estructura y el formato de publicación. Es un libro donde lo visual entra de lleno a compartir terreno con la letra escrita. Ya hemos nombrado varios de estos elementos visuales: la fotografía, el diagnóstico médico o el electroencefalograma, por ejemplo.

Las primeras páginas de *Purgatorio* son ejemplares desde el punto de vista de la ruptura y la utilización de un repertorio desestabilizado como el fondo para estas rupturas. El texto comienza con la fotografía del rostro quemado del autor en la portada⁵⁶, lo que puede ser leído como una manifestación de la concepción de arte que unía la producción estética a la vida, el cuerpo y el cuerpo social, en el contexto de la ampliación de formatos:

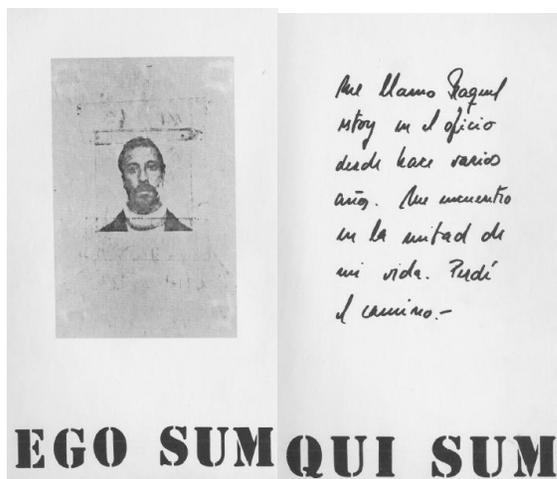


Esta imagen ambigua y en *zoom* de la portada se refuerza al interior del texto de manera que la interpretación de la imagen como autoagresión se imponga. Aparece, en consecuencia un epígrafe que señala: “Mis amigos creen que / estoy muy mala / porque quemé mi mejilla”. Ya desde el epígrafe estamos en presencia de una de las grandes indeterminaciones del texto: la oscilación entre femenino y masculino, que rompe una de las más importantes categorías binarias de nuestra lengua, además de una fundamental categoría identitaria. Mientras la voz, en Martínez, intenta su desaparición y tachadura, acá

⁵⁶ Las fotografías reproducidas corresponden a la primera edición del libro, en tanto que en las citas trabajaremos con la edición de 1996, que corresponde a la cuarta edición. En caso de que se presenten diferencias entre la primera edición y la cuarta, lo consignaremos a pie de página.

esta se somete a la fluctuación. Son estrategias distintas, pero, a su manera, cada una pone en entredicho ejes centrales de la identidad y la autoría.

Esta indeterminación se verá acentuada en las páginas siguientes, a la vez que se vuelve a poner el énfasis en la quemadura:



La identidad tráfuga de *Purgatorio* comienza a dibujarse con mayor nitidez en estas dos páginas. La fotografía del autor con la mejilla vendada, precisamente en formato de foto de identificación, es acompañada por el texto manuscrito que dice “Me llamo Raquel...”⁵⁷. Luego, a pie de página, un bíblico “EGO SUM QUI SUM”⁵⁸ que remite al hecho de que la identidad, el nombre no pueden ser dichos. Ya desde esta página, entonces, se prefiguran dos grandes problemáticas del texto: la identidad móvil y el lenguaje insuficiente o engañoso. Lo que se cuestiona en primera instancia es el aspecto referencial del lenguaje, su posibilidad de remitir a una realidad y, sobre todo, los límites que impone a la identidad.

⁵⁷ En términos de la inclusión de la propia vida este manuscrito funcionaría de la misma manera que el de Roland Barthes en *Barthes por Barthes*: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (1975: 10). Expresa, por una parte, el enmascaramiento, pero también afirma la certeza de una existencia (lo corporal) a través de la escritura personal.

⁵⁸ Todo el relato bíblico puede verse en Éxodo 3. Dios se le aparece a Abraham en forma de una zarza ardiente y le pide que libere al pueblo de Israel de los Egipcios. Él le responde: “He aquí que llego yo a los hijos de Israel, y les digo: El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros. Si ellos me preguntasen: ¿Cuál es su nombre?, ¿Qué les responderé? Y respondió Dios a Moisés: Yo soy el que soy”.

Sin embargo, a pesar de que la identidad no se concibe aquí en sus acepciones monolíticas y autosuficientes, el sujeto es puesto de manifiesto en la sola enunciación, a la vez que en su aparición como fotografía y como manuscrito. Es en el decir, en el gesto y la emotividad de ese decir que impone una presencia que se plantea como certeza y una identidad que se plantea como pregunta.

Lo que hemos dicho de estas páginas corresponde a la faceta más rupturista de Raúl Zurita, la que empalma, por cierto, con la neovanguardia y sacudía al lector sacándolo de su hábito de lectura. No obstante, creemos que esta ruptura es posible porque opera sobre la base de un conocido repertorio: en estas pocas páginas iniciales el texto cita o alude a la Biblia y a Dante.

En la primera parte del poema “Domingo en la mañana” volvemos a la indeterminación de identidad por medio de la voz femenina: “Soy una Santa digo” (13), pero ya en la parte III, que es la que sigue a la I, se comienza con: “Todo maquillado contra los vidrios / me llamé esta iluminada dime que no/ el Super Estrella de Chile” (14). Más adelante, confirmando la oscilación de género que vemos en III, se lee: “Yo soy el confeso mírame la Inmaculada” (14), donde al igual que en el texto anteriormente citado, la oscilación se da en un mismo verso. Además, se confirma aquí un elemento central en la poesía de los tres autores que se trabajan en este estudio: la irrupción muy fuerte del diálogo en la poesía. Ya lo veíamos, por ejemplo, en “La desaparición de una familia” de Martínez y en Zurita será un claro distintivo de esta voz poética que apela al diálogo, muchas veces sin las marcas de guión o comillas: “Les aseguro que no estoy enfermo créanme” (16)

Mira qué cosa: el Desierto de
Atacama son puras manchas
sabías? claro pero no te

costaba nada mirarte un poco
también a ti mismo y decir:
Anda yo también soy una buena
mancha Cristo –oye lindo no
has visto tus pecados? bien (24).

El diálogo, a veces con el lector y, a veces, con un “otro” que responde en el mismo poema y sin mayores intermediaciones sobrepasa el formato de lo lírico al mismo tiempo que multiplica y degrada a la voz poética como generadora única e integral de sentidos.

La oscilación entre las voces, es otra de las manifestaciones de una identidad huidiza y pendular que invade todo el libro: “Soy una santa digo” (13), “me llamé esta iluminada dime que no / el Super Estrella de Chile” (14), “Yo soy el confeso mírame la Inmaculada” (14), “Yo soy Juana de Arco digo la ardida” (15) “Hoy soñé que era Rey” (17), “Zurita enamorado amigo / recoge el sol de la fotosíntesis / Zurita ya no será nunca más amigo” (18), “LAPSUS Y ENGAÑOS SE LLAMAN MI PROPIA MENTE EL / DESIERTO DE CHILE” (23), “YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL / DESIERTO DE CHILE” (25). Además, podría agregarse la tachadura en el diagnóstico médico en el que el nombre “Raúl Zurita” es tachado y se superponen los de: Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuela. En “Inferno”, donde se inserta el electroencefalograma (que suponemos del autor, precisamente por las referencias del diagnóstico médico), cada verso es firmado por distintos nombres: “Bernardita”, “Santa Juana” y “Yo y mis amigos”. La constante reformulación de la identidad del hablante, es en realidad un mecanismo textual propio de toda la poesía de Zurita que se complace en desplazamientos entre distintas voces individuales o en la imposibilidad de determinar al sujeto.

El decir oscilante puede alcanzar la anulación toda posibilidad de fijar un correlato, como en “El Desierto de Atacama III”:

- i. Los desiertos de atacama son azules
- ii. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime lo que quieras
- iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido
- iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos vieses flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (32).

En este poema conviven como desarrollo consecutivo de una misma idea (i, ii, iii, iv) las posibilidades de que los desiertos de atacama: son azules, no son azules y fueran azules todavía. El propio texto se encarga de proliferar las indeterminaciones de manera que no puedan ser actualizadas. Se trata de una poesía que reformula una y otra vez, pero que impide, a través de este constante movimiento, que el lector fije la “versión definitiva”.

Si esto es así, a los lectores se nos plantea la problemática del lenguaje como ineludible: “ya ya dime lo que quieras” (32) o “Hoy laceamos este animal imaginario / que correteaba por el color blanco” (52). Es entonces el lector el encargado de poner atención sobre este decir que se reformula y que no se concreta, no de actualizar y determinar lo indeterminado. De este cuestionamiento sobre la posibilidad de fijar un sentido, surge lo que Rodríguez Fernández ha llamado “un discurso de mala fe” (Rodríguez Fernández, 1985: 120), un discurso que desmiente una y otra vez lo que ha dicho y que se basa en el caso específico de Zurita en: las reformulaciones constantes, las negaciones al repertorio, los encabalgamientos y espacios vacíos, las anomalías sintácticas, los desmentidos y negaciones (“por eso no mugen”, “NO EL INMENSO YACER DE LA VACA”, “No

sueñen las áridas llanuras”, “no eran esas playas”, “no hubo playas”, “no encontró un solo justo”, “nadie encontró”, “nunca fue”, etcétera) y los conectores lógicos que no tienen un referente claro ni en el texto ni en la realidad extratextual.

Además, los encabalgamientos, que son una constante en la poesía tanto de *Purgatorio* como de *Anteparaíso*, complican la sintaxis y abren un vacío en medio del verso que, nuevamente, dificulta el establecimiento de un sentido claro: “podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos / los rincones de Chile contentos vieses flamear por / el aire las azules pampas del Desierto de Atacama”. Por ejemplo, el silencio de la página en blanco tras el “desde todos...”, la pausa a la que obliga la cesura, abre una infinidad de posibilidades antes de que el poeta agregue: “los rincones de Chile”.

Esto sucede con mayor razón en los silencios que se abren al interior de un mismo verso como en: “manchado como en tus sueños” (24) o en “Mírenlo transparentarse allá lejos y sólo acompañado / por el viento” (34).

Por último, las anomalías sintácticas ayudan a esta fuga de sentidos que hemos revisado en otros aspectos:

dime: te creías que era poca
cosa enfilarse por allá para
volver después de su propio
nunca dado vuelta extendido (25).

QUIEN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PAJARO
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
EMPUJADO POR EL VIENTO (29).

Por su parte, el libro *Anteparaíso* (1982) es un libro que, basado en el mismo marco judeo cristiano, apelando también a un “discurso de mala fe” y profundizando en el diálogo y la negación a los repertorios, representa una escritura más ambiciosa, no solo por la escritura de quince versos con el humo de un avión en el cielo de Manhattan o el intento de

cegarce del autor. Es un proyecto ambicioso, antes que nada, por su pretensión de contar, construir y reconstruir (una vez más) Chile desde su geografía⁵⁹ e imprimirle una utopía nacional a este territorio; ahora, con un lenguaje que había perdido la fe en los grandes paradigmas de la modernidad y que, por eso, desarticulaba categorías a las que los lectores habíamos estado acostumbrados. Esta fractura conceptual, como ya hemos mencionado, deriva evidentemente en un lenguaje poético también fracturado y oscilante que observábamos ya en *Purgatorio*.

La experiencia de un “nosotros” que en *Purgatorio* se vislumbraba apenas, y alternado con espacios íntimos o domésticos como el electroencefalograma, el baño de la casa, la cama, etc.; ahora será directamente una experiencia colectiva:

Siento que *Purgatorio* refleja algo al menos del espíritu de los tiempos que nos tocó vivir. Fue mi propia lucha contra el miedo y la desesperación pero que también era de todos. En *Anteparaíso* está la idea de ser parte de algo infinitamente más vasto que ti mismo y abrirte a la dimensión de lo que puede ser la palabra llamada pueblo, a los paisajes, al universo, al cosmos. Ahí están las escrituras en el cielo (en Calderón, Calderón y Harris, 1996: 448).

La escritura de diez versos con humo de un avión —que abre el libro, aunque las fotografías de los versos se encuentran desperdigadas a lo largo del texto—se relaciona con el intento de (re) escribir la geografía chilena, así como también con la idea del paraíso, esto es, semantizar la geografía chilena para hacerla un paraíso. Pero este acto se relaciona también con un eje fundamental de la producción del poeta que tiene que ver con romper con los formatos de la poesía y sobrepasarlos. Por último, cuando el autor intenta cegarse, para no ver los versos “recortándose contra el azul” (Zurita, 1993: s/p) anuncia lo que se

⁵⁹ A modo de ejemplo, nada más ni nada menos que dos de “los grandes” ya habían hecho esto: Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

advertía también en el título y que viene a confirmarse en los versos finales: “No fue / posible, pero tú, amigo, igual podrás / entender el Paraíso, igual sabrás por / qué te pude pensar toda esta maravilla” (148)⁶⁰. No es el cumplimiento de la utopía, sino la posibilidad de ese sueño el registro y el lenguaje con el que trabaja *Anteparaíso*, es así como, tras plantearla, recalca el carácter ilusorio de las visiones: “Chile está lejano y es mentira” (96), “Aunque no sea más que una quimera” (98) o en

Sé que todo esto no fue más que un sueño
pero aquella vez fue tan real
el peso de la tierra en mis manos, que llegué a creer
que todos los valles nacerían a la vida (122).

Estamos así, frente a un lenguaje que se desmiente, que se borrona y que es correlato del “ante” de *Anteparaíso*. Nos enfrentamos a un “discurso de mala fe” (Rodríguez Fernández, 1985: 120) que se desmiente a sí mismo, que propone un lugar y lo desdice. Poesía y utopía, antes que nada, oscilantes, porque se presenta un sueño que no será posible, se hacen afirmaciones que luego se reformulan o se niegan. Se presenta a Chile como un paraíso, un “valle volviendo a la vida” para que el lector se enfrente un poco más adelante al truncamiento de ese sueño que alcanzó a vislumbrar a lo largo de las páginas del libro.

