

TKKL Theorie und Kritik der Kultur und Literatur
TCCL Teoría Y Crítica de la Cultura Y Literatura
TCCL Teoria e Crítica da Cultura e da Literatura
TCCL Theory and criticism of culture and literature

Maria Rita Consolaro

La fisura imperfecta

Estéticas poéticas y articulaciones neoliberales
en Chile (1982–1986)



GEORG OLMS 
VERLAG

Theorie und Kritik der Kultur und Literatur (TKKL)
Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura (TCCL)
Theory and Criticism of Culture and Literature
Théorie et Critique de la Culture et Littérature

Edited by | Herausgegeben von

Univ.-Prof. Dr. phil. habil. Alfonso de Toro
Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Mertz-Baumgartner
Prof. Dr. Rafael Olea Franco
Dr. phil. Annegret Richter
Prof. Dr. phil. habil. Cornelia Sieber
PD Dr. Fernando Nina

Volume | Band 67

Maria Rita Consolaro

La fisura imperfecta

Estéticas poéticas y articulaciones neoliberales
en Chile (1982–1986)

GEORG OLMS 
VERLAG

This book is published with the kind support of the
Associazione Italiana Studi Iberoamericani (AISI).

Cover picture: Stairway in Valparaiso, Chile (© Maria Rita Consolaro)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>

1st Edition 2025

© Maria Rita Consolaro

Published by

© Georg Olms Verlag within Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.,
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.nomos.de

Production of the printed version:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN 978-3-487-17102-9 (Print)

ISBN 978-3-487-17103-6 (ePDF)

DOI <https://doi.org/10.5771/9783487171036>



Online-Version
Nomos eLibrary



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
4.0 International License.

TABLA DE CONTENIDOS

Presentación	7
1. Contextualización y propuesta de trabajo: neoliberalismo, poesía, recepción	15
1.1 Inyectar lo real: el discurso neoliberal y sus aplicaciones	15
1.1.1 La doble dominación tras el quiebre histórico	17
1.1.2 Libertad del mercado y abandono del individuo	21
1.1.3 Ficción del Estado	24
1.1.4 Máscaras de diferenciación	27
1.1.5 Reubicación de los sentidos	29
1.2 Interpelaciones literarias y aproximación interpretativa	34
1.2.1 Técnica y desorden de la escritura	34
1.2.2 Sujeto poético, forma y fragmentos	38
1.2.3 La escenificación lírica	42
1.2.4 Directrices de lectura	47
2. El abrazo vaciado: <i>Anteparaíso</i> (1982) de Raúl Zurita	51
2.1 Palabra muda	53
2.2 La colectividad castigada	57
2.3 Sujetos cercanos y distantes	60
2.4 Habla traidora	64
2.5 Soñar al otro	67
3. Espacio caníbal: <i>El Paseo Ahumada</i> (1983) de Enrique Lihn	75
3.1 Circuito cerrado	78
3.2 Incursiones horizontales a favor del espacio	85
3.3 Impulso criminal	93
3.4 Charcos en la corriente: la variación de la ideología	96
3.5 Ilusión subterránea del locústido	102
4. Confines opacos: <i>Vía Pública</i> (1984) de Eugenia Brito	107
4.1 La imperfección	109

4.2	La dicotomía	115
4.3	Proceso de desgaste	119
4.4	Positividad otra: bajada y subida del yo	125
5.	Arenas movedizas: <i>El primer libro</i> (1985) de Soledad Fariña . . .	135
5.1	Soltar el cuchillo: proceso de elección	136
5.2	Cortar la maleza entre sujeto y materia	141
5.3	El deseo de destrucción	145
5.4	Si se pudiera cambiar las cosas	147
5.5	Crucigrama: ¿palabras u objetos?	149
6.	Luces que apagan: <i>Vírgenes de Sol Inn Cabaret. Vien benidos a la máquina, welcome to the tv</i> (1986) de Alexis Figueroa	157
6.1	Pantalla plana	158
6.2	Publicidad engañosa	164
6.3	Imagen borrosa y despertares fugaces	171
6.4	Superficie de refracción: la otra esencia del <i>show</i>	175
6.5	Rebobinar la cinta	179
	Relecturas del presente	189
	Bibliografía	193

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 colecciones 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 verosímelmente de difícil acceso para el receptor– se ha entregado como un desafío cognitivo, como una propuesta no lineal 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,¹ hay constancia de una multiplicidad y diversidad de intervenciones artísticas, aunque generalmente recludas fuera del circuito oficial e incluso de protesta.² 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 disrupción 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 trenzan 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;³ 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 reparando como expresiones sintonizadas en un mismo afán estético pero probables-

3 Por ejemplo, Herlinghaus realiza 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 tramado 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.⁴

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 sondeaje 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,⁵ 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).⁶ 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.

1. CONTEXTUALIZACIÓN Y PROPUESTA DE TRABAJO: NEOLIBERALISMO, POESÍA, RECEPCIÓN

1.1 Inyectar lo real: el discurso neoliberal y sus aplicaciones

Abrupta y repentinamente, el año 1973 significó para la sociedad chilena un trastorno político y emocional que derribó sus concepciones, identidades, estilos de vida, tras el ya turbulento período que había terminado con la experiencia del gobierno de la Unidad Popular. El pasaje de democracia a autoritarismo se reflejó asimismo en el marco de la naturaleza económica del régimen que, imponiéndose forzosamente en oposición al reciente pasado socialista y, al mismo tiempo, a una tradición de nacionalismo y fomento industrial, desató un plan transformador correspondiente a los mecanismos de la doctrina económica neoliberal, sugerida por un específico equipo técnico.

Pensando en la amplitud y capilaridad que encarnaron dichas reformas, queremos destacar aquel horizonte discursivo que se manifestaba y proponía distintamente, presentándose como una expresión propia de la dictadura y de sus intenciones modernizadoras de la sociedad, creando un ambiguo amalgama entre, por una parte, represión y reducción del pluralismo y, por la otra, liberalización y privatización de los recursos y auxilios estatales.

Desde un punto de vista cultural, existió una misma pugna y contradicción entre una explosión de nuevas formas de expresión y consumo cultural y distintas formas de control y censura por parte de los órganos gubernamentales. En esta instancia, se conformó un medio artístico fuertemente problematizado, puesto que se encontró escindido tanto conceptualmente como físicamente, debido al exilio de muchos intelectuales y a la coerción interna practicada por el régimen. Fue justamente en dicho escenario donde se generó la neovanguardia: una forma de radicalización y experimentación lingüística que con su oscuridad y distorsión presentó, además de un enfrentamiento al sistema, también una abertura de las posibilidades decodificadoras de sus obras.

Lo que buscamos delinear es la estructura comunicativa que idealmente se dirigió al individuo chileno en un determinado momento. La transmisión de una nueva y única forma de vida y de conciencia (neoliberal) y de una visión de la vida alternativa (literaria) se entregan como dos estímulos, dos impulsos efectivamente

distantes, pero que se encuentran en el mismo espacio de la recepción subjetiva.⁷ Es allí, en el terreno de llegada común, que podremos determinar las tensiones y las ofertas de ambos lenguajes.

Hay que tener cuidado, en este sentido, con el utilizzo de la categoría analítica de sujeto/receptor, puesto que esta guiña el ojo a la constitución del sistema dominante: el mercado hace apelación constante al individuo, las ciencias humanas explican el consumo como una respuesta a una necesidad individual; finalmente, las tramas de poder se ocultan tras la insistencia sobre el uno disociado de su carácter grupal (Baudrillard 1972; Lipovetsky 1983/1989; Benz, Hartwig y Schoch 2023). Sin embargo, creemos que nuestra conducción, amparada por una subjetividad imaginativa y creadora que busca su universalidad (de ninguna manera totalidad), logrará destacar la distinta actuación, por un lado, de la diferenciación estructuralmente falsa del mercado y, por otro lado, del fenómeno textual. Asumir una permeabilidad del disciplinamiento diseminado no conlleva una neutralidad de la eclosión artística del Chile dictatorial: “No creo que la mejor forma de ayudar a esa tarea [...] sea la de condenar al *sin sentido* (a la ineffectividad) las *luchas por el sentido* que motivaron este arte insurgente [...]” (Richard 2005: 35).

Descomponer las raíces ideológicas de este aparato de poder ha sido el trabajo de numerosos historiadores y sociólogos que se han enfrentado con un fenómeno autoritario que experimentó la yuxtaposición de diversos polos de significado e influencias internas. El discurso del autoritarismo se desarrolló y se construyó a través de varias fases que involucraron a distintos actores pero, fundamentalmente, permaneció fiel a su figura central y cuasi-fundacional (el dictador Pinochet Ugarte) y a la misión de defensa de los presuntos enemigos internos y externos, adscriptos a la fe en el comunismo; cuestión medular para la dictadura que echaría luego las bases para emprender la reconstrucción del país.⁸ Se difundía, entonces, discursiva y concretamente, la idea de una amenaza constante dentro y fuera del país e, igualmente, procedente de las distintas formas de persecución autoritaria.

De todos modos, es precisamente la idea de refundación la que nos interesa, vale decir, los propósitos de modificación y edificación que estaban guardados en los mensajes oficiales y colaterales del régimen. Como anota Araujo, en relación

7 Miralles es enfático y provocador al señalar que no es posible admitir una división tajante entre la retórica dictatorial y las hablas disidentes: “Se asume siempre en esta dialéctica que aquello a lo que se oponen los nuevos productos de arte es algo simple. En este caso se habla de un “discurso monológico”, o de un “discurso oficial”, de un “decir reglamentario”, o incluso de una “significación-una”. Este gesto que reduce la verdadera complejidad de los hechos se inscribe en una retórica de la negación y la legitimación del propio acto de instauración [...]” (2004: 112).

