

## PRESENTACIÓN

Texto y sujeto, literatura y lectura, determinan aquella relación quizás inaprensible que se realiza en el marco de un encuentro en proceso. Siempre algo nace (entusiasmo, rechazo, obsesión, confusión...) de ese momento que ve dos entidades enfrentadas y obligadas a recrearse –el texto respecto a su fijación, el lector respecto a su identidad– durante la reunión que las describe. Aun en el desaliento histórico –que es el período a que haremos referencia: la dictadura chilena (1973–1989) y su colonización neoliberal o neoliberalización (Springer 2010)– la lectura representa un acto sin pares que de por sí propone una experiencia de humanidad: “[...] il n'y a pas de littérature noire, puisque si sombres que soient les couleurs dont on peint le monde, on le peint pour que des hommes libres éprouvent devant lui leur liberté” (Sartre 1964/2001: 69).

Sin embargo, en lo específico de este campo creativo, dicho valor libertario es limitado en su formación siendo que se arma a partir de un escrito acotado: de sus contenidos, panoramas y dispositivos. Emerge así la idea de un evento basado en un objeto solamente potencial (el texto) y en un actor no totalmente libre (el lector):

[...] la obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; el artístico describe el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. [...] la obra es más que el texto, puesto que sólo cobra su vida en la concreción y, por su parte, ésta no se halla totalmente libre de las aptitudes que le introduce el lector [...]. (Iser 1987: 44).

A raíz de lo mencionado, en este trabajo nos basaremos sobre lo estético de algunas obras publicadas en Chile a lo largo de la década del ochenta. Vale decir, consideraremos el desarrollo de los textos en la perspectiva del lector; perspectiva, por otra parte, no empírica o histórica sino extrañamente textual, tomando como inspiración los contenidos críticos de Iser (1987). Los textos apuntan a un molde de lectura que puede ser aceptado o menos por los receptores reales. Es dicha malla escritural la que intentaremos realzar y alumbrar, apoyándonos en el texto y pensando en el lector. Queremos apuntar, lo más posible, lo que la literatura puede hacer, a la provocadora manera indicada por Fish: “my substituting for one question—what does this sentence mean?—another, more operational question—what does this sentence do?” (1970: 125).

Las obras seleccionadas son cinco recolecciones poéticas que generalmente comparten la definición de neovanguardistas, en tanto portadoras de sintaxis fracturadas, elementos gráficos y visuales, imágenes vívidas y a menudo enigmáticas. Se trata, en lo específico, de: *Anteparaíso* (1982) de Raúl Zurita, *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn, *Vía pública* (1984) de Eugenia Brito, *El primer libro* (1985) de Soledad Fariña y *Virgenes del Sol Inn Cabaret: vien benidos a la máquina welcome to the tv* (1986) de Alexis Figueroa. En lo relativo a la individuación de estos textos, no

ha sido casual la elección del género lírico ni la mencionada actitud estética a que los poemarios hacen referencia.

En primer lugar, la poesía nos ha permitido más que otras escrituras destacar la temporalidad de la lectura, concepto central dentro de nuestro examen de los potenciales efectos guardados por las obras. En segunda instancia, la nombrada neovanguardia –al representar una tendencia verosímilmente de difícil acceso para el receptor– se ha entregado como un desafío cognitivo, como una propuesta no linear capaz de estimular al lector y también de impactarlo más profundamente con sus visiones y procesos.