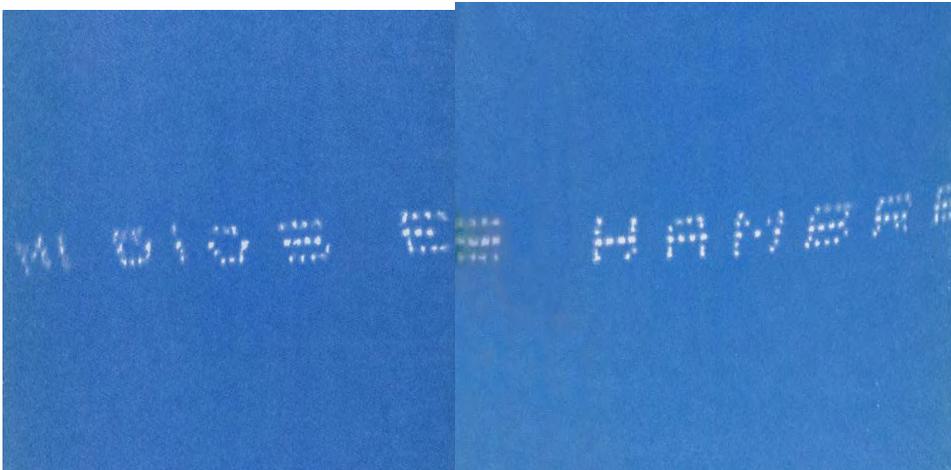
Así, “La vida nueva”, primer poema de *Anteparaíso*, reúne de manera ejemplar, puesto en relación con el resto de los poemas, el juego de reformulaciones incesantes.

Los doce versos escritos en el cielo son:

MI DIOS ES HAMBRE
MI DIOS ES NIEVE
MI DIOS ES NO

⁶⁰ En la primera edición había un texto de Diamela Eltit en lugar de este: “El 18 de marzo de 1980, el que escribió este libro atentó contra sus ojos, para cegarse, arrojando amoníaco puro sobre ellos. Resultó con quemaduras en los párpados, parte del rostro y sólo lesiones menores en las córneas; nada más me dijo entonces, llorando, que el comienzo del paraíso ya no iría. Yo también lloré junto a él, pero qué importa ahora, si ése es el mismo que ha podido pensar toda esta maravilla”.

MI DIOS ES DESENGAÑO
MI DIOS ES CARROÑA
MI DIOS ES PARAÍSO
MI DIOS ES PAMPA
MI DIOS ES CHICANO
MI DIOS ES CÁNCER
MI DIOS ES VACÍO
MI DIOS ES HERIDA
MI DIOS ES GHETTO
MI DIOS ES DOLOR
MI DIOS ES
MI AMOR DE DIOS



No se trata, como se puede observar, de una enumeración de equivalencias, sino de una constante reformulación de tema y horizonte que pretende escapar a la fijeza del sentido. Termina la serie de versos por medio de un espacio vacío “Mi Dios es” y, finalmente, un cambio de tema (ahora el sujeto es “mi amor”) que truncó la posibilidad de hacer un cierre y representarse aquello que “Dios es” en *Anteparaíso*.

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en el poema “Las playas IV”, donde prima la imposibilidad de fijar una representación definitiva, en este caso, de “Usted” (18): “Usted era apenas el horizonte / en las playas de este calvario” y más adelante dice: “Las playas de Chile fueron horizontes y calvarios” o “de este calvario donde es Usted el inmenso cielo”. Una constante reformulación que revela la transitoriedad, el posible equívoco o

descentramiento de toda afirmación. Así, la dinámica de tema y horizonte se ve constantemente reformulada, de manera que somos partícipes de una deriva del sentido que no siempre logramos fijar del todo porque el propio texto, como en la estrofa recién citada, se empeña en hacerlos circular y no fijarlos.

Por su parte, hay un afán explicativo en los “porque”, “por eso”, “para que” que inician la mayoría de los enunciados, pero hay también una imposibilidad o mala fe en la explicación que sigue a muchas de ellas, tanto por las negaciones como por la complejidad sintáctica: “VI. Porque adorados te decían los verdes pastos de Chile” (120)

Porque quién diría si los quemados pastos florecieran
con los valles y los valles con Chile entero cantaran
entonces la gloria que deslumbra los paisajes: la quimera
de estos pastos (98)

Por otra parte, las preguntas que motivan estas respuestas no se dan a conocer nunca, ¿A qué dan respuesta estas elaboraciones aparentemente rigurosas y lógicas? “Por eso los muertos subían el nivel de las aguas” (61) o “Por eso hasta las cenizas gritaban llorando ‘todo ha sido consumado’” (88), donde “eso” no tiene un antecedente ni se explica. Se trata de espacios vacíos que el lector debe completar y que revelan, en muchos casos, aquello que se quiere decir. Volvemos, a través de estas respuestas sin preguntas a un problema que se había discutido al principio de esta tesis: la relación de esta poesía con la censura. Nuevamente, creemos que estas omisiones no tienen que ver exclusivamente con la intención de escapar de la censura, sino con desenmascarar la retórica del régimen, por una parte, y con lo indecible e inimaginable, por otra. Por ejemplo, en el verso citado “Por eso los muertos subían el nivel de las aguas”, lo que sería sujeto de censura (que están arrojando muertos al mar y a los ríos) sí está dicho. Lo inexplicable, lo imposible, lo que el lenguaje no abarca es la razón de esto.

La continua aparición de estos espacios vacíos tiene también su expresión en pequeñas anomalías sintácticas y en los constantes encabalgamientos:

SI SI TU ME AMAS DE AMOR SE ME ESTELLARA
LA CARNE VIVA GAUCHITO EL PARAISO SE ME
ESTALLARA POR LA CARNE ESTAS LLAGADAS
DE AMOR EL PAMPERÍO VIVO SI TU ME AMAS
HASTA LA CARA LOS OJOS ME ESTALLARAN DE
AMOR SI SI TU ME AMAS (140).

Así interpretamos también la alternancia, por ejemplo, de tiempos verbales: una utopía en futuro, condicional, subjuntivo, pasado y presente comienza a desdibujarse a sí misma en el texto, generando una nueva negación: “las cárceles de las ciudades *se derrumban*” (109), “¡Que *canten* y *bailen*, que se rasgue el cielo!” (107), “Bienaventurados *serían* así los verdes pastos de Chile” (105), “El desierto de Atacama *florecerá* de alegría” (91), “Entonces, por fin *se vieron* las lejanas montañas en el / cielo” (69) [la cursiva es nuestra]. Además, esta mudanza en el uso de los tiempos verbales se enmarca en el nomadismo del discurso y, en el contexto del ansia de construcción / reconstrucción de una utopía este uso del tiempo marca la no-fijeza que caracterizaría a la utopía (o ucronía) por definición, pero que también denota un distanciamiento de los discursos modernos y modernizadores tanto de la izquierda como de la dictadura.

Hasta ahora hemos visto que en *Anteparaíso* el poeta profundiza aquellas estrategias poéticas que ya aparecían en *Purgatorio* como los encabalgamientos, las anomalías sintácticas, los sentidos en constante movimiento y reformulación y aparente lógica, la utilización de un repertorio que será parcialmente negado o desviado a lo largo de la escritura.

La (frustrada) recomposición de la posibilidad de un sueño mayoritario en *Anteparaíso* pasa necesariamente por crear un lenguaje colectivo, por lograr el salto desde

el yo particular “Zurita” hacia el “pueblo”. A nuestro juicio este necesario traspaso desde el sueño particular a la utopía nacional se realiza a través de varias operaciones: el tono mesiánico del poeta, el uso de un registro nacional reconocible como la bandera y sus colores, el himno y la topografía del país y las referencias bíblicas y al discurso cristiano, en definitiva, por medio del repertorio que ya habíamos comentado que permite generar una comunidad entre la voz poética mutante y de enunciados también huidizos y el lector.

El recorrido geográfico de *Anteparaíso* toma los elementos del himno nacional de Chile⁶¹, que, si se piensa, es también una suerte de ante-paraíso, promesa de futuro esplendor, “copia feliz del Edén”. *Anteparaíso* disputa este repertorio con la dictadura, se lo arranca y lo interviene, haciéndolo formar parte de su proyecto utópico. “El paisaje de *Anteparaíso* - el cielo azulado, el mar bañando las costas, el esplendor de la luz que ilumina los campos, las majestuosas montañas- es un emblema del discurso patriótico, una proyección de ‘lo nacional’” (Cánovas, 1986: 70) para que “todos los sin nombre” fueran los hijos de la patria y que “la patria llorando [vuelva] a besar a sus hijos” (Zurita, 1982: 24).

Anteparaíso retoma estas imágenes para contar el país y construir un “futuro esplendor”: Primero, el cielo azulado que puede leerse principalmente en la escritura de “La vida nueva” en el cielo; en segundo lugar, las brisas que el autor transforma en “Esplendor en el viento” y “El viento sobre la hierba”; luego, los “campos de flores bordados” que se vuelven pastos y valles y, por último, la “blanca montaña” en “La marcha de las

⁶¹ Puro Chile es tu cielo azulado, / puras brisas te cruzan también / y tu campo de flores bordado / es la copia feliz del Edén. / Majestuosa es la blanca montaña / que te dio por baluarte el Señor / y ese mar que tranquilo te baña / te promete un futuro esplendor// Dulce Patria, recibe los votos / con que Chile en tus aras juró / que, o la tumba serás de los libres, / o el asilo contra la opresión.

Cordilleras”. El uso de este código nacional ancla el discurso utópico y ancla también el dolor en un cuerpo específico: Chile- Cristo.

Sin embargo, estos son símbolos patrios degradados. A cada símbolo corresponderá una escisión o ambigüedad que lo rescata del discurso unívoco y monolítico del gobierno⁶², en el intento de una reconstrucción como en “Las playas IX” donde

las banderas de Chile ondearon como un harapo
sobre los colores que miraban hasta que
desgarrados no hubo colores en sus banderas sino apenas
un jirón cubriéndoles los cuerpos aún vivos entumidos
decolorándose en la playa [...]
sus hijos entumidos desarrapados mirando la estrella
solitaria con que Chile les anegó de luz sus pupilas (26-27).

Podemos ver en la estrofa que acabamos de reproducir, el plural “*las* banderas” que se vuelven harapos decolorados que, a pesar de lo anterior, permiten que Chile comience a “pintarse desde sus jirones” (26). Además, en los versos recién citados es muy clara la intención de productivizar las ambigüedades; se genera la confusión de sentidos y, otra vez, la movilidad de aquello sobre lo que se habla: “sobre los colores que miraban hasta que / desgarrados no hubo colores en sus banderas sino apenas”. ¿Quiénes miraban? ¿Las banderas? ¿Los desgarrados?

El rescate de la retórica de la imagería patriótica se produce entonces, manteniendo sus contenidos emblemáticos, pero sumándoles su reverso, así nos encontramos frente a

[...] esas praderas blancas donde
todos los paisajes se pegan es el caleidoscopio de Chile
se decían riendo sin ver los hoyos del cielo:

⁶² Zurita dice, en una entrevista “Yo era un chico vanguardista que estudiaba ingeniería y esas cosas me parecían añejas, sentimentales. Después me vi en una situación distinta. Recuerdo que la canción nacional la tocaban en la televisión blanco y negro cada dos segundos y paseaban la bandera y se veían soldados desfilando. Y de repente vi la bandera y me dije a mí mismo: pero si también es tuya” (en Cárdenas, 2001: 241).

Es la cordillera de los Andes que se chupa
apuntaban los nichos abriéndose desde el horizonte (63).

En estos versos, y en casi todos los poemas sobre la cordillera, la imponente Cordillera de Los Andes “se chupa”, se vuelve exactamente su reverso: un hueco.

En todo caso, el despliegue de imágenes privilegiadas por la memoria colectiva chilena se ve fracturado, de algún modo, por la inestabilidad de estas mismas. Por una parte, no se postula el Paraíso, sino su posibilidad, por otra, esta misma posibilidad se ve desbaratada, de tanto en tanto, por un “discurso de mala fe” que promete explicaciones donde no las da, que anuncia un Paraíso que tras un calvario de sufrimiento extremo, apenas se vislumbra.

Habrà en todo *Anteparaíso*, como se ha apuntado más arriba, un peregrinar análogo al de Cristo, peregrinar de Zurita, pero también del pueblo de Chile y de su geografía: “Las playas de Chile fueron horizontes y calvarios” (19). El uso de un lenguaje sacro, irá marcando las distintas experiencias por la que este cuerpo Chile-Cristo irá transitando. Desde “apedreado Chile” (20), pasando por el calvario y el “Ruego sin fin” (37), hasta llegar al vislumbre de “las patrias verdaderas” en el poema “Anteparaíso”: “porque yo que creí en la felicidad / habré vuelto a ver las estrellas” (146). Así

[m]ientras que en *Las Utopías* y en *Cordilleras*, la trascendencia se logra a través de una experiencia radical de dolor (es la figura de Cristo sufriente); en *Pastoral* se logra a través del amor (es el Canto a la Alegría: un mensaje cristiano de esperanza que otorga amor y perdón) (Cánovas, 1986: 79).

Estos tres puntos serán fundamentales para entender el peregrinaje, el viaje doloroso de *Anteparaíso* y de la obra de Zurita en aquellos años: llevar unos las cargas de otros, poner

la otra mejilla⁶³, deponiendo toda violencia y, por último, redimirse a través del dolor y el amor. Este es un proyecto poético que, en líneas generales, “pone la otra mejilla” que frente al “derramarse de todas las utopías” (29), pero que en su “mala fe” no cumple aquello que promete. Aún con el sufrimiento y aún con el perdón no se llega a la tierra prometida

[...] y que quienes burlándose nos decían
“Báilennos un poco” y nos apagaban sus cigarros
en los brazos para que les bailáramos
que por nuestro amor, sólo por eso, ahora
bailen ellos
embellecidos como girasoles sobre el campo (109).

Aquellos que se burlaban no llegarán a bailar “embellecidos como girasoles” en este texto. Es simplemente el llamado del poeta a que bailen, pero no certeza de que bailarán o de que efectivamente estén bailando.

Anteparaíso proponía la búsqueda de una nueva tierra prometida que perdonaba a los traidores, que incluía lo disímil y lo expulsado y que, finalmente, en este “poner la otra mejilla” proponía que otro Chile era posible en una continuidad entre las rupturas que se habían infligido sobre la historia. No obstante, insistimos, el propio texto se encarga de borrar aquello que se proponía, con un rotundo “no fue posible”. Este es otro ejemplo de la utilización de un repertorio que será negado o desestabilizado a lo largo del texto. La misma operación poética que hace Zurita sobre la geografía chilena y que clausura con un “Chile es mentira”, la de la tradición del compromiso al plantear una utopía que “no fue posible”, empalma con la del discurso cristiano y la historia de salvación como un calvario

⁶³ Dice Zurita, en una entrevista con Teresa Cárdenas: “El año 75 no sabía dónde estaba. Había terminado ingeniería, en eso vino el Golpe, yo estuve preso en un barco, el Maipo [...] Y en un momento de bastante abandono me bajan de una micro. Yo no estaba ni borracho ni nada, era el aspecto. Sentí que esa era una especie de límite de la humillación y me acordé de la frase de Cristo: si te dan una bofetada en una mejilla, pon la otra. Sin saber mucho lo que hacía, me quemé la mejilla izquierda [...] Entonces me dije: algo empieza acá. Y ahí comenzó el Purgatorio” (en Cárdenas, 2001: 240).

que habría de culminar en la resurrección, pero que termina en el cegarse del autor que le impide ver “las escrituras en el cielo”.