8 Lo que, en su Mensaje Presidencial de 1978, Pinochet define como “una agresión externa y una minoría interna de propósitos subversivos que jamás ha cesado en sus afanes”. Para un análisis del discurso agresivo/defensivo, pero sin bases clarificadas, de la primera parte del régimen, se remite a Vergara (1984) y al trabajo de Munizaga (1988). Para una aproximación más global de la ‘fase terrorista’ de la dictadura, véanse Moulian (1997) y Huneeus (2000/2002).

con el impacto social conllevado por la dictadura chilena, esta “deja de ser una experiencia histórica precisa y se convierte en una experiencia cognitiva colectiva” (2017: s/p). Si en la parte inicial del gobierno militar, los esfuerzos ideológicos se focalizaron en su justificación, promoviendo principalmente el utilizzo de recursos de comunicación negativos,⁹ a partir del Plan de Recuperación Económica (1975) y del Discurso de Chacarillas (1977), en el cual se afirmaba la necesidad de establecer una ‘democracia autoritaria y protegida’, se alcanzó un cambio, tanto discursivo como práctico, relativo al papel fundacional y cimentador de la Junta Militar.

Sin embargo, estas esencias semánticas positivas (propositivas y creativas) incluían fatalmente en sí el engendramiento violento y negacional del contexto donde se desarrollaron (Flisfisch 1982). En paralelo con este razonamiento, Vergara (1984) precisa que la nueva línea discursiva del régimen, que apelaba a ideales tales como libertad e igualdad, según se verá más adelante, en realidad lo hacía contraponiéndolos a otros, distanciándose de una precisa visión del mundo y así vaciándolos de su valor constructivo. En fin, se trató de una positividad basada y alimentada por un subconsciente colectivo históricamente desgarrado por el rencor y la decepción tras la época de la Unidad Popular y el golpe (Moulian 1997).

1.1.1 La doble dominación tras el quiebre histórico

Las bases de la edificación ideológica neoliberal de la dictadura chilena comprendieron el fortalecimiento y la confirmación de un proceso básicamente económico que se había desarrollado desde hacía algunos años en Chile.¹⁰ Aunque en los primeros años del régimen (1973–1975), el principal objetivo económico conllevaba una acción de ‘saneamiento’ y ‘normalización’ tras las radicales transformaciones ejecutadas du-

9 Para un resumen del debate acerca de la naturaleza revolucionaria o contrarrevolucionaria de la dictadura, ver Olguín Olate (2018).

10 Reportamos un par de definiciones del neoliberalismo trazadas por estudiosos del tema: “In the humanities and social sciences neoliberalism has become the term most often used to categorize this new process of market reform. The term is sometimes used as a descriptive, analytical concept; other times, it bears negative connotations. In either case, it tends to privilege one of the many ideologies – such as hard-line monetarism – that have informed policy making since the crisis of the import-substituting industrialization model” (Cárcamo-Huechante 2006: 420); “se definió al neoliberalismo como el instrumento economicista del capitalismo contemporáneo que promueve la existencia de sociedades de consumo fundamentadas en el mercado y con la menor injerencia posible del Estado” (Olguín Olate 2018: 202). Respecto a su desarrollo en Chile, empezando por los convenios académicos entre la Universidad de Chicago y la Universidad Católica de Chile (el llamado ‘Proyecto Chile’), estrenados en los años cincuenta, se percibió en el país una intensificación del importante papel y de la fe acordados a las doctrinas económicas neoliberales de la Escuela de Chicago. Estos antecedentes, directamente impulsados por los EE.UU., han sido estudiados ampliamente por Valdés J. G. (1995), quien significativamente habla de una verdadera ‘transferencia ideológica’; por Klein (2007), que los define como un acto de ‘imperialismo intelectual’ y por Cáceres Quiero (1994).

rante el gobierno de Allende (Foxley A. 1982; Vergara 1984) –el ‘pecado original’ con que tenía que cargar el nuevo Chile (Fontaine 1993)–, muy pronto estas medidas se encontraron impotentes frente al crecimiento de la inflación, a la crisis de la balanza de pagos y a una general recesión. Por esto, debido a la urgente necesidad de levantar la economía chilena y de conformarla en un proyecto definido, Pinochet, junto con varios actores económicos, tomó la decisión de emprender el Plan de Recuperación Económica, más conocido como plan, terapia o tratamiento de *shock* (Collier y Sater 1996; Fontaine 1993; Foxley A. 1982; Klein 2007; Moulian 1997; Vergara 1984).¹¹

La presencia muy influyente de los ‘Chicago Boys’ dentro de la conducción del país derivó, en apariencia, de su formación, de sus conocimientos, de su capacidad profundamente técnica. En palabras de Fontaine, quien formaba parte de ese grupo:

Fueron llamados principalmente en reconocimiento de su alto nivel profesional. [...] Además los economistas de Chicago, considerados como tecnócratas apolíticos, podrían analizar los problemas económicos chilenos con una ‘visión fresca’. [...] Al final triunfaron los economistas de Chicago gracias a su contundente capacidad técnica –basada en la lógica aplastante de la teoría económica [...]. (1993: 245–246)

Ahora bien, la “visión fresca” de estos llegó a ser la única posible por medio de una difusa tarea de silenciamiento tanto dentro del mundo académico o del debate económico, como de los medios de comunicación y de los discursos oficiales, saturados por las doctrinas neoliberales (Huneus 2000/2002; Massardo 2008; Moulian 1997; Valdés J. G. 1995; Vergara 1984). Esta exhibición de un proyecto científico y, por esto, inapelable, dejaba en segundo plano no solamente los juicios de los otros expertos, sino también la capacidad de opinar de los ciudadanos (Tironi 1982; Moulian y Vergara 1981), ya bastante privados del debate y de la representación política, no obstante un partidario del régimen haya descrito con gran entusiasmo “la existencia de chilenos mejor informados, cultos, y con más conocimientos de la realidad económica” gracias a un “intensivo ‘aprendizaje de economía’ que ha recibido la opinión pública” (Lavín 1987: 19, 76).

La exposición de un habla de este tipo, caracterizada por la precisión, la inamovilidad, el ejercicio de la previsión, del cálculo, de la fe en las reglas, de un contexto funcionante según sus mecanismos internos, aproximable tan solamente con conocimientos especializados, conduce a la visión de un panorama que no se podía discutir,

11 Este implicó principalmente la intensificación de medidas que ya se había estado tomando de manera gradual desde 1973: la reducción del gasto fiscal, el favorecimiento de una economía de libre mercado (baja de los aranceles, inversión extranjera, exportaciones...), las privatizaciones. Los protagonistas indiscutidos de este proyecto, y los transmisores de una aglutinadora perspectiva neoliberal, fueron un grupo de economistas, casi todos hijos del ‘Proyecto Chile’ y mayormente conocidos como los ‘Chicago Boys’. Véase Huneus (2000/2002); Vergara (1984); Moulian y Vergara (1981). En su significativo estudio, Klein (2007) describe el experimento económico chileno como el precursor de una agresiva política económica a nivel mundial, basada en la aplicación extremada de los principios neoliberales, distribuidos estos internacionalmente en ‘paquetes informativos’ con el fin de promocionar la idílica postal de la feliz aldea global, según la provocadora imagen de Springer (2010).

puesto que conservaba en sí un orden preciso y autónomo que, en la fórmula de Vogl (2014), pertenece a la categoría de ‘spectrology’, por la sensación de mecanismo invisible y fantasmal que transmite. El perseguimiento de estas actitudes tendencialmente cegaba, con su linearidad, el desenvolvimiento libre del pensamiento, ejerciendo una fuerza transparente e inaccesible, negada a los ciudadanos comunes y a sus capacidades críticas.

En el sistema dictatorial, el mercado participaba también en la purificación política del país. La represión, la coerción, la falta de representación política y la censura, la eliminación del debate político (principalmente pero no solamente de izquierda) anduvieron de par con la intensificación de la importancia del espacio del mercado, en detrimento de la participación política y ciudadana (Espinoza, Barozet y Méndez 2013; Sánchez Bermúdez 2012; Tironi 1998). El reordenamiento neoliberal de las relaciones ya no necesitaba de una intermediación política, dado que producía de por sí un sistema justo y autoregulado que, por añadidura, limitaba el papel del Estado (Vergara 1984). En base a esta visión, la libertad económica se sobrepuso a la política sin derivar de ella (Tironi 1982; Moulian y Vergara 1981).

El aplastamiento del sustrato participativo y de enfrentamiento crítico y constructivo puso la política (al igual que muchos sectores más) en el nivel del consumo, declarando la muerte de su papel histórico:

[...] pensiamo che la fine della politica sia semplicemente la sua modernizzazione autoritaria, perché le impedisce di rappresentare, organizzare, strutturare e trasformare la vita quotidiana, e la riduce, invece, a oggetto di consumo, e come tale consumato nella quotidianità autoritaria. (Gallardo 1989: 148)

Asimismo, el debate político se transformó en un espectáculo separado de la real voluntad ciudadana que, por otra parte, se encontró sin la capacidad para generar un cambio en el sistema totalizador capitalista.¹² A pesar de estas observaciones, no estamos frente a una simple busca de neutralización y estabilización del espacio público sino que, por lo contrario, de un gesto profundamente autoritario, que llegó a impedir la ‘conversión de poder’ y borró drásticamente la mediación entre el Estado y la sociedad (Gallardo 1989). Junto con esto, la efectiva difusión ideológica, representante de un presunto orden libre y justo, encarnó de hecho un acto violento, que consiguió propagar el ‘sentido común capitalista’ (Flisfisch 1982). Como apuntan muy claramente Cea-Madrid y López-Pismante, “la violencia estructural del modelo neoliberal opera en la realidad social como un estado de paz y armonía” (2014: 164).