Las lecturas de los poemarios y la medición de sus posibles secuelas, concorde con el desenvolvimiento de sus elementos internos, propondrán un resultado basado en el texto pero necesariamente imposible de forzar en el ámbito de las distintas subjetividades que conforman al público receptor de entonces y de hoy. Es entonces el potencial de los textos poéticos el que queremos enfatizar, potencial que podría así haber llegado a actualizarse en los lectores contemporáneos a las publicaciones, sin descartar aquellos pertenecientes a otros períodos, incluso el actual:

[...] textos literarios fueron concebidos tanto como testigos del espíritu de una época, como reflejo de las situaciones sociales, o como expresión de las neurosis de sus autores, etc.; se vieron rebajados al carácter de documentación, [...]. [Pero] caracteriza al texto literario que no llegue a perder su capacidad comunicativa cuando su época ha pasado [...]. (Iser 1987: 33)

Respecto al contexto de producción de las obras, pese a la circulación de la expresión de ‘apagón cultural’ en referencia al entorno cultural chileno del período dictatorial,<sup>1</sup> hay constancia de una multiplicidad y diversidad de intervenciones artísticas, aunque generalmente recluidas fuera del circuito oficial e incluso de protesta.<sup>2</sup> La censura, el control, la represión, la falta de subvenciones, la debilitación de los polos culturales y sociales causaron “la formación de micro-ámbitos de creación o expresión artística, cuyo radio de alcance no trasciende el espacio local” (Rivera 1983: 60), mas no por esto se registra un silenciamiento del panorama cultural alternativo.

Los estudiosos coinciden en reconocer en los finales de los setenta la emersión de una sensibilidad estética bajo ciertos puntos coherente y homogénea, aunque caracterizada justamente por la disruptión de su forma y contenidos. Ya anteriormente al golpe de Estado se reunía en el Café Cinema de Valparaíso un conjunto (integrado por Raúl Zurita, entre otros) que compartía un discurso artístico de quiebre e innovación (ver Carrasco 1999). Uno de sus componentes, Juan Luis Martínez, publicó

1 Para un estudio de este concepto, su surgimiento y sus consecuencias en el plano institucional, remitimos a Donoso Fritz (2019).

2 Es Richard quien enfatiza este aspecto de la Escena de Avanzada, doblemente excluida tanto por el régimen oficial como por la oposición: “Para la sensibilidad ideológico-cultural de la cultura militante, el arte debía primeramente levantar un testimonio de rechazo y denuncia [...]. La “nueva escena” reúne [sus] voces en torno a intensas rupturas de lenguajes cuyo acento *desconstructivo y paródico* chocaba fuertemente con el tono emotivo-referencial de la cultura militante” (1994: 60).

en 1977 *La Nueva Novela*, obra sin pares en la tradición chilena que de algún modo refundó el afán experimentalista de la escena literaria y convocó la renovación y el extremar de las posibilidades expresivas del artista.

Tal año ha sido entonces señalado como el posible nacimiento de la neovanguardia (Galindo 2009, refiriéndose a la fundación del grupo artístico VISUAL; Harris 2002; Richard 1986), sobre cuya denominación vale la pena hacer una breve reflexión. Pese a que con frecuencia los varios apelativos se trencen y confundan en los aportes críticos, nos parece que, para sintetizar la arquitectura conceptual de dicho contexto, podemos afirmar que el concepto de ‘Escena de Avanzada’ acuñado por Richard (1987) se refiere a una postura estético-discursiva que congrega a diferentes actores;<sup>3</sup> mientras, por otra parte, la neovanguardia (más específicamente poético-literaria) representa una de sus manifestaciones.

El empleo de la noción de neovanguardia alude claramente a una reinterpretación y superación de la estética de la vanguardia, encabezada en Chile por el creacionismo de Vicente Huidobro de las primeras décadas del siglo XX. La diferencia que rige entre las dos corrientes se asienta en la pérdida de vigor por parte de la más reciente, no en tanto forma artística debilitada sino más bien sustentada por la fragilidad de los discursos a que apela: las neovanguardias se “diferencian de la vanguardia histórica en que no son voces proféticas, son poéticas del desecho, intervienen sobre capas devaluadas de sentido y de valor” (Nómez 2007).