En la sección “Pastoral” es donde más evidente es el discurso cristiano: un Chile crucificado, un Chile resucitado y un Chile que se perdona:

Desde donde Cristo se esparza crepitando sobre Chile y Chile se haga allí el “Padre Padre / por qué me has abandonado” como una locura desgarrándose sobre estos valles: la sentida pasión que les ardía (82).

Y luego Chile es Cristo: “Porque todo Chile crepitó estremeciéndose para ya no” (87), donde el acto de Cristo (esparcirse crepitando) se imprime en el de Chile (crepitar estremeciéndose). Más adelante, un “Todo ha sido consumado”, que denota la muerte de este Cristo - Chile, que vendrá a confirmar el “Duelo Universal” (89) de “Pastoral de Chile I”. Más adelante, la resurrección y el perdón o más bien, la promesa de un futuro redimido porque el texto no llega hasta el Paraíso, sino al vislumbre de este, el esfuerzo de su construcción.

El proyecto de escritura de Zurita hace un recorrido notable desde la intimidad y la fractura identitaria en *Purgatorio* hasta el intento de establecer un sueño colectivo y la constitución de la voz del poeta como representativa de un pueblo. Sin embargo, ambos textos están marcados por una operación similar en relación a los repertorios utilizados. En ambos, se utilizan repertorios que si bien no son idénticos para los dos textos funcionan de la misma forma: permiten una comunidad con el lector, a la vez que se desestabilizan a medida que avanza la lectura.

La mecánica de frustración de las expectativas que los repertorios generan, se reproduce también al nivel del lenguaje poético que, en términos generales, tampoco varía

de un texto a otro. Se trata de una poética basada en un discurso de mala fe donde prima el lenguaje dubitativo, plural y ambiguo que prolifera a través de las reformulaciones, negaciones, anomalías sintácticas, encabalgamientos y un vertiginoso ritmo de frustración de expectativas.

Si en *Purgatorio* el registro es más bien privado, en *Anteparaíso* será colectivo, pero en ambos textos estamos en presencia de un decir precario, confuso, oscilante y engañoso, ya sea respecto de la propia identidad como de las identidades colectivas. En ambos casos el resultado es el desborde y la deriva⁶⁴ de los significados: “La imagen que entrega el texto se hace y se deshace, se concreta y se difumina, se condensa y se dispersa en fragmentos [...] el mundo descrito es inestable, fluctuante, provisorio, hipotético e indeterminado” (Foxley, 1984: 87). Este mundo se construye y se comparte con el lector, a pesar de la inestabilidad, a partir de los repertorios que son negados parcial y paulatinamente a través de la lectura.

Por medio de un lenguaje que se basaba en el resquebrajamiento de la lógica y la fuga de sentidos a través de distintos mecanismos textuales, la poesía de Raúl Zurita marcaba una diferencia fundamental con las articulaciones modernas del sujeto y la utopía colectiva que, paradójicamente, constituyen puntos de partida de este proyecto poético, donde esas mismas nociones totales se ven resquebrajadas. El poeta ya no puede, a pesar de sus esfuerzos y promesas, brindar un sentido pleno al dolor individual y colectivo, precisamente, porque las ideas sobre las cuales se basaban estos sentidos se han visto devastadas, al igual que el lenguaje que era capaz de sostenerlas.

⁶⁴ “Esta palabra no es ni excéntrica ni central; es inmóvil y llevada a la deriva, nunca *instalada*, siempre *atópica* (que escapa de todo tópico), a la vez residuo y suplemento, significante que ocupa el lugar de todo significado” (Barthes, 1975: 140).

Zurita fractura el lenguaje de la lógica, los códigos de repertorios de salvación, perdón o “futuro esplendor” con lo que el ansiado restablecimiento de un orden o el proceso de reconstrucción de la unidad se revelan como imposibles. Siguen presentes como deseo, pero ya no son posibles en el lenguaje de la crisis. La “corrección de la experiencia” o el deseo el entierro de los muertos sin sepultar que el autor asumía como tareas de la poesía no puede ya realizarse bajo los paradigmas anteriores al derrumbe que significó el golpe de Estado y sus consecuencias. En Zurita, el arte no ha abdicado del todo de su responsabilidad de redimir los conflictos sociales; pero, al mismo tiempo, (en una de las grandes contradicciones zuritanas) el lenguaje poético que el propio escritor inaugura impide esa redención, al menos concebida como sublimación y totalidad de sentido.

IV. APROXIMACIÓN A *LA TIRANA* DE DIEGO MAQUIEIRA

En este capítulo trabajaremos *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira (1951) desde el punto de vista de la concepción de poeta y lenguaje que subyacen a esta escritura: la “lengua adversa” y el poeta como compositor que, de la manera en que confluyen en la escritura de Maquieira, producen una escritura cuyo eje fundamental es lo heterogéneo, lo híbrido y la conjunción de hablas, tiempos y sujetos sin ningún tipo de integración o pureza.

En este contexto, trabajamos *La Tirana* desde el punto de vista del neobarroco como estética que productiviza, en este texto, la hibridez y que establece un marco para el encuentro (y colisión violenta) de elementos, citas y tradiciones muy disímiles en un juego de espejismos, dobles y máscaras en el que nada “es” de manera clara y definitiva.

Finalmente, nos centramos en la voz de la Tirana, hablante de la mayoría de los poemas, que intenta contar su propia historia, organizar sus recuerdos y su decadencia sin mucho éxito, pero a través de un decir atiborrado y adverso que es lo que de alguna manera, también intenta hacer el poeta.

Los dos libros de Diego Maquieira (1951), *La Tirana* (1983) y *Los Sea Harrier* (1993) estuvieron precedidos por “anticipos” de todo tipo que consistían en pre- ediciones (en *plaquettes* o discos) de escasísima difusión. Por ejemplo, *La Tirana* “[...] Salió a la luz por retazos (*Cal* y otras revistas), luego como *Selección de La Tirana* [...], edición de 60 ejemplares, ‘para las grandes minorías de mi barrio’” (Lihn, 1984: 167). Muy en la tónica de los tiempos, y a diferencia de Zurita, Maquieira comenzó a darse a conocer de a poco, en

pequeños círculos de lectores, hasta llegar a las ediciones definitivas de sus textos y la aceptación generalizada de la crítica que se ocupaba de la neovanguardia.

El autor irrumpe en la escena poética con influencias que tendían conscientemente a renovar el panorama literario⁶⁵: “yo siempre digo que soy un poeta de importación, no de exportación, porque traigo cosas de fuera” (en Warnken, 2003: s/p). Por ejemplo, traía a la poesía todo el bagaje de la cultura anglosajona, del cine o del siglo de oro español, por nombrar sólo algunos aspectos renovadores. Como veremos en este capítulo, el humor y el barroco serán los dos detonadores de la importación, a través de la cita, la parodia, la falsificación y la alusión.

Es cierto que en Martínez y Zurita (y probablemente todos los poetas), aún con su carga neovanguardista y experimental, hay una presencia renovadora de textos de la tradición; pero lo que nos interesa en el caso de Maquieira es voluntad expresa de generar esta importación y una mezcla que, en definitiva, nunca se logra de todo porque no es superada en un sentido mayor. Se trata más bien de la comparecencia de distintos elementos que luchan por ganarse un espacio en el texto, marcando su diferencia, sin constituir una síntesis. Así, esta es una poesía que se presenta conscientemente como híbrida, impura o “anti-incestuosa” en los términos del propio poeta.

Entonces, *La Tirana* pretende combatir el encierro de la poesía chilena y, de manera distinta que en el caso de Martínez, pero con una finalidad semejante, de dar muerte a una noción de poesía de la que sólo parecía quedar, como el autor lo afirmará, un “pedazo chupado”:

Aquí hay una gran mezcla, como te digo yo, anti-incestuosa, que es una cosa que siempre me ha horrorizado en Chile, porque Chile es un país muy incestuoso donde las primas se casan con los primos [...] porque es un país

⁶⁵Vid. *Isla Negra no es una isla* de Edgar O’Hara.

muy encerrado y porque a la Cordillera no le gusta que nada suba más allá del Aconcagua (en Warnken, 2003: s/p).

Y esta “mezcla anti-incestuosa” en términos de influencias, alusiones y citas es otro de los mecanismos por medio de los cuales esta escritura se transformará, en palabras de Galindo, en “metáfora del hibridaje mal avenido de una cultura, de la historia como gangsteril esperpento” (Galindo, 2002: 105). La historia ha dejado de ser una continuidad con sentido, para entrar a este texto bajo el rostro de residuos fragmentarios. Rostro que, a fin de cuentas, es monstruoso, precisamente porque no se pretende integrar esos residuos. Los pedazos chupados sobre los cuales se construye la poesía de Maquieira ponen en jaque cualquier noción de sentido unívoco en la historia o la tradición poética.

Con una irreverencia y humor en los que Enrique Lihn⁶⁶ (1983) vio a Calderón y Góngora, Maquieira se deshace de la noción de vate y juega a los personajes, las máscaras y el espectáculo, entendiendo ese hibridaje como una decadencia, una conjunción de copias que no alcanzan el estatus de unidad e identidad. El poeta cederá la voz a una multiplicidad de voces y registros heterogéneos, prescindiendo de cualquier cierre integrador o explicación que los identifique o dé primacía a unos sobre otros:

El sujeto que habla en *La Tirana* es también ajeno por completo a una noción de “yo poético”: más bien, en cada texto se dan sujetos múltiples, voces distintas, discursos incompatibles entre sí, sólo ligados por el miedo. En los poemas hay personajes a los que se alude, pero que de repente se toman la palabra con ferocidad, como si se pelearan el espacio del texto (Valdés: 1996, 74).

La voz poética se ha disgregado para dar a luz a múltiples voces polimorfas que no logran constituirse del todo y que tampoco parecen dar pistas de que hubiera una subjetividad que, detrás de esas múltiples máscaras, pudiera desentrañarse y guardar en sí el sentido unívoco.

⁶⁶ El poeta Enrique Lihn fue uno de los primeros en destacar y comentar la poesía de Maquieira.

La voz poética ha sido fracturada a través de diversos personajes y registros y, en vez de ser un garante de sentido, ha decidido ser un “compositor”, director o “film – designer”⁶⁷ (en Labraña, 2006: 20). El autor como compositor será el encargado de hacer ingresar lo múltiple y de provocar los choques, pero no pretenderá generar una síntesis unificadora. Para Omar Calabrese, en “Neobarroco” (1993) este constituye precisamente uno de los gestos de nuestro tiempo que marcarían la actitud barroca: “inestabilidad y metamorfosis” (96).

De este modo, la hibridez desarticulada pasará a ser la protagonista principal de este texto. Protagonista subversiva que, desde el texto, intenta desestabilizar la pureza de identidad y de lenguaje, haciendo estallar la ecuación orden = pureza que habíamos comentado, a propósito del discurso oficial.

En *La Tirana* Maquieira hace confluír un conjunto de elementos simbólicos en permanente disolución y desarticulación: *el sujeto*, si todavía cabe esta denominación para la figura desquiciada y esquizoide que se autodenomina como la Tirana, que ambiguamente traviste su identidad genérica y sexual en un permanente juego de disfraces barrocos; *la lengua* como producto sincrético en el que coinciden los más variados registros y citas (Galindo, 2006: 107).

Desde el punto de vista del lenguaje de *La Tirana* y todas aquellas jergas que confluyen en cada una de esas voces, se puede pensar que Maquieira está trabajando con la misma “lengua adversa” a la que muchas veces se ha referido⁶⁸. Se trata de una lucha contra el lenguaje para decir. Lucha que se constata en la tendencia a las reformulaciones,

⁶⁷ En esta entrevista, así como en otras, Maquieira explica que él se concibe como “film-designer” o “compositor”, más que como poeta, porque lo que él hace es ubicar en escena distintas voces o personajes que hablan con voz propia.

⁶⁸ “Desde los dos años viajé mucho, me tocó estar en distintas partes, sobre todo me marcó la estadía en Estados Unidos. Cuando viví allá, tenía problemas con el idioma, porque tuve que aprender inglés y se me olvidó el español. El inglés era una especie de alter ego, una especie de ego alterado como lo llamo yo [...] Entonces estaba la lengua materna tardía por un lado y el inglés prematuro por el otro” (Maquieira en Cussen, 1989: 251- 252). Posteriormente, el poeta partió a Lima, donde debió tomar clases de español, porque ya lo había olvidado.

la utilización de distintos registros y en el poema que cierra *La Tirana* con la repetición, la incomunicación y el delirio: “raja, me estoy volviendo loca, Raja / contéstame / me estoy volviendo loca” (ÚLTIMA KUBRIK). Esta lengua adversa, que deviene constante proliferación barroca es una “cuyo alcance no es otro que el de representar la experiencia de una época incapaz de establecer un sistema seguro y cierto, un saber verdadero sobre sí misma” (Jarauta, 1993: 69).

Es en los *Sea Harrier* donde titula uno de sus poemas, precisamente “Nuestra lengua adversa”:

mientras yendo en Harrier por estas sierras
y mamándonos el pedazo chupado de Garcilaso
con nuestra lengua adversa de Reggio Calabria
y nuestro malogrado medio hablar español [...] (Maquieira: 1993, 17).⁶⁹

Así, la lengua poética de la obra de Maquieira consistirá, como iremos viendo a lo largo de este capítulo, en “mamar el pedazo chupado de Garcilaso”, utilizar y reutilizar un pedazo del español que aparece como ya gastado. Apelar precisamente a una lengua y una tradición enflaquecidas y apoyarse en esos flancos débiles:

Pero no se aflijan mis doctos perros
Y chupemos juntos de este gran bombo
Aquí esta noche en el Teatro Municipal.
Pasa, pasa Derrida, estás en tu casa
Aquí no nos cuesta nada hacernos famosos (NUESTRA VIDA Y ARTE,
CASTRATI).