En tal virtud, es preciso puntualizar otro tema efectivamente contundente con respecto al rol y al significado trascendental de la gestión económica de Chile durante el gobierno de la Junta Militar. Es Huneeus (2000/2002: 46) quien, en su trabajo, se focaliza con gran capacidad y amplitud sobre la íntima relación entre la economía

12 Véase Vergara (1984) en referencia a los cambios constitucionales. Se genera incluso una modificación de la percepción del voto, en particular a causa de las numerosas elecciones no-competitivas (Huneeus 2000/2002; Salazar y Pinto 1999).

neoliberal y el autoritarismo político, los cuales simbolizan las efectivas ‘caras de una misma moneda’. En función de esto, aparece significativo el hecho de que la Doctrina de Seguridad Nacional y la acción de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) alcanzaron su mayor operatividad en concomitancia con el *shock* económico (Vergara 1984; Massardo 2008). Evidentemente, los promocionados tecnocraticismo, neutralidad y apoliticidad por parte del equipo económico tenían un valor bastante relativo, dado que estaban insertos y se desenvolvían dentro de un espacio no democrático. Inclusive, agregamos que Klein (2007) propone la valiosa interpretación de la tortura en tanto metáfora de la doctrina económica del *shock*, realzando así esta íntima y turbia conexión.

De dicha manera, la economía neoliberal cabía dentro de un más extenso proceso de violencia causado por la coacción dictatorial, y esto se debió no solamente a su aplicación ‘desde arriba’ y al empleo de un discurso expuesto ‘verticalmente’ (Flisfisch 1982: 23; Salazar y Pinto 1999: 172), sino que, más agudamente, a las efectivas consecuencias de desigualdad e individualización que provocó en el tejido social. El disciplinamiento, perseguido para la superación de las etapas históricas anteriores y para la reproducción del modelo autoritario, preveía la estabilización económica y la represión, la difusión capilar del sistema del mercado y la erradicación de conductas sociales consideradas equivocadas.¹³

Más aún, el mismo fenómeno neoliberal facilitaba al régimen una firme base de apoyo. Esto aconteció primero gracias al éxito (macro)económico que produjo (Huneus 2000/2002) y luego, de manera mucho más sutil, reinterpretando según su propia visión los fundamentos del golpe de Estado. Puesto que la esencia del neoliberalismo reside en la libertad económica y en su defensa, los enemigos originarios del régimen, tales como el ‘estatismo socializante’ y el marxismo, se asimilaron de inmediato con una agrupación de pensamientos no éticos, contrarios tanto a la estabilidad y al orden como a la verdadera libertad que pertenecía, antes que nada, al campo económico y a la propiedad privada (Foxley A. 1982; Moulian y Vergara 1981; Vergara 1984).

Desde este prisma, nos podemos formar la idea de una economía de tipo excluyente y dominante, en primer lugar, por su discurso único y, luego, por la estrecha relación de apoyo que efectivamente entabló con la cúpula dictatorial. También, no cabe duda que uno de sus aspectos más ambiguos y solapados estuvo arraigado en su despliegamiento de la desigualdad social bajo la entrega de la imagen de una libertad viable para todos (confrontar Baudrillard 1972 y Habermas 1984).

13 “Mediante la eliminación o restricción de las principales libertades públicas estos regímenes han procurado imponer una nueva disciplina en el cuerpo social. Las políticas económicas desempeñan un papel crucial en este proceso” (Foxley A. 1982: 5). “Estas transformaciones [económicas], sumadas a la desarticulación social que produce la proscripción, persecución o transformación de las antiguas organizaciones sociales y políticas, generan una situación de atomización social y de ruptura de canales de representación” (Baño y Canales 1992: 101).

1.1.2 Libertad del mercado y abandono del individuo

Ahora bien, cabe preguntarse qué motivaciones fueron expuestas para las supuestas igualdad y libertad creadas por el mercado y presentadas en directo contraste con las medidas estatales de redistribución y justicia social. Sirviendo como una respuesta a la crisis de la idea de Estado y a la decepción provocada por este (Tironi 1982), e inclusive como una propuesta aparentemente neutral frente a la ‘muerte de las ideologías’ (Moulian 1997), el neoliberalismo ofreció la visión de un funcionamiento justo (no discriminatorio) y objetivo (científico y técnico) de las relaciones económicas y, por ende, de las posibilidades de desarrollo y de ascenso de cada persona.

En lo específico, estas expectativas resultaban creíbles gracias a la presentación del organismo del mercado que, al estar separado de todo tipo de política, interés personal y favoritismo, y al trabajar de modo prácticamente automático, garantizaba la neutralidad de sus dinámicas que se desplazaban idealmente hacia una redistribución imparcial de las riquezas –el llamado ‘chorreo’ (Concha 2014; Foxley A. 1982; Moulian 1997; Vergara 1984)–. A pesar de la transmisión de estos conceptos, el mercado no aseguraba en sí la justicia económica: al revés, representaba un lugar donde solamente unos pocos lograrían alcanzar un efectivo mejoramiento, también a causa de los privilegios, preferencias y grupos de poder existentes a su interior (Cassese 1984; Huneeus 2000/2002; Foxley A. 1982; Klein 2007; Tironi 1982; Vergara 1984). Como asevera el sociólogo Tironi, “La libertad individual de los neoliberales no es más que una caricatura para los oprimidos por el mercado y para los perseguidos por el Estado” (1982: s/p). Es por esta razón que Sánchez Bermúdez (2012) se refiere a la economía neoliberal como a una ‘pauta de dominación’ que se ha estado historicizando en el mundo.

Si la igualdad se basaba sobre las posibilidades acordadas democráticamente en una suerte de esencialismo mercantil de las relaciones, la libertad se enlazaba a la capacidad de desarrollo y acción (por cierto, meramente económicos) de los sujetos y, en un nivel más cotidiano, en la apertura consumista de bienes y servicios. Es por tal motivo que otro gran asunto sobre el cual se desarrolla el ideal neoliberal consiste en la afirmación de una constante diversificación al interior de la sociedad chilena. Ante todo, esta visión derivaba de un marcado distanciamiento de lo que la dictadura describía como una masa homogénea creada por el estatismo, el partidismo, el aislamiento económico y las ideologías totalizadoras y discriminadoras. A este propósito, un partidario del régimen afirma, un poco grotescamente: “la sociedad de masas, con su uniformidad y sus grandes producciones a escala, igual para todos, llegó a su fin, dando paso a la diversidad, la especialización, los gustos distintos, las opciones múltiples: en Chile las tinas de baño son blancas, o celestes, o de cualquier color” (Lavín 1987: 152).

Elegir en el mercado se transformó en un acto de decisión único, que promovía la creación de una “sociedad ‘desuniformada’ ” (Lavín 1987: 152). Más que los valores y los ideales, son entonces los ‘gustos’ los que priman en la expresión sincera y

profunda del sujeto que se encontraba por fin frente a una elevada cantidad de bienes y de servicios, la cual le permitiría determinarse en base a su inteligencia individual y a su personalidad, con el acompañamiento de la más general lógica del mercado (Foxley A. 1982; Vergara 1984). En concordancia con esto, el discernimiento de los beneficios de las opciones iba de par con la oferta hedonista del universo capitalista, el ‘idilio del mercado’ (Vogl 2014): “La ‘visión única del Estado’ [...] se compensa, por lo común, con una sensual y alegre visión *cosmopolita* de la vida” (Salazar y Pinto 1999: 174).

A diferencia de esta concepción que apuntaba a la liberación de los individuos y a la real manifestación de sus actitudes y cualidades, Gallardo (1989) precisa que la masificación social representa tan solo aparentemente lo que el régimen pretendía superar: de hecho se trataba de su objetivo, vale decir, el de alcanzar una uniformación, disfrazada de libertad, para favorecer el perdurar y el fortalecimiento del orden instaurado. Una de las consecuencias de este panorama residió en la atomización, relativa tanto a los sujetos como a sus organizaciones, la cual provocó una descomposición extremada de las relaciones existentes, alimentada por el fuerte sentido de competitividad, que iba gastando los fines comunes y el sentido de colectividad (Flisfisch 1982; Gallardo 1989; Sánchez Bermúdez 2012; Tironi 1982 y 1998; Vergara 1984).