Por otra parte, respecto a los vínculos existentes al interior de tal agrupación, es valioso preguntarse si y qué lazos se patentaron entre los portadores de estas escrituras experimentales, además de su impacto en el público real de sus tiempos. Sobre su red intrínseca de contactos, Cociña marca cierta separación del escenario artístico chileno en general, apuntando que “las obras de estos autores, no podrá decirse que obedecen a relaciones interpersonales, sino que son producto de una visión similar respecto a la realidad nacional [...]” (1983: 13), mientras la poeta Elvira Hernández agrega: “Estábamos dispersos y cada cual cavaba su propia trinchera” (2005: 95). La misma Valdés A., componente del paisaje crítico chileno, observa en lo que atañe a la Escena de Avanzada:

[Es] un colectivo que establece su existencia al interior del texto más que fuera de él, y que se reconoce más a posteriori que lo que jamás se reconoció en su momento y en la realidad. En esos tiempos la intencionalidades individuales no se sumaban [...], nuestra escena era una escena de gente con acciones e intencionalidades disgregadas. (1994: 100)

Pareciera por lo tanto presumible examinar los textos poéticos en que estamos repartiendo como expresiones sintonizadas en un mismo afán estético pero probablemen-

3 Por ejemplo, Herlinghaus realza la actividad crítica que nace de este entorno de la siguiente manera: “Hacemos énfasis en un fenómeno que vamos a llamar “escena de crítica cultural” chilena para señalar que se trata de un movimiento y una práctica. [...] La “escena crítica” se dejó inspirar por el movimiento artístico-conceptual de la “nueva escena/ escena de avanzada” [...]. Ambas aparecen dirigidas hacia la creación de escenarios precarios [...]” (2004: 144).

te faltas de un sentimiento congregante patentemente enraizado en la producción cultural de Chile, consideración en línea con el desgaste del heroísmo histórico vanguardista.

En consecuencia, si el grupo en sí presenta dificultades de definición y clasificación, igualmente su implicancia receptora se revela como un tejido nebuloso e incierto. El propio Zurita refiere la subsistencia de las publicaciones literarias chilenas aparecidas entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta en los siguientes términos: “Entender el tramo que esas obras tienden sería referirse a una actividad estrictamente minoritaria, casi secreta; cuyos efectos sobre lo inmediato son prácticamente nulos. Sin embargo, esos efectos –aunque resulte paradójico– existen [...]” (1983: 14).

Habría una incomunicabilidad básica entre las creaciones neovanguardistas y el público chileno, ocasionada tanto por las circunstancias de fragmentación socio-cultural como por las propias formas que tales obras adoptaron: “Hablamos porque estamos separados, [...] la única forma que tengo de salvar la distancia entre nosotros es lanzarnos estas palabras que nos vamos arrojando como botes salvavidas” (Zurita en Labarthe y Rau 2019: 48). La suerte de hermetismo de tales estéticas, representado por los quiebres sintácticos, la heterogeneidad de elementos empleados, las imágenes contundentes, llevan a Carrasco a preguntarse acerca de las verdaderas posibilidades de estas líricas:

[...] ¿se trata sólo de un experimento formal para llamar la atención y competir con mayor éxito en el mercado intelectual, un afán *snob* de escandalizar o un medio de liberar neurosis y represiones? Es posible que algo de eso también haya en algunos autores, pero considerando el carácter social de la literatura, también esta escritura [...] puede provocar una experiencia inédita del arte y de la vida o una reacción ante ellas o ante la estructura social. (1988: 38)

Es así que hay que aceptar las inevitables barreras que surgen de una estética de difícil transmisión, pero no por esta razón están suprimidas las opciones experienciales del lector. Sobre este punto Valdés A., remitiendo precisamente a los estudios de Iser, manifiesta una probable conexión entre la carencia de receptores empíricos y la construcción del modelo de lectura interno a los escritos: “se encuentra la sospecha de que la falta de interlocutores de estos textos, que es un hecho real, puede estar inscrita en ellos de antemano: en la distancia que separa su lector imaginario del medio en que se produce su escritura” (1987: 83).