[...] nadie. No fue nadie a tu estreno
cuando te arrendaste el Hotel Valdivia
para restaurar la Inquisición de Lima

⁶⁹ Las primeras ediciones de *La Tirana* y *Los Sea Harrier* no tienen páginas numeradas, es por ello, que haremos referencia a los poemas por sus títulos.

que te quedaba más cerca (LA TIRANA IV, HOTEL VALDIVIA) [la cursiva es nuestra]⁷⁰

De ahí surge muchas veces el humor irreverente de Maquieira, de la debilidad de una lengua y una tradición en decadencia, si acaso tuvieron la suficiente fuerza para constituirse plenamente como tradición. Pero el “pedazo chupado” no se refiere únicamente a una tradición que se ha heredado como copia o decadencia, también se relaciona con una escritura llena de “anomalías” lingüísticas, fallas por las que se cuele y se fuga el sentido.

Si estas fallas se veían en Zurita y Martínez, aunque sobre todo en la contralógica o la “retórica del engaño”, acá se traslucen fundamentalmente en la idea de la lengua adversa que impide concretar un sentido unívoco: “y ya estábamos pensando en dar la muerte” (LA TIRANA IV. HOTEL VALDIVIA), “pero antes me subes La Estados Unidos / que la quiero ver flameando y no te chupes” (I), “llena de puntos 50 en cada esquina de salida / de mí misma la fachada del desnudo de Dios” (LA TIRANA XIII. NADIE SABE LO QUE YO HABLO) o “se lo soltaba yo mi pelo, mis pinturas” (LA TIRANA XV. LA MEDIA VIDA).

De este modo, intuimos que las voces poéticas de *La Tirana*, a pesar del flujo incesante de palabras, están luchando contra el lenguaje para decir y decirse. Finalmente, la lengua adversa o “traba de la palabra” (Labraña, 2006: 18) deja traslucir el enmascaramiento de los personajes (muy notorio en algunos desajustes de masculino / femenino), la hibridez (yuxtaposición gramatical, mezcla de lenguas y jergas) o el atiborramiento barroco, por ejemplo: “[...] Y tú jurista ordinación más chueco / que el árbol del paraíso rájate de felicidad” (V), “No tienen estos indios de Chile / noticias de escritura

⁷⁰ Vale la pena mencionar que Chile no sufrió la Inquisición. Chile tenía, durante la colonia, el estatus de Capitanía General y dependía del Virreinato del Perú. De ahí la acidez del verso: “restaurar la Inquisición de Lima / que te quedaba más cerca”.

alguna, / sagradas ni profanas” (EL ANTIGUO TESTAMENTO CHILENO), “Yo soy Howard Hughes el estilista / me volé la virgen de mis piernas / había pensado tanto en mí misma” (LA TIRANA II, ME VOLÉ LA VIRGEN DE MIS PIERNAS).

La falta de un lenguaje que nombre con plena certeza, deviene en “lengua adversa”, es decir, rodeo, camino oblicuo, reformulación. El poeta, “exiliado de un mito desde el que era posible soñar nuevos paraísos” (Jarauta, 1993, 70), ha perdido la fe en un orden en el que sea posible nombrar y abrir las cosas para que se presenten en su realidad:

De ahí, esa fuga y pasión representativas, ese gesto, delirio, invención, de las formas infinitas, laberínticas, retoricadas, de proporciones falsas, efectistas, que, en su conjunto, construyen un sistema otro, en el que —como si de una galería de espejos se tratara— se pierde la mirada sin esperar ningún reconocimiento verosímil (Jarauta, 1993: 72).

Con las nociones de “lengua adversa”, el poeta como compositor y la importación como un gesto de esta poesía, que serán característicos tanto de *La Tirana* como de *Los Sea Harrier*, ingresamos al primer libro de Maquieira que se deja leer, ya desde el título, sobre el fondo de la Virgen de la Tirana y la fiesta de La Tirana. Esta última constituye la festividad religiosa más importante del Norte Grande chileno, se realiza a mediados de julio en honor a la Virgen del Carmen (patrona de Chile), y participan alrededor de 180 cofradías de baile.

El origen de la fiesta se remonta al siglo XVI, en la Pampa del Tamarugal, donde fue encontrada una cruz que correspondía a la tumba de la Ñusta Huillac, quien fue asesinada junto a Vasco de Almeyda por sus propios súbditos, dada su conversión al cristianismo tras enamorarse de este último.

La ñusta tenía a su cargo los ejércitos indígenas del Tamarugal y ordenaba ejecutar a todo español que cayera en manos de su pueblo, por lo que fue apodada “La Tirana del

Tamarugal”. Cuando esta le perdona la vida a Vasco de Almeyda y es descubierta dejándose bautizar por este, la pareja es asesinada en el lugar donde se supone está construido el Templo de la Tirana.

La Tirana se vuelve, entonces, y a lo largo del tiempo, la virgen mestiza y la fiesta popular

[...] de un grupo mestizo, que habla a través de un modelo mestizo, de sus propias creencias, de sus carencias y de una religiosidad sin duda otra, marginal con respecto a la católica, pero con la fuerza suficiente para embestir, hacer un ritual, tomar la calle y el país, al menos por unos días (Brito, 1990: 95).

En el contexto de una tiranía institucional, militar y masculina, Maquieira recurre a una tirana femenina e india, un grupo irreductible para el poder español. Lo que resulta muy interesante desde el punto de vista de esta lectura es que La Tirana y su tiranía se ejercen desde un grupo marginal hacia el poder español, se trata nuevamente de un “cáncer” huidizo e irreductible en el cuerpo nacional. Es que la violencia tanto de los enemigos como del propio grupo de “personajes” que deambulan por este texto, rompe la lógica del dominador-violento-malo, enfrentado a los dominados-pasivos-buenos⁷¹ y rompe, con ello, la idea de identidades o territorios claramente delimitados. Maquieira trabaja con la marginalidad y también la violencia desestabilizadora de esta: “[...] en la línea de los inmoralistas, los reúne carnavalescamente para significar, de alguna manera, la intrínseca perversión del poder ejemplificado en la Inquisición y su igualdad con las marginalidades que lo desestabilizan” (Lihn, 1984: 168). Marginalidades que son desestabilizadoras por su enmascaramiento, porque no se identifican, por su “hibridaje mal avenido”.

⁷¹ Este punto es muy relevante porque, como comentábamos en la Introducción (5), los poetas de la nueva escena están fuera de los cánones emotivo—referenciales del arte militante y el de denuncia.

En este sentido, queremos destacar ciertas directrices en la configuración de este texto que se articulan a partir de la fiesta de La Tirana. Es a través de estas líneas de configuración de lo disímil que se moverá la lectura que aquí se hace de lo neobarroco que prima en el texto.

El primer hecho que relaciona la fiesta de la Tirana con el texto de Maquieira es que en los poemas se trata también una fiesta y una mujer que extreme su gesto híbrido. Además, aparece la espectacularidad que rige el libro, donde, como cofradías danzantes, los actores se vuelcan al espectáculo de sí mismos. La máscara, central en la fiesta carnavalesca, “relativiza la identidad del individuo, expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones y, aunque encubre, manifiesta de un modo particular matices tales como caricaturas, melindres, muecas, monerías, extravagancias y remilgos aliados de la risa” (Beristáin, 1995: 229). La máscara, en el contexto carnavalesco, es la que nos permite hablar, al mismo tiempo y paradójicamente, de una multiplicidad de voces que, a pesar de sus diferencias, no logran constituirse plenamente como subjetividades.

Igualmente, la hibridez de la Tirana se revela en el libro a través de un intento e imposibilidad de autodefinición de la misma, al mismo tiempo que en el lenguaje que se utiliza. Por último, aparece la temática de una historia de amor con ribetes de religiosidad, en el caso del poemario, con el pintor barroco Diego Velázquez.

Probablemente, la diferencia más notoria entre la fiesta de La Tirana y la que aparece en el libro es que esta última está vinculada con lo urbano y el encierro. Todo lo que ocurre en los poemas de Maquieira, ocurre necesariamente en la ciudad, con un lenguaje urbano y en espacios, generalmente, claustrofóbicos: un salón, el Hotel Valdivia, el departamento de su madre, el cine Marconi, etc.

Es que, junto a otros escritores de su época (como Malú Urriola o Bernardo Chandía Fica), Maquieira da figura a una ciudad donde se es marginal en cuanto se es plenamente urbano. La ciudad se vive como un necesario y frágil encierro frente a “los que están afuera”. Con el fundamental antecedente de Enrique Lihn y Parra, la ciudad ingresaba a la poesía con fuerza, no solamente como paisaje, sino también como un habla, un modo de violencia y con identidades propias, pero híbridas⁷². De alguna manera, podría equipararse el traspaso de Maquieira desde la calle hacia el cuarto cerrado, al paso que menciona Beristáin desde el carnaval en la calle hacia las cortes en el siglo XVII (1995, 233); sólo que en Maquieira se trata, otra vez, de la falsificación, la copia decadente de lo cortesano. Por otra parte, la idea del encierro constante no deja de estar relacionada con la situación que vivían todos los santiaguinos en esa época.

Así, el “indefenso Santiago de Chile” se vuelve una suerte de espectáculo del margen, la violencia y la precariedad. En términos de lenguaje, se apela a todo aquello que logra decir esa violencia urbana: un decir mafioso, periférico, precario y, en definitiva, barroco⁷³. Barroco que empalma con lo carnavalesco a través de la risa ambivalente, los sueños delirantes, la contigüidad de los contrarios, las situaciones inestables y provisionarias, los engaños, las falsificaciones, los escándalos, la disparidad, la comida, etc. (Beristáin, 1995: 234). Todas estas estrategias textuales que, como en el carnaval, pretenden corroer el discurso hegemónico por medio de la risa desestabilizadora.

⁷² Este es también un aporte fundamental de Rodrigo Lira. Vid. *Proyecto de obras completas*.

⁷³ Sería interesante comparar el lenguaje de las novelas *Lumpérica* y *Por la patria* de Diamela Eltit con el de Maquieira, dado que en ambos —a pesar de las notorias diferencias— confluye un habla lumpen, un decir barroco y una sintaxis difícil en un contexto urbano que se sabe chileno, pero que es una creación virtual y no mimética del espacio, del lenguaje y los hechos referidos. Citamos, a modo de ejemplo, un texto de *Por la patria*: “Cuán desafora la rubicunda con su teñido pelo rubio y gringo mientras cimbreo su ambivalente figura. [...] ¿Pa dónde sale con ese cuero y esas quisacas en la cabeza? ¿Ni un rulito? ¿Ni un brillo pa que dorado la quieran?” (Eltit, 1986: 9) o “Yo estoy en cruz en el revés de mi mami. Yo honro su cuerpo, la expando con creces, la hambreo con ganas” (12).

La Tirana de Maquieira genera una fiesta de sincretismo extremo --montada sobre la ya sincrética fiesta de la Virgen-- que se desarrolla en espacios privados, en un encierro seductor montado por los propios personajes, pero con la angustia de una violencia siempre latente, a punto de producirse o produciéndose:

La media fiesta, Rodríguez, los pocos invitados
que iban llegando volaban por los salones
porque los cuerpos iban en el aire, Velázquez
agarrando lámparas y gritando amor
a los ataques inmisericordes de tus perros (LA TIRANA IV).

La colisión entre “los de afuera” y “los de adentro” es un motivo constante en *La Tirana* a nivel de temática, que se reproduce en el lenguaje y que se convierte, como veíamos en una cita al propio autor, en uno de sus objetivos de su poesía: la importación. Importación entendida, precisamente, como el choque entre el adentro y el afuera. En consonancia con la falta de síntesis integradora, se trata de una importación violenta que se asemeja, en realidad, a la invasión o la violación de la unidad identitaria.

La fiesta de *La Tirana* ocurre en la calle y la de Maquieira en salones y cuartos de hotel donde los personajes intentan olvidar la claustrofobia de un refugio contra “los que están afuera”, la decadencia y la “ordinariedad feroz”. Espacios cerrados, seductores, pero vulnerables son creados para generar un “[...] escenario repleto de velos y reflejos engañosos que buscan equivocar, desviar sobre la situación de orfandad que asiste a las figuras que lo generan” (Brito, 1990: 104). Así, los invitados en los versos citados más arriba evitan la exposición y la fragilidad que está siempre latente en la posibilidad de la violencia, se agarran de las lámparas y gritan amor, pero, en definitiva, más allá de las lámparas están siendo atacados por “unos perros inmisericordes”.

Lo mismo ocurre con el “buenmozo” de “negras vestiduras” que entra a la casa de Velásquez, siendo su enemigo máximo:

Fue feroz cuando tu enemigo máximo
el más célebre y perverso de los católicos
el jefe máximo, el más perro de la religión
chilena entró a tu casa en solemne ceremonia
buenmozo, con sus negras vestiduras
[...]

Te costó mucho mantener la calma
entre tu familia, habían varios que ya
querían echárselo⁷⁴. Pero estuviste seco (LA TIRANA V).

La institución de la Iglesia Católica y, más aún, de la Inquisición son transformadas, en *La Tirana* en otro grupo mafioso que, sin embargo y, a diferencia de la Tirana y los suyos, tienen una posición hegemónica. Por otra parte, está la confrontación entre los mismos “amiguitos de Velásquez”. Porque entre los invitados a las fiestas también hay una constante violencia:

Velázquez de María
tus amiguitos eran unos perros
Habían seis que cuidaban la entrada
de tu casa, y eran de lo peor
Mordían las bergère sacándoles pedazos
(LA TIRANA IX).

La irrupción de estos seres que introducen la violencia se da siempre en contraste con el lujo, los velos o lo sacro, todos elementos que, como apuntaba Brito, pretenden desviar la atención de una situación precaria y decadente, que contrastada con el artificio que pretende enmascararla, se hace más evidente

Velázquez, esto es el fin, volaron la sacristía
[...]
Sé que me van a destrozar, pero no antes

⁷⁴ Echárselo: matarlo.

de que se derrame un poco de sangre
Y toma, aquí te dejo mis sofás, mis Zurbarán
y mis tapicerías para que en las tardes
cuando estés sentado desnudo en el salón
te regocijes con un poco de refinamiento
en medio de tanto deterioro y ordinariez (VI).

En todo caso, insistimos en el hecho de que la violencia no está depositada exclusivamente en aquellos (los que están afuera) que destrozarán a la Tirana. Se trata más bien de bandos que se enfrentan con los mismos niveles de violencia, “no antes de que se derrame un poco de sangre”. En *Los Sea Harrier*, esto es todavía más claro en cuanto se trata de bandas que se enfrentan: milenaristas, demiurgos, boy etruscos, etcétera:

La centuria balbucea el fin de la lengua
ya pasó el tiempo para los epicúreos
y hedonistas, para esos vagos y ladrones
y debemos hacer que desaparezcan (BAROQUE BEHAVIOUR).