Dejado prácticamente desprovisto de canales de representación y de expresión, el espacio social se fue así constituyendo en una multiplicidad de individuos, instados a proveer a sus necesidades sin casi ningún tipo de respaldo, aduciendo la formación de una sociedad responsable y caracterizada por los méritos y las capacidades de cada uno (Salazar y Pinto 1999; Tironi 1998; Vergara 1984); panorama que Lavín apoya al considerarlo “un ambiente que ha favorecido la iniciativa individual, la creatividad, la innovación, la audacia y la capacidad empresarial” (1987: 11). Sin embargo, en este contexto, donde primaba el conseguimiento de la ‘igualdad de oportunidades’ y de la ‘revolución libertaria’ (dictadas por las fuerzas del mercado), no se garantizaba, por más que se promovía, una igualdad de hecho (Espinoza, Barozet y Méndez 2013; Klein 2007; Tironi 1998; Vergara 1984). En relación con estas observaciones, Bauman escribe sobre las facetas ambiguas de la supuesta independencia del sujeto:

En pocas palabras, la ‘individualización’ consiste en transformar la ‘identidad’ humana de algo ‘dado’ en una ‘tarea’, y en hacer responsables a los actores de la realización de esta tarea y de las consecuencias (así como de los efectos colaterales) de su desempeño. En otros términos, consiste en establecer una autonomía *de iure* (haya o no haya sido establecida también una autonomía *de facto*). (2000/2004: 37)

Siguiendo al estudio de Baudrillard (1972) *Pour une critique de l'économie politique du signe*, el torbellino de la diferenciación impulsada y determinada por el sistema económico es un mero movimiento del significante y, por ende, no funciona en términos de una transformación profunda, mas alimenta, gracias a los cambios y a la abundancia de los signos, una reproducción sistemática. En este orden de cosas, el

neoliberalismo es ideológico porque, aclamando la igualdad encubre la desigualdad y, también, profesando la posibilidad de ascenso social reduce realmente el desenvolvimiento de las personas (Baudrillard 1972). Al final, permanece vigente la duda relativamente a la libertad de elección, es decir, si se trata de una real libertad o, más bien, de una obligación a elegir dentro de un determinado contexto (Baudrillard 1972; Bauman 2000/2004; Lipovetsky 1983/1989; Marcuse 1964). Por otra parte, esta insistencia sobre la elección llegaría a provocar una inquietud psicológica que no podemos desatender: “The idea of individual responsibility for choice combined with a sense that choices reflect identity imposes a considerable burden” (Luxton 2010: 175).

En lo que atañe a este proyecto de transformación y consecuente atomización social, nos referimos a la aplicación –a partir de 1979– de ‘las siete modernizaciones’. Gracias al plan de *shock*, Chile alcanzó un moderado mejoramiento, implicando la afirmación del neoliberalismo y, al mismo tiempo, la elaboración de un proyecto a largo plazo y de amplio alcance (Vergara 1984). Específicamente, las citadas ‘modernizaciones’ obraron sobre el sistema laboral, el sistema previsional, la salud, la educación, la administración, la agricultura y la justicia; áreas que sin duda representan puntos clave relativamente a la estructuración de la sociedad (Baño y Canales 1992; Foxley A. 1982; Tironi 1998; Vergara 1984).

De tal manera, modificar estos núcleos fundamentales significó buscar el efecto de un cambio extenso, originar una regulación distinta de las dinámicas sociales y, finalmente, enfrentar a las personas con una percepción diferente respecto a la función del Estado y a la organización diaria de sus propias vidas. En lo concerniente tanto a dicha cotidianidad como a las proyecciones futuras de los sujetos, el nudo central de estas reformas, en base a la retórica del régimen, se conectó nuevamente con la idea de libertad, en particular con la libertad de elección (Foxley A. 1982; Tironi 1998; Vergara 1984). Dado que ciertas ‘modernizaciones’ buscaron privatizar algunos sectores tradicionalmente públicos, generando de este modo una importante transferencia de recursos (Salazar y Pinto 1999), el ciudadano llegó a tener a su disposición un gran número de empresas que le ofrecían sus servicios y que, al estar en competición gracias al libre mercado, le entregaban el poder prioritario de escoger, que se delinea claramente en estas palabras de Lavín quien pone disonantemente en el mismo nivel la salud, la educación y el supermercado:

Los chilenos comienzan paulatinamente a vivir con muchas más opciones que en el pasado. La sociedad de ‘esto o el otro’, con dos o tres alternativas como máximo, ha sido superada por una nueva sociedad de ‘opciones múltiples’, en que es posible elegir entre la más diversas posibilidades. [...] podemos jubilar en la Asociación de Fondos de Pensiones que elijamos, entre más de diez distintas; confiar nuestra salud al instituto de salud previsional que queramos, de entre cerca de veinte; seguir estudios superiores en cualquiera de las veinticinco universidades o institutos profesionales públicos o privados; podemos elegir entre cinco canales de televisión en Santiago, cuatro de televisión por cable, mientras que un número creciente de familias está confeccionando su propia programación arrendando películas en cualquiera de los ochenta y siete clubes de video existentes en las principales

ciudades del país. Una dueña de casa que entraba a comprar a un supermercado Almac en 1974, podía elegir entre 5.500 productos diferentes. Hoy sus posibilidades de opción alcanzan a 15.500 ítems distintos. (1987: 24–25)

De estas ‘modernizaciones’ sobresalen discursivamente dos elementos: la insoluble conexión entre libertad y responsabilidad personal, por un lado, y, por el otro, el afán de desarticulación de la organización de distintos sectores sociales.¹⁴

1.1.3 Ficción del Estado

Ya se ha podido advertir la eventualidad de que esta ‘democracia’ surgió a costa tanto de la participación real, como de un Estado que desvanecía progresivamente, un “Estado [que] se bate en retirada” (Lavín 1987: 133), por lo menos en lo que atañe a su papel interventor, redistributivo y empresarial, produciendo cada vez más una ‘sensibilidad negativa’ en la población frente al significado tradicional del mismo y a su función (Flisfisch 1982).

Esta característica del discurso neoliberal se justificaba en la limitación de las libertades individuales dentro del Estado tradicional, el cual defendía, según el régimen, una supuesta igualdad que, en la realidad, se traducían en el beneficio de unos pocos grupos de mayor influencia (Concha 2014; Fontaine 1993; Vergara 1984). Algo semejante ocurre con la desvalorización del sistema político democrático, considerado como el incubador ideal del surgimiento del comunismo (de ahí la necesidad de instaurar una ‘democracia autoritaria y protegida’).¹⁵ En consecuencia, el Estado democrático se transformaría en un simple garante de los derechos que, sin embargo, no ambicionaría expresar la voluntad del pueblo (Vergara 1984).¹⁶

La nueva forma de Estado se desprendió de lo que los partidarios del régimen definieron las ‘junglas del estatismo’, principales causas de la ‘irresponsabilidad’ y de la ‘pasividad’ de las personas (Büchi 1993: 9, 19), y teóricamente apeló directa y sinceramente a los ciudadanos, según declara Lavín: “A través de diferentes mecanismos de descentralización y desburocratización, el Gobierno se ha acercado a las personas [...]” (1987: 21). No obstante, la imagen que surge de este Estado verdaderamente útil para la gente, insertado dentro de un contexto libremercadista imparcial y meritocrático, es la de un dispositivo totalitario, que aplica sus pautas hasta en lo más hondo de las capas sociales. El Estado neoliberal no es un Estado

14 Para una crítica de la desorganización laboral y social remitimos a Moulian (1997), Tironi (1998) y Vergara (1984).

15 “[...] la nueva democracia autoritaria, protegida, integradora, tecnificada y de auténtica participación social, que habrá de darle a Chile un régimen moderno, estable y sólido” (Pinochet Ugarte 1977).

16 A este respecto, Salazar y Pinto (1999) apuntan que el ‘tecnocraticismo’, perteneciente al contexto de globalización, persigue el desarrollo del mundo y de los individuos pero no del colectivo social.

no-intervencionista, sino “uno Stato onnipotente e onnipresente che si è impadronito della capacità di creare l’ordine sociale” (Gallardo 1989: 129). Y este orden se dispone al interior de una reproducción de tipo capitalista, aplicada por el Estado bajo la forma de ‘intervención continua’ y delineada como un sistema natural y, por lo tanto, difícilmente replanteable (Gallardo 1989; Massardo 2008; Sánchez Bermúdez 2012).¹⁷

Así como el régimen potenciaba unos cambios relevantes en el país, gracias a las medidas económicas y a las reformas conocidas como ‘modernizaciones’, aun emprendió unas transformaciones de tipo institucional, en específico derivadas de la aprobación de la Constitución de 1980, la llamada ‘Constitución de la Libertad’ (Pinochet Ugarte 1981). Lo interesante de esta Constitución, aprobada en el plebiscito de 1980 y todavía vigente aunque con algunas enmiendas respecto a la primera versión (Maira 1998), es que se introdujo de plena manera en la reorganización neoliberal, apoyando indirectamente las reformas y la visión ideológica de los economistas (Baño y Canales 1992; Büchi 1993; Cassese 1984; Vergara 1984).¹⁸

Además de estos elementos, sin embargo, saltan a la vista los engranajes más propiamente autoritarios de la misma, los cuales limitaban la representación política, prohibiendo las doctrinas que promovían la lucha de clases o que dañaban a la familia (art.8), o justificaba la restricción de los derechos humanos en nombre de los valores nacionales y de un bien superior (Cassese 1984; *Constitución política de la República de Chile* 1984; Rosenn 1984). En esta instancia, al igual que la retórica perteneciente al régimen y a sus intelectuales, detrás de la superficie democrática enseñada por la Constitución se ocultaron unos mecanismos de dominio que perjudicaron la institucionalización, la transición y, de forma más general, la conformación de las relaciones entre el Estado y la sociedad.

Un aspecto de la amplia planificación relativa a la reproducibilidad del sistema concernió el ‘proceso de amarrar’ de la Carta Fundamental. Efectivamente, gracias a medidas jurídicas específicas, como por ejemplo la introducción del sistema electoral binominal y de los senadores designados, se garantizaba el mantenimiento de la continuidad autoritaria en la futura democracia, además de la impunidad de los protagonistas del régimen dictatorial (Huneus 2000/2002; Maira 1998).