Nos parece oportuno contrastar esta perspectiva subrayando que, en primera instancia, el lector de poesía por lo general presenta una mayor flexibilidad puesto que se sabe insertado en el juego de un género específicamente basado sobre la complejidad (Yaron 2002 y 2008; Masiero 2013; Rosenblatt 1938). De esto procede la imposibilidad de que el receptor se encuentre totalmente expulsado –tanto textual como realmente– de la obra lírica. En segundo lugar, mediante sus investigaciones, Yaron (2002 y 2003) llega a la conclusión de que, por intrincado que sea un texto,

siempre el público capta de él algún significado disponiendo de capacidades creativas para la elaboración de lo leído.

La recopilación de los eventuales efectos de los poemarios ha entonces de ser llevada a cabo en la perspectiva de una referencia mayor. De lo contrario, su registro correría el riesgo de descentralizarse en una infinitud de sensaciones disociadas de su efectiva posibilidad de realización. La descripción de la respuesta estética que acontece en el sujeto tiene que incorporarse a un contexto específico, siendo que actuaría sobre algún radio de experiencia del mismo (la memoria, la vida cotidiana, la conciencia histórica, la sensibilidad, el entramado social...). Debido a que la subjetividad implica tantas facetas, restringir el campo de observación de las percepciones lectoras no es un acto superfluo o limitado, por el hecho de que encuadra con mayor claridad la capacidad de los textos en un determinado escenario.

Dicho entorno sobre que deberían/podrían actuar los poemarios considerados concierne un rasgo bastante específico del contexto chileno de los ochenta y, al mismo tiempo, tan diseminado en la medida en que sigue afectando la contemporaneidad: el discurso neoliberal. Establecida en concomitancia con la dictadura militar y en el seno de ella, esta construcción conceptual repercutió mediante una precisa planificación a distintos sectores de la sociedad chilena. Se trató de una transformación fundamentada en el campo económico pero, a la vez, tendida hacia lo cotidiano en sus distintas formas: el trabajo, la educación, la salud, las relaciones interpersonales y con el entorno, la delimitación de la subjetividad, la espacialidad, los proyectos de vida, las ambiciones. Trabajamos entonces sobre dos discursos y dos hipótesis: el literario y el neoliberal, los efectos potenciales del uno y del otro.

Más aún, la alusión a esta permeabilidad neoliberal no es genérica por la razón de que sus propias manifestaciones resultan ser muy heterogéneas para ser consideradas cabalmente. Por ende, la aproximación que hemos adoptado hacia los textos busca observarlos con la mira de percibir algún detalle específico que sean capaces de despertar y alterar. Para dar un ejemplo de ello, si el poemario de Alexis Figueroa tematiza con intensidad los soportes y las modalidades de lo visual, centramos las supuestas reacciones de sus lectores –cuyo ‘mundo de subsentido’ (Jauss 1986) es el contexto neoliberal– en una negociación de la cultura visual implicada y fomentada por las reformas económicas aludidas mediante, por ejemplo, las privatizaciones, las importaciones, el crédito, la publicidad. De esta manera, cada poemario se dirige hacia un matiz singular del discurso neoliberal que buscaba internalizarse en el sujeto chileno de finales del siglo XX.

Se desprende que, asentadas tales bases, el ideal ejercicio de lectura que sugerimos se intercala en una cotidianidad cuyo imaginario es revertido, enriquecido y modificado por estímulos institucionales y económicos, en pos de lo que Massardo describe como “nuevas formas de representación acordes con las condiciones que [...] comienzan a impregnar el devenir cotidiano, replanteando la lógica social del escenario local” (2008: 86–87). La búsqueda del potencial poético encajaría, por ende,

en el interés que su actualización despertaría en relación con un contexto invadido, desde múltiples enfoques, en su esfera simbólica y en su *ethos*. La remodulación de dichos impulsos a partir de la experiencia y de la exploración lectora es una hipótesis que intentaremos afianzar, más aún trazando sus determinados recorridos respecto a puntuales núcleos semánticos transferidos por la cultura neoliberal.<sup>4</sup>