Casi todos los recuerdos de La Tirana son recuerdos de fiestas, espectáculos y artificios. Falsificaciones lujosas en espacios decadentes de Santiago: el Hotel Valdivia⁷⁵, el salón rojo de La Moneda (para entonces recién terminada de reconstruir tras los bombardeos del golpe de Estado), el Teatro Municipal o el hospital psiquiátrico El Peral. Es por eso que, en los versos citados más arriba, la Tirana le “hereda” a Velásquez los sofás o las tapicerías. Se trata de llenar el vacío del “deterioro” y la “ordinariez” con un decorado lujoso que tape ese hueco, que no deja, por eso, de estar allí.

Al igual que con el habla atiborrada e incesante, que no quiere dejar espacios vacíos, pero que se abre en los “errores de habla”, la Tirana creía “que con los rasos de mi

⁷⁵ El Hotel Valdivia es un motel con habitaciones temáticas como, por ejemplo, “Habitación Gaudí” o “Tánger”. Así, la utilización del Hotel Valdivia en varios de los poemas confirma la idea de falsificación o ilusión. Además, Pedro de Valdivia es el conquistador de Chile.

bisabuela / y dándome de abrazos / con los cortinones del Municipal / quedaría viva sin tocar las lámparas” (LA TIRANA XII. ESTRENO FINAL).

La Tirana, “la puta religiosa” (LA TIRANA XI) es protagonista, creadora o cordero sacrificial de estas fiestas donde la violencia y la degradación se han colado en lo sagrado para despojarlo de su contenido religioso y mantener su negativo:

Durante el entierro de Olivares
Pitón, Calabacillas y yo
armamos una caravana de la madre
Corrían nuestros quesos, nuestras bazookas
y los Sea Harrier de los virreyes españoles
[...]
y le metimos dentro del pesado cajón
un ángel de la anunciación recién besado
y muerto en un bar-restaurante de Santiago (LA TIRANA XIII)

Hablamos, entonces, como ya se dijo, de una fiesta sincrética que se monta sobre otra (la de la Pampa del Tamarugal); y si esta última ya incluía en sí lo residual –lo indígena, lo demoníaco, lo chino, el cuerpo, etc.--⁷⁶, la de Maquieira aprovechará este esquema de la conjunción, el fragmento y la copia para insertar nuevos elementos: un entierro con quesos, bazookas y ángel de la anunciación recién muerto en un bar. La parodia carnavalesca que corroe las instituciones a través de la risa, al tiempo que devela sus vacíos, los pequeños intersticios por los que esos discursos pueden resquebrajarse a través de la mirada subalterna que los imita.

A ello se refiere también Irlemar Chiampi, cuando apunta que el neobarroco trata de una conjunción reglada por la “heterogeneidad multitemporal con que [los elementos] se precipitaron a la historia” (Chiampi, 2000: 41). En este sentido, señala Maquieira:

⁷⁶ El sólo hecho de una fiesta en la calle contiene en sí mismo el residuo de lo que se expulsó con la independencia. En la primera constitución chilena se prohibieron los carnavales, las corridas de toros y las peleas de gallo.

yo puedo decir que compongo, y que me gusta lo que hago, pero yo estoy componiendo con el Siglo de Oro que me juega en contra, con el Renacimiento que me juega, con la vanguardia que me juega en contra, con el Barroco que me juega en contra, etc. Entonces, me fascina toda esa colisión, entre elementos que se absorben y otros que se emiten, por explicarlo más o menos en términos físicos (en Labraña, 2006: 20).

Como se desprende de la cita anterior, el poeta está muy consciente de que lo sincrético viene aparejado de un gesto de colisión: se genera un crisol donde muchos de los elementos “juegan en contra”, pero se retoman como la única constelación de signos posibles para hablar de uno mismo. Otra vez, insistimos en que la mezcla se lleva a cabo de una manera violenta.

En este caso, el gesto sincrético extremo, pasado por el tamiz de artificialidad barroca arrastra, antes que nada, al poeta y su poesía tal como habían sido concebidos. Es que el paradigma estético del barroco empalma con una política de inclusión de fragmentos que sí tienen cabida en un todo, ya no cerrado, sino expansivo (Sarduy, 1993: 79).

Ya desde el primer verso del libro habla una Tirana dual, virgen y enamorada, india y española, “la que se están pisando desde 1492” (LA TIRANA II). La que es “una sábana sobre otra sábana” (LA TIRANA II), es decir, la que no es otra cosa que una superposición de telas, yuxtaposición de elementos. Es una tirana, es una india, pero también es una virgen, una conversa y una mujer enamorada⁷⁷. Y así como en la fiesta del Norte Grande, a lo largo de todos los poemas bailan de la mano lo santo y lo demoníaco, lo español y lo indio. Pero no para redimir, sino en una caída o, a lo sumo, en un “manchar el cielo”.

⁷⁷ Vale la pena poner atención en un planteamiento de Sarduy (1993) sobre el problema del origen en el “barroco del siglo XX”, a partir de la teoría del *big bang*: “ni escritura de la fundación —ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado— ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas [...] La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte de la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración” (79–80).

Este punto es cardinal no sólo para la lectura de *La Tirana*, sino para la comprensión de la voz poética que rige la poesía de Maquieira. La hibridez y la expresión de esta, el lenguaje mixto y el uso de este, la voz subalterna que no conoce sino el idioma del poder que lo violenta, no son ni se plantean como un mecanismo de redención social o individual. Tampoco se presentan como una opción del hablante: se usan lenguajes, símbolos e historias residuales porque son los únicos posibles, no porque sean los mejores, los más propios o los más “verdaderos”.

La Tirana está estructurada en tres partes⁷⁸: “Primera docena”, “El gallinero” y “Segunda docena”. En la primera docena, que se pliega sobre la segunda, se presenta a La Tirana (la voz de la mayoría de los poemas) que habla su decaer y alude a un pasado mejor. Ya en el primer poema se anuncia una suerte de reconstrucción de su historia de amor con Diego Velázquez y de su propia vida: “que comienzo / a decaer, que se me va la cabeza / cada vez que me pongo a hablar / y a hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez” (LA TIRANA I).

Su habla se entremezcla, de aquí en adelante, con la existencia de Diego Velázquez: “Yo soy la hija de pene, un madre / pintada por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez” (LA TIRANA II). La Tirana intenta su propia definición tomando este aspecto nuclear: una relación que la vuelve, en alguna medida, creación de Velázquez y objeto de arte: “pintada por Diego”. Diego Velázquez / Diego Maquieira, que en la dinámica del juego de máscaras, se ha pintado a sí mismo al interior del texto.

La Tirana es, pues, un doble descolorido de ella misma, enamorada de su pintor, sacada de su más allá. Pero ella es también “un madre” y no solamente una creación de

⁷⁸ El autor se refiere a esta estructura como un tríptico.

Velázquez. Por eso viene al texto “a pegarse la media volada de su misma vida”⁷⁹. Ese es el esfuerzo de la hablante: ser una mujer que, a pesar de ser una creación de arte (barroco) puede hablar, contar su historia, generar vida. Se encuentra en este punto, a pesar del deterioro de la idea de poeta que mencionábamos más arriba, la confianza en la poesía que se desprende de la escritura de Maquieira. La Tirana, una creación de Diego Velázquez, comparece ante el texto para contarnos su vida. Se independiza de su autor (se enamora de él) y quiere tomar la palabra. No ser ya meramente una creación, sino también una voz creadora.

Después de la “Primera docena” aparece “El gallinero”, como una suerte de bisagra entre una docena y otra. Si los poemas se agrupan en docenas, como los huevos, el gallinero no es otra cosa que el origen y el final de estas docenas. En “El gallinero” la voz de La Tirana (en monólogos) aparece intercalada a otras voces que irán armando un panorama del gallinero en el que los poemas se producen.

Los ejes centrales de la “Primera docena” siguen apareciendo en el Gallinero, aunque con otro registro: la religión, el arte, la misa negra, la identidad de La Tirana (y de todo el gallinero), la violencia urbana, el erotismo, etc. A pesar de que el registro es otro – intercalado con un lenguaje similar al de las docenas--, el hibridismo es similar.

En “El gallinero” la crítica y el humor son mucho más directos que en las docenas de poemas. También es en esta sección donde se expresa una postura ética:

Nos educaron para atrás padre
Bien preparados, sin imaginación
Y malos para la cama [...]
Y así, entonces, nos hicimos grandes:
Aristocracia sin monarquía
Burguesía sin aristocracia

⁷⁹ Una “volada” puede entenderse en varios sentidos: obsesionarse con algo, drogarse, distraerse o imaginar en exceso.

Clase media sin burguesía
Pobres sin clase media
Y pueblo sin revolución (EL GALLINERO).

Además, y como se ve en los versos recién citados, irrumpe un hablante directamente masculino, ya sin oscilaciones de género al interior de los poemas o frases, como sí se ven en el habla de La Tirana. Esta es, entonces, la poesía menos rupturista en términos de lenguaje y propuesta del libro, no obstante su crítica aguda:

Perdonen que me ponga tan hocicón
Pero ¿qué es lo que ha unido Dios
Que no lo haya separado el hombre?
(LECTURAS NEGRAS, NUESTRA VIDA Y ARTE).

También se insertan en este apartado textos con sus respectivas referencias y con mínimas modificaciones del original: DOMINGO (Fidel Fita “La Inquisición Toledana. Relación Contemporánea), EL ANTIGUO TESTAMENTO CHILENO (Diego Rosales “Del Diluvio en Chile”) que aportan todavía más a la diversidad de lenguajes que conviven en esta sección. La inserción de citas insiste una vez más en la configuración de un texto que apuesta por una heterogeneidad que vuelve a todos los fragmentos sincrónicos y simultáneos, pero que no logra una unificación cabal.

La “Segunda docena”, subtitulada “Me han sacado de mi más allá”, retoma la voz de La Tirana como principal, aunque hay una profundización de la violencia y la decadencia a las que se enfrenta esta voz femenina que culmina con una fractura identitaria total y la imposibilidad (o constatación de esa imposibilidad) de comunicarse: “contéstame / me estoy volviendo loca” (LA TIRANA ÚLTIMA KUBRICK).

El recorrido es claro en la intensificación de la caída de esta voz femenina y la frustración de su intento de representarse a sí misma como protagonista de la propia

historia. El sujeto, incluso como construcción del texto autobiográfico, queda en entredicho.

En esta docena hay, asimismo, una mayor exploración en el erotismo como posibilidad de autodefinición: “Mi nombre es vivo en este hoyo / acabaré singular / con mi mente en el cielo” (LA TIRANA XIV),

Me ven la saliva rosada del vestido
de la Eva infinita de Velázquez
Se me abre la boca al primer contacto
pues me estoy jugando la vida en esto
Que el cielo será un día mi hombre (LA TIRANA XVI).

En todo caso, la relación de La Tirana con Velázquez y con el erotismo está plagada de visos religiosos, mediada por lo religioso. Así como la Tirana del Tamarugal, esta Tirana pareciera ver en el bautizo una posibilidad de acceder a su hombre y de acceder también a sí misma:

Yo me tiraba a Velázquez en su Cristo
yo la madre del demonio español
llorando de negro sobre mis vestidos la lágrima (LA TIRANA XV).

El gesto barroco⁸⁰, lejos de contradecir, pareciera atestiguar esta caída de la modernidad que arrastra, antes que nada, al poeta y su poesía y que pareciera volver – haciéndolo extremo—sobre un sincretismo de origen:

⁸⁰ Vale la pena citar a Galindo para aclarar, una vez analizados los poemas, lo que se quiere decir con barroco o neobarroco en Maquieira: “Poco lezamianos somos como para aplicar la categoría de neobarroco a la poesía chilena, entendida como [...] la cualidad oscura e ininteligible de los textos, la sobredecoración, la autocomplacencia en el lenguaje mismo. [...]” (Galindo, 2005: 91). Galindo intenta hacer la distinción entre un neobarroco “lezamiano” y el que se aprecia en Maquieira que, a nuestro juicio, sí presenta otros elementos del neobarroco o del gesto barroco contemporáneo: “repetición”, “exceso” (como opuesto de límite), “fragmento”, “metamorfosis”, “caos”, “laberinto sin centro”, “disipación” (Calabrese, 1993). Lo anterior, sin contar “la visión pesimista de la historia” que propone Chiampi (1993) en que la ordenación temporal de la historia entra en crisis, a través de fragmentos que quiebran el “buen” sentido de movimiento histórico.

[...] Visto al revés, por su apetencia diabólico / simbólica, lo barroco opera como una contracatequesis que perfila la política subterránea y la experiencia conflictiva y dolorosa de los mestizos transculturadores del coloniato (Chiampi, 2000: 24).

De arte de la Contrarreforma se pasa a un arte de la “contracatequesis”, que fractura el sentido unívoco o al menos declara su movilidad por medio de un comportamiento barroco que mermará, al menos, dos grandes pilares de los relatos modernos: el sujeto generador y unificador de sentidos y la historia concebida como lineal y significativa, “legible” en esa linealidad.

Si el barroco es la estética de la Contrarreforma, el neobarroco lo es de la contramodernidad. En aquél, la visión pesimista se encarna en el Príncipe que pone en escena la melancolía para legitimarse en el poder; en el neobarroco se desplaza esa puesta en escena hacia la figura del Autor, en cuyo acto de escribir la melancolía adquiere el valor crítico de su deslegitimación en el poder del texto (Chiampi, 2000: 37).

Al igual que el poeta, los personajes no pretenden o no pueden representar los acontecimientos a cabalidad. El lenguaje de *La Tirana* no sintetiza, sino que “se habla” como constatación de que se sigue siendo frente a los oyentes:

Deja de mirarte por alguna vez en el cielo
y sácate ese sombrero elegante, Velázquez
porque te voy a hablar de amor (LA TIRANA III).

Es también el motor generador de sentidos, el sujeto moderno, el que entra en crisis y se devela como pregunta en la superficie atiborrada, en el gusto por el excedente o la carencia de sentido. Ciertamente, la cita y la parodia, muy presentes en *La Tirana* son otra manifestación de un sujeto “plagiario de sí mismo”, que no da abasto para la generación de sentido y se declara incompetente, precisamente, en la cita, la parodia y la máscara. Es,

efectivamente, la máscara un punto central para la definición de Maquieira de su propia poesía y de su rol como *film-designer*:

[...] para entender esto habría que remontarse probablemente muy atrás al teatro, o sea a la máscara, a la máscara de Sófocles. Después, habría que citar a Browning, a Pound, a Eliot, etc. No es el yo lírico nerudiano. No existe aquí. Yo siento que pertenezco más a esa tradición. Por eso tengo tanta afinidad con Garcilaso y con Horacio. Ese es el vínculo para poder entender qué me está pasando (Labraña, 2006: 21).