Por lo consiguiente, es posible considerar la construcción ideológica neoliberal del régimen como el instrumento planificado de un intento de cambiar los parámetros de la organización social, así como de la concepción del mundo y de la efectiva

17 Compárense las afirmaciones de Büchi: “Fueron elaboraciones sensatas, juiciosas, realistas, de gran sentido común y contenido práctico, las cuales, lejos de imponer conductas o valores, aspiraban sólo a reconocer jerarquías naturales, valores básicos, conductas y preferencias ancestrales” (1993: 21).

18 Este aspecto de la Carta Fundamental está presente en el artículo 19, el cual, entre otras cosas, afirma el “derecho a elegir el sistema de salud” (núm.9), la “libertad de enseñanza” (núm.11), la “libertad de trabajo” (núm.16), el “derecho a desarrollar cualquiera actividad económica” (núm.21), la “libertad para adquirir el dominio de toda clase de bienes” (núm.23), el “derecho de propiedad” (núm.24). (*Constitución política de la República de Chile*, 1984).

actuación de las personas: un verdadero proyecto hegemónico, cultural, totalizador, que iba más allá del ámbito puramente económico (Cáceres Quiero 1994; Flisfisch 1982; Foxley A. 1982; Moulian 1997; Moulian y Vergara 1981; Nehring, López y Gómez Michel 2019; Valdés J. G. 1995; Vergara 1984). Inclusive, dicho propósito no era en absoluto ocultado por sus teóricos:

El estatismo se infiltra en todo [...]. El cambio, por lo mismo, debe ser completo y alcanzar a los sectores reales, al campo laboral y a los mercados de capitales. (Büchi 1993: 62)

En Chile hubo que hacer, por decirlo así, un barrido completo en todos los sectores de la economía para ir quitando la maleza estatista. Fue esto lo que le dio tanta envergadura, amplitud y profundidad a la revolución económica chilena. (Büchi 1993: 64).

Hay que reconocer que el proceso chileno de modernización [...] incluyó un intento serio por modificar los criterios de análisis de la opinión pública y por cambiar las formas de pensar de la sociedad. (Büchi 1993: 153)

[...] el verdadero mérito está en convencer a la sociedad en cuanto a que el mercado sirve en mejores términos al bien común que el intervencionismo estatal. (Büchi 1993: 155)

Dentro de este orden de ideas, los conceptos económicos, desviados rígidamente hacia una función ideológica, se traducen en campos de significado fijos y aislados, empleados para activar cambios puntuales en la mentalidad de sus referentes:

En la visión neoliberal, los desarrollos teóricos son mucho menos herramientas para la producción de conocimientos, y mucho más conjuntos de proposiciones con sentido programático. En definitiva, no se trata tanto de investigar una realidad, contrastando con ella unas determinadas proposiciones, sino más bien de imponer esas proposiciones a la realidad.

Pese a la tan alegada y manoseada neutralidad axiológica, para el neoliberalismo la teoría es principalmente fuente de sugerencias normativas. Ella contiene los *blueprints* para la transformación social, o los principios que permiten inferir esos *blueprints*. (Flisfisch 1982: 26).

Otra vez, estas observaciones nos instalan frente a una paradoja que se conforma en el imaginario transmitido por los vértices de poder: mientras que la acción pública cedía sus intervenciones micro y macroscópicas a la esfera privada, el proceso constitucional devino el pivote para el robustecimiento del Estado y para su reproducción invariada. Como bien sugieren Pradilla Cobos y Márquez López “el objetivo no consistía tanto en reducir la acción del Estado o ‘adelgazarlo’, sino en cambiar las formas y condiciones de su actuar, reforzando las acciones tendientes a facilitar la acumulación de capital [...]” (2022: 211).

Junto con esto, la progresiva indefinición del Estado nos entrega la posibilidad para volver sobre el tema del ‘abandono del individuo’. En efecto, la libre elección se hizo peligrosa en cuanto, más que ser suplementaria relativamente a una garantía de vivencia digna, realizó un trasplante de las responsabilidades desde el aparato estatal a los sujetos, por lo cual se tendió a provocar un sentido de culpabilidad o inadaptable para con el sistema en el caso en que no se hubiesen alcanzado los objetivos planteados. Vistas así las cosas, la difusión de un horizonte de competencia y de trabajo marcado por la realización personal no contrastó el sesgo de un sentimiento

de desamparo, puesto que la movilidad social es tan rápida en ascender como en derrumbarse repentinamente (Baudrillard 1972).

1.1.4 Máscaras de diferenciación

Nos proponemos, ahora, indicar los espacios efectivos donde se materializaron los fenómenos relativos a la sociedad a que acabamos de aludir.¹⁹ En virtud de lo expuesto, los medios de comunicación, los lugares de compras, la producción cultural representaron, por una parte, la posibilidad de realización de las ambiciones y de las interrelaciones del individuo introducido en un contexto transformado y, por otra, fueron canales que sustentaron, reflejaron y, por supuesto, derivaron de la concepción neoliberal que estamos considerando. Por consiguiente, mientras que se modificaban las manifestaciones propias de la expresión cultural del país, a su vez el imaginario social las iba produciendo o se iba proyectando en las mismas por medio de la formación de ‘relaciones capitalistas’ (véase Sánchez Bermúdez 2012). La construcción del día a día se fue integrando a una urbanidad en desarrollo, a la abundancia de mensajes audiovisuales, a la puesta en práctica de códigos de consumo y de otras expresiones del individuo en relación con el sistema; en definitiva, a los rasgos de una supuesta ‘cultura moderna’ que van configurando la imagen de una “vida cotidiana [...] asediada” (Cápona González 2016: 293).²⁰ Finalmente, como subraya Vogl y para evidenciar el impacto social de la doctrina neoliberal, “Market and capital do not just form a coherent ensemble of economic forces; they are also a condensed sociopolitical power that dictates a code for formatting dependence structures in the social field” (2014: 129).

El funcionamiento desregulado del mercado promovía y necesitaba la acumulación de dichos mensajes (en particular la publicidad) en competencia entre sí, la abundancia y la variedad de la oferta de bienes y servicios, generando de este modo un universo imaginario que se colmó de una infinidad de formas en la misma medida en que solamente respondía al significado de la venta; en fin, un canal articulado y extendido que Massardo llama “el aparato difusor de imágenes-símbolo” (2008: 91). Es por este poder comunicativo, aunque desplegado en sentido mayormente unilate-

19 “L’idéologie est la *base* de la pensée d’une société de classes, dans le cours conflictuel de l’histoire. Les faits idéologiques n’ont jamais été de simples chimères, mais la conscience déformée des réalités, et en tant que tels des facteurs réels exerçant en retour une réelle action déformante; d’autant plus la *matérialisation* de l’idéologie qu’entraîne la réussite concrète de la production économique autonomisée, dans la forme du spectacle, confond pratiquement avec la réalité sociale une idéologie qui a pu retailler tout le réel sur son modèle” (Debord 1967/1969: 171).

20 Brunner (1983) define esta evolución cultural como basada sobre la diversión y el consumo y, por lo tanto, desligada de la identidad tradicional del país. Además, la articulación de este nuevo panorama proveía a la escenificación de una existencia que “carece de conflictos que no sean interpersonales o puramente subjetivos” (Brunner 1983: 9).

ral, que el mercado ha sido definido como el “agente cultural privilegiado” gracias al cual, por otra parte, “el régimen consolid[ó], a través de una práctica mercantil que empapa[ba] por entero a la sociedad, un reconocimiento social” (Brunner y García Huidobro 1981: 489). El conjunto social, sumergido en el sinnúmero de ‘ilusiones’ administradas por el horizonte simbólico neoliberal,²¹ no fue solo un espectador inerte que acogió su acomodación al sistema: resulta inconcebible pensar en una sociedad regida en su totalidad por fuerzas externas a ella, aunque sí se reconoce que, en lo que atañe al campo cultural, se dio la conformación de un ‘modelo general’ fundamentado sobre el ‘paradigma de la acción instrumental’ (Brunner 1981: 20–21). De estos conceptos se infiere la complejidad de las relaciones entre sociedad, Estado y cultura y, más aún, la dificultad de distinguir lo que realmente fue interiorizado y manipulado por la primera.

Consecuentemente, se observó en Chile, desde finales de la década de los setenta, un elevado crecimiento de las importaciones de bienes, impulsado por la apertura económica, que se reflejó en un aumento del consumo el cual, sin embargo, se dio de manera bastante desigual (Foxley A. 1982). Por supuesto, dicha diferenciación en el acceso al consumo no disminuyó el impacto de la variada oferta material y de un estilo de vida opulento sobre el imaginario social; al revés, promovió la construcción de un modelo de vida organizado en torno a los símbolos de la cultura capitalista y exitista.

Recurriendo a Bengoa, más allá de la efectiva llegada de objetos y artículos para el hogar en la vida de la gente, lo que hay que destacar es la promesa de un mundo nuevo, despojado de la participación y de la crítica: “Qué importa si cada uno, dos o diez chilenos tendrán televisor. El problema reside en la radicalidad de la propuesta. Televisor pero nada más [...]” (1981: s/p). Lo que es necesario reiterar, respecto a otras realidades nacionales donde también se dieron dichas alteraciones, es que estas, en Chile, acontecieron en un contexto autoritario y, de hecho, se vieron impulsadas por el mismo y por sus sectores de apoyo. Por tal motivo, la presencia de los objetos mencionados no fue neutral, dado que respondía a un momento histórico no democrático y a una visión neoliberal que englobó muchos más campos que el puramente económico.