A fin de cuentas, conferimos al proceso de lectura y a la admisión de los mensajes económicos un carácter de idealización, puesto que nuestro estudio elude el sondaje de las realizaciones históricas de los mismos. Más que la efectiva reacción determinada por ambas transmisiones o la intención guardada en la palabra autorial, desplazamos nuestro foco sobre el texto en sí, alejado de su origen productor y de su historicidad, no tanto porque consideramos tales aspectos prescindibles, sino porque nuestro objetivo es el de aislar los mecanismos textuales con la finalidad de registrar los alcances que estos guardan de modo latente.

Si este proceder pierde necesariamente el valioso aporte de la gestación literaria, de su difusión, de las personalidades y procesos implicados en ella, sin embargo creemos que ganará en trazar las estructuras internas a la lírica y por esto exportables desde su creación hasta otros panoramas. Siendo que la conformación neoliberal justamente no se ha esfumado y, por lo contrario, se fortalece en nuestra historia, hipotetizamos que las ‘instrucciones’ textuales (Iser 1987) apuntan hacia una cuestión aún viable. Como afirma Fish (1980), conocer el origen de los mecanismos literarios –es decir, si se deben a una precisa mira del escritor o si son imprevistos– es accidental siempre que provoque alguna sensación en el destinatario.

Finalmente, deseamos realzar nuestro enfoque que no pretende indagar las alusiones al neoliberalismo de manera temática,<sup>5</sup> es decir, como núcleos pertenecientes a los distintos proyectos literarios. Siguiendo esta reflexión, con la intención de alertar la mirada crítica externa, Richard escribe: “For the international spectator who is generally unaware of the circumstances under which such works were produced, the impulse is to simply read them as symptomatic of the Chilean situation” (1986: 19).<sup>6</sup> Descuidando así de los síntomas textuales, hemos pretendido señalar la energía de

4 Si en este contexto estamos empleando el término ‘exploración’ para referirnos al registro crítico del acto de lectura, resaltamos el hecho de que el mismo ha sido utilizado en uno de los primeros trabajos totalmente enfocados sobre el rol del lector –en el campo de la enseñanza–, es decir *Literature as Exploration* de Rosenblatt (1938).

5 Para un estudio de la presencia de elementos neoliberales en la poesía chilena, remitimos al ensayo de Campos J. F. (1994). Otro importante estudio que recoge textos líricos españoles de contenido económico es el de Martín Rodríguez (2020). En esa misma línea de investigación, señalamos también el trabajo coordinado por Perdices de Blas y Santos Redondo (2006) y la nota de Nealon (2020). Destacamos también la tesis doctoral de Fernández Melleda (2018) que investiga las reacciones poéticas femeninas a la economía neoliberal implementada en Chile.

6 Compárese la perspectiva fenomenológica de Martínez Bonati: “No se hace como documento, síntoma, etc., sino como obra poética, para que se la goce sin otras averiguaciones sobre autor o circunstancia que las mínimas necesarias a la significación *inmediata* del texto” (1960: 125).

---

las voces poéticas, aquella que desea encontrarse con un destinatario atento más que encarar exclusivamente las condiciones de su elaboración.

Nuestro plan de lectura contempla, en efecto, primero una identificación de los cambios que acontecen en el lector implícito entendido, a la manera de Iser, como una pura herramienta analítica, y luego averiguar si los impactos inducidos por estas transformaciones poéticas se conectan en una posible reconfiguración de los significados que caracterizan el flujo retórico neoliberal. La anotación de sus potenciales internos nos aclarará la capacidad de ocurrencia de eventuales alteraciones subjetivas dentro del perímetro trazado por las sugerencias del contexto.