Es que la poesía de Diego Maquieira no se plantea como posibilidad o deber de restaurar, sino que relata, a duras penas, su propia caída. De la misma manera, *La Tirana* no será la encargada de dar nombre y significado, sino que apenas enunciará, desde la precariedad porque, como el poeta y la poesía, es “la que más cae desde más alto” (LA TIRANA XXII)

Me caí, estoy empantanada en la belleza (LA TIRANA XIII)

Soy la única aún que va quedando
la ultimada belleza, la Santa Escándalo
que te ilumina el alma de repente
y no por la luz que te hago llegar
sino por la vida tremenda que llevo (LA TIRANA XXII)

Todo en *La Tirana* apunta al hecho de una poesía que comienza a decaer, que se le va la cabeza y que fue arrancada de su “más allá” como la hablante. La incomunicación, el muro infranqueable que separa a la Tirana de su pintor Diego Velázquez, la voluntad neovanguardista, el humor o el barroco tienen como consecuencia la pérdida de status de la poesía, el poeta y los personajes.

El poeta cede la voz y la cede a tal punto que no sólo crea personajes y dobles, sino que también intercala textos, fragmentos de guiones, etc., generando una estructura en la que el autor aparece como “comentarista, parafraseador, traductor y lo que se dio luego en

llamar ‘plagiario’. Un renegado de la propia ‘personalidad literaria’, un usurpador de la del otro” (Lihn, 1984: 169).

El libro está atestado de dobles, imitaciones, plagios, reproducciones de las que La Tirana es una más. Es “el afán del transformista” donde no se padecen “las tensiones entre el mundo y la trascendencia, sino entre la copia y el original” (Chiampì, 2000: 35)

Nos recibiste subido en el techo copiado
a la pata al cola de Miguel Ángel (LA TIRANA IV)

Haber sido unos grandes copiones
Fue lo nuestro (CASTRATI).

El autor de *La Tirana* no se borra, como es el caso de Juan Luis Martínez, sino que simplemente se enmascara una y otra vez, adhiriendo su voz a la de otro que, a su vez, apenas logra pronunciar. Se trata de una sucesión de máscaras tras las cuales no encontramos un “rostro central”. El autor, Diego Rodríguez y La Tirana, son hablantes / productores de arte que a falta de univocidad, a falta de verdad, a falta de “el” sentido, lo escogen todo y lo exaltan en su enmascaramiento.

A La Tirana, como a su creador “se le va la cabeza” cuando intenta recordar, pero con todo, enuncia y se enuncia, desde la afirmación más radical: “Yo”.

Yo, La Tirana, rica y famosa
la Greta Garbo del cine chileno
pero muy culta y calentona, que comienzo
a decaer, que se me va la cabeza
cada vez que me pongo a hablar
y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez (25)

A pesar de que este “Yo” femenino que abre el libro es ambiguo y difuso, un enmascaramiento, la creación de Velázquez y espectáculo de sí misma; a pesar de su relato de episodios interrumpidos, esta apertura constituye una afirmación que asume la enunciación

en toda su potencialidad. Primera persona singular que se enuncia a sí misma en el intento de contar su historia: “me pego la media volada de mi misma vida” (LA TIRANA XIII).

Se es una sábana sobre otra sábana o un velo sobre otro velo, se es el propio recubrimiento, pero se es en cuanto se habla de uno mismo, desde uno mismo, diciendo “yo”, a pesar de la situación de desamparo y de los que están afuera y la destrozarán

Me caí con velos negros en ambos pechos
cada uno entrando en su capilla ardiente
Yo soy la hija del pene, un madre
pintada por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez [...]
Pero mi cara no está más a color
está en mi doble más allá enterrado (LA TIRANA II)

La Tirana afirma su ser, su vigencia y su enunciación sobre ese mismo decaer y recordar la(s) caída(s) en el espectáculo de uno mismo: “Aún soy”, dice. Intenta explicarse, responde ante un auditorio la pregunta por ella misma y a pesar de que no logre dar una explicación sobre una identidad única y central, su gesto de autopresentación organiza todo el libro y todas la metamorfosis que los hechos referidos le inflingen. Autopresentación, que como la poesía de Maquieira, parece siempre frustrada, proliferante, y nunca suficiente:

yo no me puedo sola, yo la puta religiosa
la paño de lágrimas de Santiago de Chile
la tontona mojada de acá (LA TIRANA XI)

La San Martín, La perra, La Guy Laroche
la que al fin va a acabar y se hará pedazos
una vez que me salga este peinado de peluquería (V)

Velázquez, soy una bolsa llena de amor
desocupada y estoy sola
y a punto de reventar en Chile
[...]
Soy la que viene de arriba a abajo
Soy la que más cae desde más alto
Pero soy la que se viene abajo entera
No la que se está muriendo a pedazos (LA TIRANA XXII)

Buenas tardes amiguitos y amiguitas
yo soy La Tirana, La Pretty Baby de aquí.
Comencé a atracar en el cine Marconi
Urbana, Illinois, el 12 de enero de 1992.
Mi instructor fue el señor Velázquez
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
y él me enseñó a cantar una canción
Si quieren escucharla, se las puedo cantar
se llama raja
raja, me estoy volviendo loca, Raja
contéstame
me estoy volviendo loca (LA TIRANA XXIV).

“Soy” se repite una y otra vez en la búsqueda de una definición que pareciera nunca ser totalmente correcta o totalmente definitiva. Sin embargo, es el gesto de su autopresentación frente a un auditor lo que la hace ser (aún), a pesar de haberse visto “cayendo, cayendo muy bajo” (LA TIRANA XX).

Hay un pasado apenas aludido que vuelve sobre el tema del original y la copia: “Pero mi cara ya no está más a color / está en mi doble más allá enterrado” (LA TIRANA II) que tiene su lugar en un más allá del cual La Tirana ha sido arrancada:

Me caí, estoy empantanada en la belleza
me abro hoyos para que salga mi cuerpo
y me salgan hostias de los hoyos
Me ven soplada por vientos que suben
ya nadie sabe lo que yo hablo
blanca como papel apenas me ven la vida
pues me han sacado de mi más allá (LA TIRANA XIII).

La Tirana es una mujer arrancada de un más allá donde quedó su habla inteligible y su color. Ahora no, ahora es blanca como papel, nadie sabe lo que ella habla y no lo hace tan bien como lo hacía antes. Otra vez, estableciendo un paralelo con su autor que tiene a su doble Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, La Tirana tiene a un doble más allá enterrado.

La Tirana intenta hablar en el lenguaje adverso, “un lenguaje violento y ‘chilensis’” (Lihn, 1984) que no fluye, en todo caso, con la naturalidad de lo cotidiano: Maquieira aprendió la lección de Parra para luego desaprenderla: no son formas meramente populares, no es mimesis de un lenguaje existente, no es puro decir “mafioso” o grosero, pero remite a un ser violento, chileno y urbano, con una sintaxis adversa

La padre, la padre llorona que nos pajeó
al cielo junto a Lucky Luciano
Y qué me dices del confesor Luis
de la Torre, de tu congregación, que
se tiraba a doña María de Sanabria
en 1620. Si no me suben La Estados Unidos
ahora y me la ponen allá arriba en el cielo
y me la desbautizan, en dos segundos
voy a volar this church amigos
y conmigo adentro, y todos mis animales (II).

Finalmente, la constante anunciación de la “muerte de la mente” a lo largo de los poemas no es otra cosa que la culminación de este proceso de desencanto de lo moderno en *La Tirana*.

Frente al temible sentido único ideológico transmitido por un estilo que pretendía ser universal, el barroco ha devenido un valor refugio, plural, de la singularidad. Desde luego, en su tiempo, el barroco era [...] irracional y “reaccionario” cuando la Razón era subversiva. Pero la Razón, institucionalizada y disfrazada de Despotismo ilustrado, de Positivismo, de tecnocracia, o Ciencia de estado, deviene a su vez totalitaria y reaccionaria. Exige entonces la inversión de perspectiva; barroco es entonces lo irracional, lo insensato, la disidencia, que devienen subversivos (Pelegrín en Chiampì, 1994: 2).

El modelo modernizador demuestra su incapacidad para integrar las diferencias a un proyecto de nación, de hombre, de pueblo, de modernidad. Es de este modo que muchos grupos, clases o actitudes –lo indígena es paradigmático, en este sentido—quedan aislados en ese excedente que hemos llamado lo periférico. Es por ello que el barroco –preilumista,

preburgués, prehegeliano—es reapropiado desde la periferia en una estética de “sobras” de lo moderno (Chiampi, 2000: 38): “Malgastar, dilapidar derrochar lenguaje únicamente en función del placer es [...] un atentado al buen sentido [...] en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (Sarduy, 1987: 99).

El paradigma barroco vuelve bajo la perspectiva de un quiebre epistemológico en la escritura de Maquieira. El gesto barroco entronca en *La Tirana* con un cambio en la concepción del poeta, la poesía y el lenguaje. Minar el sentido unívoco a través de la proliferación, el artificio, la parodia, el desplazamiento y la adherencia, y aún así, seguir proclamando un “yo” que enuncia desde su precariedad y fragmentación —que se construye a partir de esos retazos—es probablemente la propuesta más llamativa de esta escritura.

En este análisis hemos enfatizado la nueva concepción desde la que inicia la poesía de Diego Maquieira y que tiene grandes consecuencias en lo que se entiende en este texto por autor y por voz poética. Primero, la idea del autor como compositor, gracias a la cual la voz poética se enmascara y se traviste, generando personajes, que en todo caso, no alcanzan el estatus de sujeto monolítico, porque el lenguaje no pareciera ser suficiente para construir un sujeto o una historia personal plenamente articulados. En segundo lugar, aparece la idea de la lengua adversa con la cual las voces poéticas habrán de lidiar para hablar de sí mismas y de las cosas que les suceden, a pesar de que la reformulación casi constante que se traduce en un ritmo de enunciado y corrección o proliferación de dicho enunciado devela al lector que estas voces nunca se conforman del todo y que permanecen abiertas.

Como correlato del enmascaramiento y la lengua adversa, otro motor en la construcción de los sentidos de la obra es el sincretismo desde el cual parte *La Tirana* (la

fiesta y la historia de la *ñusta huillac*) que se productiviza en una estética neobarroca que permite el ingreso de la disimilitud y lo residual. De ahí el carácter marginal y “la ordinariez feroz” que cruza toda *La Tirana* y que puede convivir con el “refinamiento”. Lo anterior, no sólo en términos de imágenes poéticas, sino también desde el punto de vista de las hablas que confluyen en el texto sin un principio ordenador.

Tanto desde el punto de vista del poeta como del lenguaje, en Maquieira el eje fundamental es lo híbrido. Una hibridez que no logra constituirse como unidad o identidad y que se despliega con todo su poder subversivo en el texto.

CONCLUSIONES

El primer capítulo de esta tesis pretendió brindar una perspectiva que acotara la lectura de las obras de Martínez, Zurita y Maquieira, sin que esta tendiera a homogeneizarlas y borrar sus evidentes diferencias. Queríamos evitar la tentación de “aplicar” características, hechos históricos o conceptos que constriñeran la lectura, pasando por alto la propuesta específica de cada obra y de cada autor.

Generamos, en consecuencia, un marco conceptual que sirvió de base para las lecturas y que abrió perspectivas para los tres casos, sin tender a uniformarlos. Este marco no consistió tampoco en una metodología; como puede verse, tanto para Martínez como para Zurita o Maquieira, se utilizaron o enfatizaron distintas herramientas y visiones de acuerdo a cada propuesta en particular, de manera que se pusiera de relieve, ciertamente aquello que los aúna, pero también las especificidades de cada una de las propuestas.

Creemos que, a pesar de que esta manera de proceder pudo arrojar resultados menos uniformes y “didácticos” logró un objetivo de primera importancia: leer los proyectos específicos de cada uno de los escritores en el contexto de la neovanguardia, pero no para determinar lo que la neovanguardia fue o si cada poeta fue o no plenamente neovanguardista, sino para examinar tres propuestas específicas de ruptura y experimentación poética que surgieron, a su vez, de un mismo quiebre histórico y de experiencia vital.

Se trataba, entonces, de establecer un acercamiento a estas obras a través de diversas líneas conceptuales complementarias que consistían, a grandes rasgos, en una aproximación a las circunstancias histórico-sociales en las cuales nacieron estas escrituras, la experiencia autoritaria y, por último, el replanteamiento del lenguaje artístico y, por

tanto, el nacimiento de la neovanguardia como una respuesta novedosa y radical a los cortes en términos de historia y experiencia que se vivían en el Chile del postgolpe.

Asimismo, al adoptar esta estructura nos proponíamos establecer distinciones claras entre fenómenos que están estrechamente vinculados y que no pueden entenderse de forma autónoma, pero que deben diferenciarse para volverse operativos en cualquier análisis. Queremos decir con esto que, por ejemplo, a pesar de que el desencanto de lo moderno en Chile no puede entenderse sin la experiencia autoritaria que lo detona, no debe considerarse tampoco como parte consustancial del mismo fenómeno. Tanto es así que muchísimas obras producidas desde la oposición a la dictadura chilena durante esta misma, siguen apegadas a los lineamientos fundamentales de lo moderno. De este modo, era necesario vincular, pero también distinguir fenómenos como la experiencia autoritaria y “la pobreza de la experiencia”, el discurso dictatorial, el desencanto de lo moderno, la posmodernidad, la percepción de que se asistía a la muerte de un lenguaje y la búsqueda de nuevos códigos que dieran cuenta del desvanecimiento de un mundo, la represión y la desarticulación social y cultural. Estas distinciones permiten, además, que estos conceptos, sean aplicables de manera individual a otros textos producidos en otros momentos o durante el mismo período en Chile.