En cuanto a las dinámicas de adquisición de los artículos, subrayamos la relevancia de los créditos de consumo los cuales influyeron, en la opinión de Vergara (1984: 266), en la construcción de una mera ‘ilusión de éxito’ que lograba encubrir las problemáticas del país y que finalmente convergió en la crisis económica de 1982 y en las protestas sociales. En general, el sistema crediticio instaba una facilidad de consumo, que se podía practicar como algo cómodo y deseable: ya no había excusas

21 “[...] las ilusiones que nos alimentan: edificios de altura que multiplican la resonancia de un orden que se construye; calles limpias por donde hormigean los automóviles; vitrinas repletas [...]” (Brunner y García Huidobro 1981: 487).

para no comprar y, al mismo tiempo, es posible pensar en el surgimiento de una competencia de posesión. El espejuelo del crédito ofrecía la obtención del objeto ambicionado de modo inmediato, pero ocultando su duración temporal a la cual el consumidor tendría que sujetarse.²²

En otro sentido, junto con ese fenómeno de nivelación de la conciencia social, asimismo se dio la posibilidad de identificar un afán creativo generado en el acto del consumo. Quizás no estemos frente a la total libertad expresiva del sujeto comunicada por la propaganda dictatorial, pero sí existió un uso razonado de las capacidades de cada uno, quien escogía comprar una determinada cosa y rechazar otra. Es Brunner (1982) quien clarifica este proceso, valorando las actitudes del consumidor en un contexto autoritario, donde la adquisición de bienes parecía realmente la única manera para ejercer la libertad. Ocultando, de cierta forma, las contingencias, la práctica consumista regaló una salida de la efectividad:

El impulso a consumir sustituye la frustración cotidiana y proporciona una ilusión de igualdad con otros hombres, y una ilusión de bienestar, y cuando la realidad es dura, dolorosa y amarga, el consumo es una droga placentera, accesible, legítima, que permite olvidar y aliviar el vacío de no ser y de no tener. (Rodríguez 1981: 164)

Por añadidura, además de dar forma al sujeto por medio de sus objetos, la compra lo ponía también en contacto con otros individuos: la posesión de bienes durables esclarecía una pertenencia grupal o estamental y, por esto, formaba un reconocimiento por similitud o diferencia (Brunner 1981; Martner 1981), resultando, dentro de lo que nos concierne, un utilizzo y una apropiación de los códigos de consumo entregados por el orden neoliberal y, por ende, una forma de comunicación del ciudadano-consumidor.²³

1.1.5 Reubicación de los sentidos

La búsqueda individual de consumo y de ascenso, junto con la presencia de un entorno coercitivo y con el enflaquecimiento de los objetivos sociales comunes, determinó una intensificación del significado del espacio privado, en perjuicio de las relaciones vecinales, comunitarias u organizativas en varios niveles (Moulian 1997; Salazar y Pinto 1999). Sin embargo, Tironi observa que la misma privacidad puede

22 En su análisis, Moulian (1997) habla de un nuevo 'ciudadano credit-card' quien, para poder obtener créditos, necesita mostrarse como un buen trabajador y, por lo tanto, evitar los conflictos laborales y someterse a la creciente precarización del empleo.

23 Araujo pone énfasis sobre la resignificación positiva de las dinámicas neoliberales por parte de los sujetos: "Principios relacionales y de ordenamiento social que son introducidos en el contexto de la instalación del modelo neoliberal, [...] importantes por su asociación son reinterpretados y colocados en un nuevo contexto. [...] se constituyen en herramientas poderosas para cuestionar de manera profunda las lógicas relacionales que históricamente habían sostenido a una sociedad jerárquica, vertical y autoritaria ordenada a partir del privilegio y de una producción de las jerarquías como naturales" (2017: s/p).

llegar a representar un lugar de importancia clave respecto a la violencia autoritaria: “cuando las relaciones sociales entran en un estado de desorden y pierden su intensidad, es el dominio privado el que se encarga de dar el sentido a las existencias, de preservar la memoria colectiva y de dar origen a las innovaciones” (1998: 40).

Por otra parte, en paralelo con una articulación nueva del entorno doméstico, se constata, igualmente, una transformación de la organización urbana o ‘mercantilización del territorio’ (Pradilla Cobos y Márquez López 2022: 219), por lo cual el individuo advertiría un reajuste de los estímulos dictados por el espacio en que empezó a encontrarse. Los autos, los edificios, las vitrinas constituían un conjunto informativo que repetía constantemente la llegada de la ‘modernidad’, una dimensión en muchas medidas distinta y con la cual el cuerpo tuvo que aprender a relacionarse. La percepción, en la calle y en las modalidades de desplazamiento, de unos cambios importantes (desde la presencia de los cajeros automáticos hasta la ropa de moda y, en el transporte, desde los autos particulares hasta las empresas privadas de buses) no se puede a este punto desconocer.²⁴

El hogar se centralizó y, contemporáneamente, se gestaron unas tensiones hacia el utilizzo creativo de los espacios públicos que el orden autoritario negaba. La interrelación entre ambas categorías, por lo consiguiente, era baja, puesto que las formas de existencia se privatizaron (o, desde cierto punto de vista, se mercantizaron) y lo público adquirió connotaciones ambiguas y arriesgadas.

En lo que atañe al utilizzo efectivo de lo exterior, es posible afirmar que, por un lado, sufrió una reducción intensa y una descalificación resultante de las propias medidas estatales: por sobre todo, el toque de queda (Brunner 1984). Por el otro lado, la sociabilidad pública no se aniquiló por completo, más bien se desarrolló en lugares alternativos, de los cuales los que eran aceptados por el sistema respondían justamente al ordenamiento neoliberal, es decir, al mercado. Este último, sin embargo, conformaba una esfera de relaciones basada esencialmente sobre el tipo de adquisiciones y, por consiguiente, sobre las capacidades económicas de los sujetos: “El mercado recrea así un espacio público pero a través de medios privados y lo somete a una infinita fragmentación a través del intercambio; en dicho espacio el

24 El transporte, como muchos servicios más, se asimila, en las observaciones de Lavín al apoyar las medidas económicas del régimen, a las relaciones de consumo y a la proporción calidad-precio: “Se puede viajar a Concepción, de noche, en buses-cama, con televisor, o con video-cassette, por un precio más bajo que el del viaje en tren [...] ¿La revolución de los servicios?: Una realidad de la que ya disfruta el consumidor chileno” (1987: 23). Confrontar al respecto Cápona González (2016), Pradilla Cobos y Márquez López (2022), Tomic, Trumper e Hidalgo Dattwyler (2006). En lo que se refiere a la creciente presencia y uso, por ejemplo, de cajeros, ver nuevamente Lavín (1987: 129) y, para las modificaciones del vestir, Lavín: “Entre los cambios de hábito que son consecuencia de la integración con el mundo, los expertos del sector textil mencionan el uso del bluejean y las zapatillas de gimnasia entre la juventud” (1987: 36).

movimiento de la sociedad aparece entonces regulado por la voluntad soberana del consumidor” (Brunner 1982: 66).²⁵

Ante este panorama, el supermercado es calificable como uno de los símbolos más sugestivos del espacio público mercantil. Quizás sea por esto que Lavín (1987), respaldando la revolución neoliberal chilena en todas sus acepciones, celebre su amplia difusión. En la perspectiva del autor, la modernidad del supermercado logró desalojar los negocios del barrio –lo que en realidad acrecentó todavía más el retraimiento de las relaciones vecinales– y hasta llegó a encarnar una experiencia de compra realmente ‘humana’, agradable y casi entretenida: “Los compradores se sienten atraídos no sólo por la alta tecnología, sino también por el aroma de la panadería del supermercado, o por los escaparates en que se venden productos a granel, en los cuales los consumidores se abastecen personalmente utilizando una primitiva poruña” (Lavín 1987: 118).

Por otra parte, el *mall*,²⁶ más aún que el supermercado, manifestó los rasgos articulados de la proyección de nuevos tipos de relaciones sociales. Aunque ya existía en Chile una tipología de comercio no tradicional, fue en 1982 cuando se abrió el primer *mall* en Santiago, vale decir, el Parque Arauco (De Simone 2013). Para apreciar el impacto de esa estructura sobre la organización urbana y la vida de las personas, la investigadora De Simone (2013) subraya que, en 2013, se podían contar más de sesenta *malls* en la capital chilena. También, vale la pena señalar que la modalidad de *shopping mall* que se desarrolló en Chile en los últimos años fue tan triunfadora que llegó a exportarse a otros países vecinos (De Simone 2013).

Más allá de estos datos, el *mall* representó un momento clave en el fortalecimiento del imaginario neoliberal, ya que significaba su concretarse material, su presencia física y manifiesta en la ciudad. El *mall* fue el resultado efectivo y simbólico de una precisa política económica –y, como hemos indicado, ideológica– (De Simone 2013; Vergara Leyton, Garrido, De Simone, Condeza y Pino 2019). El centro comercial era una dimensión completa que se ofrecía al ciudadano-consumidor en su totalidad (con tiendas, restaurantes, entretenimiento, baños, etc.). Era, en definitiva, un espacio dentro del espacio (dentro de la ciudad) que garantizaba el ofrecimiento de una zona segura (De Simone 2013; Vergara, Condeza y Garrido 2018) y limpia.²⁷

25 En relación con esto compárese De Simone: “entrar al mall validaría la existencia individual de sujetos económicamente válidos en un sistema social jerarquizado en base a la objetualización de la vida cotidiana” (2013: 31).