Abrimos el apartado “Desencanto de lo moderno y experiencia autoritaria en la poesía chilena de neovanguardia” con una discusión en torno a la modernidad y la posmodernidad que ligaría la estética de la avanzada con cambios de percepción y expresión que se estaban produciendo en muchos otros lugares del mundo. Sin embargo, una vez que dicha revisión se inscribe en el contexto desde el cual estos poetas escribían comienzan a emerger, al mismo tiempo, y de manera más nítida, tanto las afinidades como las divergencias entre la estética de la escena de avanzada y la posmoderna. Aún con

consecuencias muy similares en términos de producciones artísticas –el *happening*, el *body art*, la emergencia de fragmento, la vinculación con las vanguardias o el cuestionamiento del sujeto, por nombrar sólo algunas estrategias posmodernistas que albergó la nueva escena--, habría que mantenerse alerta desde dos puntos de vista: el origen de este quiebre y el significado de estas producciones en los distintos contextos en que se dan. Desde la perspectiva de las causas del cambio estético debemos considerar el desencanto de lo moderno que la dictadura chilena arroja sobre la modernización al arrebatársela de manos de la democracia. Así, la nueva escena alberga en su seno los motivos de lo posmoderno vinculados a la sospecha y el desencanto respecto de la historia como una historia de progreso, el sujeto como el lugar racional de generación de sentido frente a una realidad cuyos sentidos son transparentes y unívocos, y la identidad –personal y colectiva– como una esencia nítida, clara e inmutable, entre otros postulados modernos. El desencanto de lo moderno sería entonces una pérdida de fe, la desaparición de todo optimismo iluminista.

Los aspectos de lo posmoderno que no tuvieron cabida en la neovanguardia chilena, otra vez, precisamente por efecto de la coyuntura social y política son el espíritu celebratorio del fin de la historia⁸¹, la idea de clausura, la abdicación en el arte de cualquier “responsabilidad” emancipatoria, en fin, el rostro conformista y optimista de lo posmoderno que se vio, por ejemplo, en otros contextos.

Los motivos posmodernos que acogió la avanzada también cambian su valor por el contexto en el cual se producían. Una acción de arte o *happening* que tomaba la calle en el Chile de fines de los setentas y los ochentas iba más allá de la crítica a la institución del arte y la ampliación de los formatos. Hablamos en este caso de tomarse las calles de una ciudad sitiada que había perdido todos sus espacios públicos. Hablamos también de una acción que

⁸¹ Que se dio en algunas formas de posmodernismo, principalmente en EE.UU.

ponía en peligro a los artistas y subvertía las leyes imperantes. También vimos que el lenguaje del fragmento, de la precariedad, o en su reverso, del exceso y la intriga de sentido tenía que ver con responder desde el punto de vista de una poética a las circunstancias que se vivían, apelando a lo residual, aquello que no era posible integrar en un discurso unitario y coherente y, por otra parte, con la indisciplina frente al discurso del régimen. Estos dos ejemplos que hemos tomado confirman el hecho, que vimos a lo largo del capítulo, de que para estos artistas y escritores las renovaciones de formatos y lenguajes que empalmaban con la posmodernidad, no se reducían a una cuestión de arte y de ataque al arte, sino que rebasaban esta esfera para arremeter también contra otras instituciones y lenguajes.

Es por ello que la noción de “desencanto de lo moderno” es uno de los hilos conductores de este trabajo, sin la cual sería imposible leer la neovanguardia y sus obras específicas del modo en que aquí se ha hecho. Asimismo, creemos que el concepto de desencanto de lo moderno permitiría leer muchas obras de otras tradiciones literarias y surgidas en otros contextos que mantienen ciertas formas de filiación con la posmodernidad, pero que la posmodernidad en su conjunto no puede explicar.

Además, en este capítulo hicimos una revisión del campo cultural en el que estas obras surgieron, como una parte fundamental de la experiencia autoritaria a la que los escritores y sus obras debieron someterse. El desmantelamiento de los circuitos de generación, difusión y discusión de arte provocó, paradójicamente, la coexistencia de muchísimos proyectos estéticos sin que unos entraran en franca pugna con otros.

En este marco de atomización, los escritores respondieron de maneras muy diversas a la crisis que se vivía. La experiencia de la dictadura, la represión, el exilio, la tortura y la desaparición de personas, el desvanecimiento de un país y la refundación de otro (con toda la violencia que ello implica) lanzaban al paupérrimo subsistema de la poesía la pregunta

por el lenguaje. Hay quienes optaron por cambiar los lenguajes y hay quienes, estableciendo una línea de continuidad con la poesía anterior, cambiaron los motivos y las temáticas y se dedicaron a la denuncia, a introducir nuevas subjetividades a la literatura o a registrar el sufrimiento del pueblo, por ejemplo.

Este cuestionamiento tenía que ver, en el caso de la escena de avanzada, con crear una nueva escritura que permitiera no caer en el enmudecimiento, pero que tampoco sublimara las circunstancias históricas reestableciendo una totalidad de sentido que, como vimos a propósito del desencanto de lo moderno, generaba ya muchas sospechas. En este punto nos hemos servido de la noción de pobreza de la experiencia de Walter Benjamin como una forma de explicar esta ausencia de un lenguaje que articule la experiencia de la crisis⁸². Se trataba entonces de una crisis política, institucional, histórica y social, pero también de una crisis del lenguaje que hasta entonces había existido en el arte. Propusimos, entonces, que la sorprendente ruptura que representó la avanzada en el devenir de la poesía chilena no puede ser entendida desde el interior del subsistema literario, sino a partir del desencanto de lo moderno y de la experiencia autoritaria que hacían tambalear los lenguajes y códigos que se habían usado hasta entonces.

En este mismo contexto, se imponía la necesidad de subvertir el discurso dictatorial al mismo tiempo que se remontaba el enmudecimiento propio de la crisis a través de nuevos códigos.

⁸² Cuando tomamos el concepto de “pobreza de la experiencia” nos referimos a una concepción de la que surgen diversas respuestas estéticas. Como hemos visto, hay casos en que la neovanguardia optó por el “exceso” o el neobarroco; pero son respuestas estéticas a la imposibilidad de transmitir la experiencia. No se trata entonces de una “austeridad” de lenguaje (no entendemos la pobreza de la experiencia como una estética), sino, como hemos señalado en este trabajo, de una imposibilidad de encontrar el lenguaje que contara esa experiencia. Ese espacio entre lo vivido y su (im) posibilidad de transmisión puede ser y ha sido abordado de distintas maneras en distintas épocas o autores. La carencia y el exceso, en este marco, representan dos formas opuestas de expresar una falta de sentido total.

Creemos que estos dos aspectos tienen una vinculación directa con la renovación poética de la neovanguardia y con las estrategias de lenguaje concretas en que se tradujo esta renovación. Tenemos, por una parte, formas que se relacionan con la experiencia de la pobreza y la problemática de encontrar un lenguaje que hablara de la crisis y, por otra, las formas que tendían a subvertir un discurso autoritario cuyos ejes centrales eran el orden y la pureza, generando sentidos claros y plenamente cerrados. Estas estrategias suelen coincidir en muchos casos, porque como ya habíamos aclarado, el discurso dictatorial era un discurso plenamente moderno y era, precisamente, la fe en la modernidad como camino de emancipación lo que no había sobrevivido al golpe de Estado.

En el segundo capítulo “Aproximación a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”, nos enfrentamos a una de las poéticas más radicales, no sólo de las que revisamos en esta tesis, sino de toda la producción de la época. Este poeta es, a su vez, el más vinculado a las vanguardias históricas, vinculación que se traduce principalmente en la arremetida contra la idea del libro. Este ataque a la institución del libro se lleva a cabo a través del formato, el paratexto y los modos de circulación y comercialización. De este modo, antes de comenzar a leer, el lector se ve enfrentado a la desestabilización del pacto de lectura, dado que todas las certezas a partir de las cuales podría enfrentar el texto se han visto desbaratadas: el género literario, la información de la contraportada y las solapas, etc. En este mismo sentido, el ataque a la noción de autoría que Juan Luis Martínez despliega en la portada y continúa al interior del libro tiende a provocar un extrañamiento aún mayor. Este texto, desde un inicio insólito, se leerá sin la dirección de aquel generador de sentidos, de aquel que podría explicar todas aquellas anomalías, es decir, el autor. La abdicación del autor tiene su consecuencia lógica en el empleo de citas sin jerarquizar y en la compleja trama de comentarios, envíos, notas y referencias que tienden a desperdigar los significados.

También centramos la lectura de *La nueva novela* en la desconfianza del lenguaje. La merma del autor tiene su correlato en la merma de su habla. El texto intenta minar el lenguaje, entendido como ejercicio del poder. Este socavamiento se lleva a cabo, primero, poniendo al mismo nivel el lenguaje poético y el del poder. Esta es una operación distintiva de *La nueva novela*; aquello que se cuestiona en el mundo extraartístico queda cuestionado al interior del arte y viceversa. En esta tónica, la crítica al lenguaje del poder y al poder en el lenguaje no deja inmune al lenguaje poético; y la crítica al autor, no deja incólume al sujeto. A propósito de la desconfianza del lenguaje, Juan Luis Martínez hace mucho hincapié en las ausencias, los huecos, la ruina. Tanto a nivel temático como de lenguaje, el poeta plantea la cuestión de la que hablábamos a propósito de la pobreza de la experiencia: ¿Cómo representar una ausencia? ¿Cómo hablar de una ruina sin reconstituirla, sino en su carácter de ruina? Con el mismo propósito de fijar su atención en los vacíos, *La nueva novela* se complace en hacer preguntas insolubles, en una retórica del engaño que aparentemente apegada a una estricta racionalidad formal plantea asuntos delirantes o imposibles.

Finalmente, todo lo anterior tiende a una reformulación que comentamos a propósito de CADA y que vimos de distintas maneras en los tres autores: hacer porosos los límites entre arte y vida.

En el tercer capítulo, dedicado a las dos publicaciones de Raúl Zurita durante la dictadura, *Purgatorio* y *Anteparaíso*, postulamos que el éxito de estos libros está relacionado con su anclaje en la tradición poética y en el repertorio de los lectores. Esto permite que a pesar de las rupturas, el texto no desestabilice el pacto de lectura a los niveles en que lo hace Martínez, por ejemplo. El amplio repertorio al que acudía esta obra generaba una comunidad con los lectores que permitía que los cuestionamientos se dieran sobre la

base de los repertorios conocidos. Por su parte, la fractura, inversión u oscilación respecto de ese repertorio permite que los quiebres se den paulatinamente, a medida que se avanza en la lectura y las expectativas se van frustrando y modificando.

Purgatorio y *Anteparaíso* forman parte de un mismo proyecto que habría de culminar en *La vida nueva* y, en general, puede apreciarse que el lenguaje del primer y el segundo libro son muy similares, a pesar de que en el último se da un paso importante hacia lo colectivo. Ambos textos están marcados por identidades tráfugas, mutantes y erráticas, como veíamos en el caso de la oscilación femenino / masculino en *Purgatorio*. En este mismo sentido, y muy relacionado con lo que hace Maquieira en *La Tirana*, hay una constante reformulación que refuerza la idea de los sentidos e identidades huidizos e indefinibles.

Asimismo, respecto de la cuestión del sujeto, Zurita, al igual que Martínez y Maquieira, introduce la problemática del nombre del autor a la poesía. Pero este nombre es, otra vez, sometido a la constante reformulación, a la tachadura y el reemplazo que lo hace ingresar a la dinámica de deriva que rige todo el texto. Esta estrategia es uno de los elementos que define la poesía sobre la que hemos trabajado en esta tesis y que introduce la pregunta por el lenguaje y sus posibilidades referenciales en cuanto el aparente rigor racionalizador (estrofas numeradas, conectores lógicos, prosaísmo) es desmentido por la proliferación incesante que impide el establecimiento de un sentido y que aprovecha las ambigüedades semánticas y sintácticas para evitar la inmovilidad.

Vimos además que, en la línea de la antipoesía, el diálogo ingresa con mucha fuerza a la escritura de Zurita. Creemos que esto tiene que ver precisamente con la caída de la voz poética autosuficiente. Zurita, el poeta que con más nitidez apela a una voz nerudiana introduce en los textos la fractura del diálogo para cuestionar el poder de esta voz. Además,

en *Anteparaíso*, libro muy cercano al *Canto General*, otra vez retoma esta voz con sus pretensiones de hablar por un pueblo, con rasgos, a veces proféticos, y la desmantela en la imposibilidad. El poeta no ha sido capaz de cumplir aquello que había prometido. A esto nos referimos cuando decimos que retoma un repertorio para fracturarlo, que es el mismo proceso al que somete al discurso cristiano. En este texto no hay salvación, no hay un Paraíso después de la muerte, a lo sumo, hay una “copia feliz del Edén”.

En el cuarto capítulo, “Aproximación a *La Tirana* de Diego Maquieira”, nos centramos en la abdicación de la voz poética en favor de una multiplicidad de voces que, por su parte, no alcanzan nunca a conformarse como sujetos plenos, enunciadores articulados de su propia identidad. Esto se produce por la constante reformulación de enunciados, las fracturas sintácticas o semánticas y la aparición de distintos registros y jergas en el habla de cada uno de ellos. Vimos también que esto último está estrechamente ligado a la idea de una “lengua adversa” con la que tanto el poeta - *film designer* como las máscaras que de él se desprenden habrán de lidiar poniendo en evidencia las dificultades de remontar esa adversidad de la palabra. La Tirana, voz de la mayoría de los poemas, pretende presentarse, contar su vida, hacer recuerdos y, en realidad, bajo un ritmo de reformulación constante oculta (y se oculta) el vacío que subyace a su identidad (es una sábana sobre otra sábana) y la violencia constante a la que se enfrenta.

Todo lo anterior se productiviza a partir de un marco estético neobarroco que funciona como principio ordenador (o desordenador) de la heterogeneidad de tiempos, hablas y voces que confluyen en el texto. La adopción del gesto neobarroco configura el enmascaramiento constante, el horror al vacío de la “ordinariedad feroz”, la amenaza que se oculta tras las negras e impresionantes vestiduras del “más perro de la religión chilena”, entre otros.

Hemos visto que el problema del sujeto es central en la poesía de estos tres autores. Evidentemente, esta fractura arrastra consigo y es reforzada también por un cuestionamiento de la identidad entendida como plena y del autor o la voz poética. Este es un eje de lectura que nos conduce a buena parte de las conclusiones a las que hemos llegado y las hipótesis de lectura a partir de las cuales iniciamos el trabajo.

La puesta en cuestión del sujeto y de la propia voz poética constituye uno de los grandes atentados de esta poesía a una tradición que, a pesar de sus rupturas, sus diferencias y sus distintos énfasis, parecía descansar, al menos, sobre el terreno firme de una voz que aseguraba el sentido y desde la cual emanaba el sentido, hablara de lo que hablara, articulada o desarticuladamente.

Martínez intenta eliminar al autor, hacerlo desaparecer, delegar el poder que el uso de la palabra le otorga y trabaja sobre las ruinas del autor que son para él las ruinas del logos. Aún en el caso de Zurita, el más conservador en términos de voz poética, hay una problematización importante del sujeto y del autor al interior de la obra. Se trata, en este caso, no tanto de una confrontación, como en Martínez, sino de una lateralidad y oscilación. Maquieira por su parte, arremete contra la voz poética, haciéndola proliferar a través de personajes y máscaras que aún en sí mismos no logran una articulación plena. Tanto Maquieira como Zurita productivizan la locura y el delirio como una forma de desajuste al interior del sujeto y de su habla.

La otra gran pregunta que la poesía aquí analizada instala al interior de la poesía es la del lenguaje: una herramienta que ha dejado de ser confiable. De distintas formas, los tres autores se empeñan en develar sus engaños, sus falacias, sus imposibilidades e instalan la poesía precisamente allí donde la lengua no funciona del todo, donde hay ambigüedad, donde no se puede establecer de qué se habla ahí donde el habla “supura”, al decir de

Diamela Eltit. ¿Y dónde supura? ¿Dónde encontraron esa enfermedad del lenguaje? ¿Dónde habrían de situarse estos autores para generar una radical ruptura con la tradición poética, a la vez que hacían una crítica profunda al sistema arte-política-sociedad? Estos escritores chilenos encontraron la lengua supurante en la locura, la alucinación, la ambigüedad, el exceso, la imposibilidad lógica, los nuevos soportes y formatos, el erotismo y, en definitiva, la equivocidad. De ahí surge una poesía que se destaca por la dislocación sintáctica y semántica, que violenta el sistema de la lengua para generar anomalías más que figuras.

Cuando hemos hablado del lenguaje como “zona de peligrosidad” o “campo minado”, no nos referimos meramente a la censura. Pensar esto nos conduciría a que el análisis poético consistiera en descifrar mensajes cifrados: parábolas y elipsis, por ejemplo. No nos parece que este sea el caso. La poesía que aquí hemos analizado no resistiría una lectura bajo la dinámica ocultamiento / desciframiento. Si esta fuera la lógica de lectura que estas obras exigen, habría en ellas un sistema de equivalencias e isotopías, sentidos desplazados, pero claros que permitieran acceder al mensaje “oculto”. Como ya hemos visto, el caso de estas poéticas es exactamente el contrario. Se trata de la generación de textos que no pueden ser asimilados de manera integral a ningún sistema de pensamiento.

No se trata de mensajes cifrados, sino de mensajes hechos para no ser descifrados de manera total: aquí radica el punto central de lo que hemos llamado nomadismo, identidades tránsfugas, fuga de sentido. El lenguaje se entiende aquí como zona de peligrosidad porque sus trampas han quedado en evidencia. Lo que pareciera haber cambiado radicalmente es, más bien, la relación entre “las palabras y las cosas”. Así, se ponen de manifiesto las operaciones de corrección, titubeo y otras que destacan el hecho de que la poesía –y el lenguaje en general--, son creaciones artificiales que pueden independizarse peligrosamente

de la referencia, que pueden manipularla, crearla o hacerla desaparecer. La “retórica del engaño”, el “discurso de mala fe”, los errores de habla, la dislocación sintáctica y lógica, pone en evidencia la capacidad de desarticular el referente del lenguaje y, desde este punto de vista, se enfrenta al discurso dictatorial, poniendo en evidencia sus herramientas.

Estos poetas han introducido la sospecha en el corazón del trabajo poético: la voz poética y el lenguaje. Sin embargo, la fe en las palabras no se ha perdido del todo. La fe en la escritura se ubica precisamente en ese “cáncer” que no se deja asimilar por carente o excedente, en los residuos, márgenes y contradicciones que tienen cabida en esta poesía, precisamente, porque no pretende ser una configuración plena de sentido, precisamente, porque estos residuos, ruinas y fragmentos que la historia había dejado en el camino se podían albergar solamente en los vacíos que la fractura del sujeto y del lenguaje dejaban.

BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS CITADOS

- Alcides Jofré, Manuel. 1989. "Culture, Art, and literature in Chile: 1973 – 1985". *Latin American Perspectives* 16 (1989): 70 – 95.
- Allende, Salvador. 1970. "Discurso de la victoria". Noche del 4 de septiembre de 1970. Archivos Internet Salvador Allende, en <http://salvador-allende.cl/Discursos/1970/Victoria.pdf>
- AA.VV. 1993. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Edición a cargo de Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Alianza / Goethe Institut.
- Barthes, Roland. 1975. *Barthes por Barthes*. Trad. Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide. Buenos Aires: FCE, 2006.
- Benjamin, Walter. 1933. "Experiencia y pobreza". *Para una crítica de la violencia*. Nave de los locos, 1982.
- . 1982. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM/ARCIS, 1995.
- Beristáin, Helena. 1995. "El carnaval, la risa, la parodia, la comedia". *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Esther Cohen ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Bianchi, Soledad. 1990. *Poesía chilena: (miradas-enfoques-apuntes)*. Santiago: Documentas/CESOC.
- Brito, Eugenia. 1985. "La Tirana". *Pluma y pincel*. 16 (1985): 44-46.

- . 1990. *Campos minados*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brunner, José Joaquín. 1987. “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”. *Escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- . 1993. “El significado de la vanguardia”. *El debate modernidad posmodernidad*. Comp. Nicolás Casullo. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Calabrese, Omar. 1993. “Neobarroco”. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Visor.
- Calderón, Teresa, Lila Calderón y Tomás Harris comps. 1996. *Veinticinco años de poesía chilena (1970 -1995)*. Santiago: FCE.
- Cánovas, Rodrigo. 1986. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO.
- Cárdenas, María Teresa. 2001. “Paisajes y heridas de Chile”. *A tintero vuelto. Entrevistas*. Santiago: Alfaguara.
- Carrasco, Iván. 1989. “Poesía chilena de la última década (1977 – 1987)”. *Revista chilena de literatura*. 33 (1989): 31 – 46.
- Casullo, Nicolás. 1993. “Introducción”. *El debate modernidad posmodernidad*. Comp. Nicolás Casullo. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Casullo, Nicolás, Ricardo Forster y Alejandro Kaufman. 1999. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ceresa, Constanza. 2006. “Lengua adversa”. *Carajo*. 6 (enero 2006): s/p.
- Chiampi, Irlemar. 1993. “El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia”. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una*

- visión latinoamericana*. Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Alianza / Goethe Institut.
- . 1994. "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno". *Criterios*. 32 (1994): 171- 183.
- . 2000. *Barroco y modernidad*. México: FCE.
- Cohen, Esther. 2006. *Los narradores de Auschwitz*. México: Fineo-Lilmond, 2006.
- Cussen Antonio, Raúl Zurita y Diego Maquieira. *Rastros de vida y formación literaria*. Coloquio. 2 de junio de 1989. Santiago de Chile: CEP, 1989.
- Eltit, Diamela. 1989. *El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- . 1986. *Por la patria*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco.
- . 2004. "Ay! Sudamérica". *Revista de crítica cultural*. Arte y política desde 1960 en Chile. 29/30 (2004): 45.
- Espinoza, Manuel. 1988. *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*. Santiago: Altazor.
- Forster, Ricardo. 1999. "La crisis de la racionalidad moderna". *Itinerarios de la modernidad. Corrientes de pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. de Nicolás Casullo, Ricardo Forster y Alejandro Kaufman. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, Michel. 1981. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . 1978. *Las palabras y las cosas*. México: siglo XXI, 2004.
- Foxley, Carmen. 1984. "La propuesta autorreflexiva de Anteparaíso". *Revista chilena de literatura*. 24 (1984): 83-101.

- Galindo Villarroel, Oscar. 2002. "Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX: Zurita, Maquieira, Cuevas". *América Latina Hoy*. 30 (abril 2002): 97-118.
- . "Manierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios filológicos*. 40 (septiembre 2005): 79 – 94.
- Gallardo, Octavio. 2006. "Diego Maquieira: 'Pongo el falo en la poesía y mi atrofiado ovario en la pintura'". Entrevista. *Carajo*. 6 (enero 2006): s/p.
- Gandolfo, Elvio. 1987. "Raúl Zurita: 'El libro de poemas ha muerto'". *Diario de poesía*. 6 (primavera 1987): 3-5.
- Genette, Gerard. 1989. "El paratexto. Introducción a *Umbrales*". *Criterios*. 25-28 (enero 1989-diciembre de 1990): 43-53.
- Grau, Olga. 2004. "Memoria y representación: cuerpos y lenguajes heridos". *Utopía (s) 1973 – 2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Nelly Richard ed. Santiago: ARCIS.
- Harris, Thomas. 2002. "Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990. Una introducción". *Mapocho*. 51 (Primer semestre de 2002): 41-73.
- . 2003. "La virgen en el santuario desmoronado (sobre *La Tirana* de Diego Maquieira)". *Mapocho*. 54 (2003): 105-114.
- Huneus, Carlos. 2000. *El régimen de Pinochet*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Huyssen, Andreas. 1986. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Informe Rettig. 1991. Informe de la comisión nacional de verdad y reconciliación. en http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html

Informe Valech. 2004. Informe sobre la comisión nacional sobre prisión política y tortura.

en <http://www.gobiernodechile.cl/comision_valech/index.asp>

Iser, Wolfgang. 1976. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

Israel, Ricardo. 2006. *Chile 1970 -1973. La democracia que se perdió entre todos*.

Santiago: Mare Nostrum.

Jarauta, Francisco. 1993. “La experiencia barroca”. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo

de Bellas Artes, Visor.

Labraña, Marcela. 2006. "Diego Maquieira y la lupa de la memoria". Entrevista. *Grifo*. 6

(julio 2006): 18-21.

Lastra, Pedro y Enrique Lihn. 1987a. “Señales de ruta de Juan Luis Martínez”. *El circo en*

llamas. Germán Marín ed. Santiago: LOM, 1997: 197 – 201.

Lechner, Norbert. 1988. *Un desencanto llamado posmodernidad*. Santiago: FLACSO,

1988.

Lihn, Enrique. 1983. “Diego Maquieira: escribir es rayarse”. *El circo en llamas*. Germán

Marín ed. Santiago: LOM, 1997: 177 – 180

----. 1984. “Un lenguaje violento y ‘chilensis’: *La Tirana* de Diego Maquieira”. *El circo en*

llamas. Germán Marín ed. Santiago: LOM, 1997: 167 – 169.

----. 1985. “Juan Luis Martínez, *La nueva novela*”. *El circo en llamas*. Germán Marín ed.

Santiago: LOM, 1997: 177 – 180.

----. 1987. “Algo sobre tres poetas chilenos”. *El circo en llamas*. Germán Marín ed.

Santiago: LOM, 1997: 202 – 206.

Llyotard, Jean F. 1993. “Qué era la posmodernidad”. *El debate modernidad*

posmodernidad. Comp. Nicolás Casullo. Buenos Aires: El cielo por asalto

Maquieira, Diego. 1983. *La Tirana*. Santiago de Chile: Tempus Tacendi.

- . 1993. *Los Sea Harrier*. Santiago: Universitaria, 1994.
- Martínez, Juan Luis. 1977. *La nueva novela*. Ediciones Archivo: Santiago de Chile, 1985.
- . 1979. *La poesía chilena*. Santiago: Eds. Archivo, 1978.
- . 2003. *Poemas del otro*. Poemas póstumos. Cristóbal Joannon editor. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Miralles, David. 2004. *Poéticas de la postmodernidad: literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973 – 1990)*. Dissertation. Presented to the Department of Romance Languages and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
- Monarca, Patricia. 1998. *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*. Santiago: RIL.
- Neustadt, Robert. *CADA DÍA: La creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- O' Hara, Edgar. *Isla Negra no es una isla: El canon poético chileno a comienzos de los ochenta; entrevistas*. Valdivia: Barba de palo, 1996.
- Oñate, Rody y Thomas Wright. *La diáspora chilena. A 30 años del golpe militar*. México, DF: Urdimbre, 2002.
- Pellegrini, Marcelo. 2001. "Poesía en /de transición: Raúl Zurita y *La vida nueva*" *Revista chilena de literatura*. 59 (2001): 41-64.
- Pérez Villalobos, Carlos. "El manifiesto místico – político – teológico de Zurita". *Revista de crítica cultural*. 10 (1995): 55-59.
- Richard, Nelly. 1987. "Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973". *Escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO, 1987.

- . 1991. "Latinoamérica y la post-modernidad" *Revista de crítica cultural*. 3(Abril 1991): 15-19.
- . 1990. "Estéticas de la oblicuidad". *Revista de crítica cultural*. 1 (1990): 6-8.
- . 2000. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- Rodríguez Fernández, Mario. 1985. "Raúl Zurita y la crucifixión del texto". *Revista chilena de literatura*. 25 (1985): 115- 123.
- Sarduy, Severo. 1987. *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Siglo XXI.
- . 1993. "Nueva inestabilidad". *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Visor, 1993.
- Sarlo, Beatriz. 1987. "Política, ideología y figuración literaria". en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. 30- 59.
- . 2004. "Historia y memoria. ¿Cómo hablar de los años setenta?", *Utopía (s) 1973 – 2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Nelly Richard ed. Santiago: ARCIS.
- Valdés, Adriana. 1996. "Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización". *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.
- . 2004. "Una escena y varios fragmentos". *Utopía (s) 1973 – 2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Nelly Richard ed. Santiago: ARCIS.
- Valente, Ignacio. 1975. "El poeta Zurita". *El Mercurio*. 5 de septiembre de 1975, Santiago: E3.
- . 1982. "Zurita entre los grandes". *El Mercurio*. 24 de octubre de 1982, Santiago: E3.

- Warnken, Cristián. 2003. "Hay algo superior a la verdad: el misterio". Entrevista. *Revista Libros. El Mercurio*. 6 de diciembre de 2003: s/p.
- Wellmer, Albrecht. 1993. "La dialéctica de modernidad y posmodernidad". *El debate modernidad posmodernidad*. Comp. Nicolás Casullo. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago: Universitaria, 1996.
- . 1981. "Presentación". *La cultura autoritaria en Chile* de José Joaquín Brunner. Santiago de Chile: FLACSO.
- . 1982. *Anteparaíso*. Santiago: Editorial Universitaria, 1993.
- . 1994. *La vida nueva. Canto de los ríos que se aman*. Santiago: Universitaria, 1997.
- . 2000. *Sobre el amor el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.