26 En Chile, para referirse al centro comercial, se emplea el término *mall*, del inglés *shopping mall*.

27 Sobre el aspecto de la limpieza remitimos al artículo de Tomic, Trumper e Hidalgo Dattwyler (2006). En él los estudiosos evidencian la paradoja que existe entre el afán de higiene de los espacios neoliberales (*malls*, estaciones, medios de transporte...) y las condiciones altamente precarias de los trabajadores de ese sector. Aconsejamos revisar también el trabajo de Errázuriz (2009), quien explica cómo la dictadura emprendió una acción de limpieza metafórica y efectiva en relación a la época de la Unidad Popular y a sus símbolos y representaciones. Incluimos asimismo estos reveladores comentarios de Bauman: “El ‘lugar sin lugar’ [de consumo], cerrado

Relativamente a lo que el *mall* proponía a las personas, desde el punto de vista del grupo (sobre todo del conjunto familiar) sus espacios se adaptaban a la exigencia del paseo, apareado en su caso con el ‘vitriñar’ (consumo imaginario) o a la efectiva adquisición de bienes.²⁸ Justamente Lavín aspira a la adopción de esta costumbre por parte de los chilenos, retratando un universo perfecto y funcional capaz de alejarlos de la rutina y de facilitar sus compras:

Con la opción de elegir entre miles de productos distintos, sin sentir la presión de ningún vendedor, y demorándose todo el tiempo que se estime necesario, las compras en el supermercado se han transformado, para la familia, en un verdadero paseo. [...] Es probable que a la entrada del establecimiento una banda de músicos entretenga a los niños, los que jugarán también en aparatos eléctricos o tendrán la posibilidad de darle la mano al ratón Mickey, al Pato Donald [...]. Entre tanto, el padre podrá probar los licores, papas fritas y numerosos otros productos que simpáticas jóvenes le ofrecerán en los *stands* de degustación. (1987: 116)

Aunque el autor, en este fragmento, se refiera en específico a la realidad del supermercado, se trata de un fenómeno profundamente cercano al del *mall*.²⁹ Antes que todo, salta a la vista la propuesta sensual de los distintos productos, amplificada por las figuras de las promotoras que participan en la escenificación de lo lindo llevada a cabo por el centro comercial. Con respecto a los niños, además de las referencias a la modernidad (aparatos eléctricos) y a una cultura global (Mickey, el Pato Donald), resalta la función de entretenimiento que asume el lugar.

Efectivamente, una de las características de los *shopping malls* fue la de proponer una experiencia compleja, que iba más allá de la acción de comprar, aunque basada casi integralmente en ella. En su análisis de los comerciales de Parque Arauco, Vergara Leyton, Garrido, De Simone, Condeza y Pino (2019) esclarecen la heterogeneidad del mensaje del *mall*, formada por el ya notado aspecto ‘lúdico’, entre otros componentes. En síntesis, entrar al centro comercial llegó a significar algo más que simplemente pasearse o adquirir algún objeto puntual: implicó entender y compartir un tipo de espacio y de relaciones, constituidos por reglas y valores específicos; en otras palabras, “el mall se muestra como un facilitador del acceso a un mundo variado en términos de productos, donde el consumidor construye una particular

en sí mismo, es también –a diferencia de todos los lugares ocupados o recorridos a diario– un lugar *purificado*. No porque esté libre de toda la variedad y diferencia que impregna constantemente a los otros lugares, [...]. Pero las diferencias de adentro –y esto las opone a las que existen afuera– están tamizadas, sanitizadas, con la garantía de no poseer ingredientes peligrosos... y, por lo tanto, no resultan amenazantes” (2000/2004: 107). Finalmente, mencionamos el sugestivo estudio de Exner (2019) sobre la ‘isotopía sucia’ en calidad de agente crítico del orden dominante dentro de las producciones artísticas hispanoamericanas.

28 ‘Vitriñar’ es un verbo de uso en Chile que significa “Mirar vitrinas o escaparates de locales comerciales” (Real Academia Española, 2014). Véase al respecto la reflexión crítica de Moulian (1997).

29 Confróntese la gran variedad de lugares de venta de la ‘ciudad neoliberal’ contemporánea en De Simone (2013).

experiencia de acceso a un nuevo universo de símbolos y objetos” (Vergara Leyton, Garrido, De Simone, Condeza y Pino 2019: 667).

Nos detenemos ahora sobre las sugerencias que llega a ofrecernos el medio de comunicación de masas más destacado de la época, o sea, la televisión. Los estudiosos coinciden en reconocer que, principalmente en la década de los ochenta, esta manifestó tanto una acelerada difusión en los hogares chilenos, como un papel cada vez más central dentro del contexto informativo y, sobre todo, de la industria de la entretención; proceso que se vio favorecido por la llegada de los receptores en color en 1978 (Barraza y Piña 1982; Brunner y Catalán 1987; Massardo 2008; Santa Cruz 2012 y 2017; Tironi 1998). La particularidad de la televisión chilena fue que, nacida como producción universitaria en los años cincuenta, tuvo que balancearse, durante el período de la dictadura, entre el control y la censura del régimen y la necesidad de autofinanciarse, hecho que incrementó notablemente la atracción de inversión publicitaria (Brunner y Catalán 1987; Santa Cruz 2012 y 2017).

La publicidad, como puesta en escena de un consumo humanizado y de los ideales neoliberales (libertad económica, libertad de elección, variedad de bienes, mérito), encontraba su medio privilegiado de expresión en la televisión, gracias al complemento de sonidos, colores y movimientos. En este campo, son valiosas las siguientes observaciones de Brunner:

Permite al mercado funcionar como instrumento de una cotidianidad des-socializada (por ende, con bajos umbrales de comunicación) en tanto que proporciona y expande toda otra esfera comunicativa, la de los objetos-signos. [...] La publicidad, entonces, como trabajo sobre el cuerpo, sobre las relaciones sociales y sobre el gusto (el alma) de las personas. (1982: 46–47)

En base a lo mencionado, la comunicación publicitaria manifestaba una doble actitud frente a su público: la de desactivar el debate y la crítica, que es una tendencia que notamos con Góngora (1982), y la de producir mensajes abundante y diversificadamente, reflejando la oferta de los objetos concretos que se promovían. El receptor estaba invitado a intervenir en ese juego, en el sentido de que no se retiraba hacia una dimensión enteramente pasiva, pero tenía que aceptar sus reglas y perseguir las ambiciones que le facilitaba.

Las opiniones de los estudiosos chilenos relativamente al papel que la televisión asumió en la modificación de los hábitos sociales y del uso del espacio concurren en considerarla como un sustituto de la realidad, en la cual los ciudadanos difícilmente podían intervenir y que tampoco podían aceptar por completo (Barraza 1980; Brunner 1984). Esta escenificación provocaría un desfase entre la muestra falseadora del país y lo que este efectivamente era, sumiendo al televidente en la incertidumbre e inseguridad identitaria (Barraza 1983).

Si, en su artículo, Brunner y García Huidobro identifican la televisión como un “reemplazo del espacio público que ha sido destruido” (1981: 493), en su sucesivo trabajo, Brunner amplía esta visión, confirmando el aparato audiovisual como un canal de contacto entre lo público (aunque deformado) y lo privado; finalmente,

viéndola como una posibilidad de acceso virtual a lo que había sido deteriorado por la opresión en sus distintas formas:

Pues si hasta ayer habíamos vivido la experiencia de lo público como una experiencia donde se combinan lo exterior con lo comunitario [...] hoy vivimos lo público como la combinación de una ausencia de sociabilidad dentro del hogar. [...] vivimos lo público como un hecho cotidiano, bajo la forma de participación privada y, por lo general, solitaria. [...] hoy lo público viene hacia mí, no reclama una interacción, se convierte en espectáculo y me reduce a espectador. (1982: 34)

Es así que en esta correspondencia entre el sujeto y el aparato, la esfera pública no desapareció, más bien se reconstruyó y se modificó, patentándose como una existencia infinitamente separada por el vidrio de la pantalla y, al mismo tiempo, profundamente insertada en la familiaridad de las personas. Por lo tanto, evidenciamos aquí, esta nueva ponderación de los sentidos de privacidad y de desarrollo de la vida pública, a la vez amplificada y amputada por el medio televisivo.³⁰

1.2 Interpelaciones literarias y aproximación interpretativa

Abordar el papel que la literatura puede desempeñar en el contexto esbozado nos puede ayudar para plantear los objetivos de nuestro estudio y, particularmente, los interrogantes que intuimos al emprenderlo. Esta sección nos entregará la posibilidad para acercar la función y el funcionamiento del discurso neoliberal a algunos elementos de la práctica literaria, de tal manera hipotetizando un específico potencial poético respecto al entorno que hemos esbozado. Recordamos que, como profundizaremos dentro de poco, las posibilidades líricas se hallan en un nivel latente y, por tal razón, nuestras lecturas no logran describir su realización pragmática en la conciencia de un receptor real.

1.2.1 Técnica y desorden de la escritura

En un primer paralelo se podría decir que en la principal formulación neoliberal –la cientificidad liberada de la opinión subjetiva de las personas y presentada como justa y correcta– se vislumbra la insinuación del lenguaje de la expresión artística y literaria. De la misma manera con que la ‘astucia’ cotidiana, insubordinada, sutilmente opositora y ambivalente del día a día burla el poder centralizado y su discurso evolutivo en todas las épocas (Maffesoli 1979), el texto poético habla dentro y con el mismo idioma del sistema pero manipulándolo, extremándolo, dejándolo en el vacío que su propia estructura efímera delata, en su respuesta unívoca sin sentido, incapacitada para aprehender la realidad en sus variantes. El artista “give[s] voice to

30 Sobre la relación entre economía, tecnología y *mass media*, remitimos a Vogl (2014).

the repressed within the repressive language itself, by inverting the system of signs on which it is based [...]" (Richard 1986: 32).

La literatura dicta lo distinto. Con el mismo vigor y entusiasmo de lo técnicos, apunta sin embargo a la dispersión de las creencias, se ofrece al receptor de modo múltiple, como una espiral que nunca se cierra, como una materia promiscua que se alimenta del yo, de la historia, de sí misma y entremezcla los tanques de su inspiración. La misma construcción de un hablante seguro y formado académicamente se derrumba en la mudanza de la voz lírica que desnivela tanto la autoridad técnica como la idea, ya abordada, de un sujeto independiente y responsable y del resultante "sujeto inauténtico de las formas" (Araujo, 2017: s/p).

Pero la escritura también emplea su técnica: sus recursos, sus mediciones, sus ensamblajes, sus referencias que, en la máquina expresiva, se organizan en el texto y se sitúan con una sistematicidad propia. Asimismo, economía y poesía comparten la administración razonada de sus medios que, en la lírica, se traducen en palabras (Martín Rodríguez 2020: 6); aunque creemos que esta definición se complejiza en un escenario neoliberal que se distingue por la acumulación, reproducción y devoración ilimitada del capital. Mas, con mayor frecuencia en las obras poéticas finiseculares, empieza a fallar la construcción de un objetivo, de un punto de llegada, de una perspectiva afianzada: el discurso progresista y moderno de la cúpula de poder comparte el terreno comunicativo de la poesía a la deriva entre un hablante íntegro en un mundo despedazado o una voz en destrucción en una realidad inconsistente (Zurita 1983). Las herramientas precipitan, perdiendo irremediablemente su densidad semántica. El avance profesado por el neoliberalismo deja a su público en un estado de abandono, abre una brecha entre la cotidianidad y un hablar lejano y perfecto, se fractura en la gravedad de la no-correspondencia. De ahí una referencialidad literaria atravesada por la distorsión y el choque que se perfila entre palabras poéticas, recortes, discurso externo y entorno.

También sabemos que la actividad política, que entendemos como expresión de las colectividades, espacio de debate e instrumento de comunicación con los vértices estatales, fue sofocada por el clima autoritario y por la introducción del ordenamiento mercantil como agente avalador de equilibrio y justicia social. Pero, según hemos reiterado, este actor se patentaba como un ser ciego, impredecible, independiente, fuera del control humano, cuyo actuar se veía, por otra instancia, reprimido por la insistencia sobre la negatividad y la innecesidad de la política. En este escenario surgieron las voces alternativas y diversas entre sí que se interrelacionan en el habla poética: tímido acontecimiento de una variedad negada, donde se posibilita el conflicto, la duda, la crítica respecto a una existencia entregada. En simultáneo, el arte en sí fue entendido como un hecho político por su capacidad de movilización del lenguaje y por su consecuente apuesta dentro del orden autoritario (Mansilla Torres 2002; Thorrington Cronovich 2013), aunque también nos parece válido referir la distinta opinión de Rivera, quien pone en tela de juicio la aclamación incuestionada de su potencial subversivo:

No es posible afirmar que el movimiento artístico alternativo fue una nueva y diferente forma de práctica política. Más bien, fue un tipo de práctica que halla la explicación a su extensión por la ausencia de posibilidad de ejercicio de otras prácticas expresivas. Pero afirmar esto último no autoriza a afirmar que ella *sea* las otras prácticas. (1983: 152)

De la racionalidad técnica, pura, apolítica, cristalina, se asoman, en la poesía, la analogía,³¹ las interrupciones, los desfases internos, la irreconciliación de los opuestos, las sugerencias libres. La lectura se realiza como una continua discusión que, sofocada en la esfera pública de la dictadura mercantil, reitera un juego de significados y visiones entre el receptor y el texto aproximado. Quizás este proceso no logre realmente ofrecerse como sustituto de la práctica del debate, pero sí implementa el uso de la diferencia, la percepción de la ambigüedad. En palabras de Cociña, quien se refiere a la escritura de Zurita, se “recicla el proceso de comunicación como entidad posible de inscribirse en los procesos mentales en un devenir escritural” (1983: 21).

El mismo poeta mencionado considera la irrupción dictatorial como determinante de una “crisis del sistema de conversación”, cuyos efectos se instalan en una presencia irreconciliable de lo “no dicho” al interior de una realidad lingüística continuamente quebrantada, amagada y distorsionada (Zurita 1981; 1983: 5). También Eugenia Brito expresa la problemática relación que se va instituyendo entre los poetas y el vacío discursivo que los ciñe: “Situarnos en una escena político-literaria única, en la que los significantes eludieran lo innombrable, la locura” (2023: 29). Haciendo una homología con estas observaciones, nos parece provechoso mencionar a Habermas (1984) quien, en el ámbito de la dominación de la ‘conciencia tecnocrática’, que entronca directamente con el discurso neoliberal que estamos observando, indica una transformación en el modelo social de interacción, supeditado a la lógica técnica y a la inserción satisfactoria en el esquema económico. Más aún:

La conciencia tecnocrática viola [...] un interés que es inherente a una de las dos condiciones fundamentales de nuestra existencia cultural: al lenguaje, o más exactamente, a una forma de socialización e individuación determinadas por la comunicación en el medio del lenguaje ordinario. Este interés se extiende tanto al mantenimiento de una intersubjetividad de la comprensión como al establecimiento de una comunicación libre de dominio. (Habermas, 1984: 99)

Con esto, se hace visible un doble silenciamiento y dislocamiento respecto al habla, causados sea por la imposición y represión política, sea por la concentración técnica de la agenda económica y social, proyectada en una retórica inatacable y totalizadora. De modo tal que empezamos a preguntarnos: la práctica escritural poética, ¿logra interiorizar estas imposiciones que friccionan la percepción entre realidad y descripción de la misma?, ¿se hace cargo de evitar una apropiación ilimitada por parte de los

31 Nos referimos al empleo de la analogía en el lenguaje poético en su sentido amplio, puesto que tanto Cociña (1983) como Miralles (2004) nos ponen en guardia acerca de la identificación de este recurso en la lírica neovanguardista.

poderes en juego, tan solo gracias al reto de su acto expresivo y al ofrecimiento de un encuentro no mediado y virtualmente abierto con el receptor?

Asimismo, estas continuas contradicciones reafirmaban un destino continental compartido que Brito (1990/1994: 12) designa con el recurso poético y artístico del quiasmo: juego de espejos inalcanzables entre sí que repite la distorsión de una realidad violada. Sin la intención de forzar esta imagen para los fines de este trabajo, no nos parece de ningún modo ajena al contexto sobre que nos estamos deteniendo: este último ha sido trazado como un perpetuo espacio de contrastes, a menudo vueltos híbridos; un entorno de dominación y réplica, de control y ofrecimientos, que se basó sobre una negociación inacabada o impuesta entre los varios actores y en la producción de un paisaje que, detrás de su funcionamiento justo y atractivo, guardaba una convulsión intrínseca. Entiéndase, finalmente, la mención de esa figura retórica como un punto de partida para leer, en el análisis que propondremos, las relaciones formales de los textos como efectivos momentos de modulación histórica, más que reflejos de una realidad destrozada.

Respecto a lo visto anteriormente, agregamos que, además de enfrentarse con un discurso unívoco y mayormente técnico, el lenguaje literario tuvo que vincularse con el acontecer de una facticidad paradójica que, junto con su representación, hizo trizas la legitimidad de su misma existencia. Se trató, en consecuencia, de un desgarrar doble: del discurso, por una parte, y de la conducción estatal y económica, por la otra. Más aún, se agregaba a estas tensiones la blandura de un nuevo bienestar: promesa de felicidad que, menoscabando la conflictividad, obligó a las voces creativas y disidentes a mirar al trasluz de estas mutaciones repentinas, a la vez asumiendo las contradicciones de un sistema oscilante y poderoso. En palabras de Sánchez Bermúdez, “the social reality of capitalism appears fetishized, superficial and fragmented, and, on this basis, the ideological structure of capital establishes its intellectual and moral leadership” (2012: 210).

Rehaciéndose a una armónica, lejana y, de paso, irrecuperable dimensión (la poesía lórica y etnocultural de Jaime Quezada, Rosabetty Muñoz, Elicura Chihuailaf, por ejemplo), adheriendo a los íntimos pormenores cotidianos o quebrando los límites de la palabra en su sintaxis, en su forma escrita y en su soporte, los poetas trabajaron tanto sobre la distorsión referencial, como sobre la aplicación diseminada del poder y la ‘experiencia disciplinaria’ que derivaba de ella (véase Brunner 1981). Incluso, desempeñaron una expresión que se mantuvo viva gracias a su soslayar la “represión [...] doble [...] que se ejerc[ía] sobre un determinado sistema de señales de tal modo que lo reprimido aflora[ba] muchas veces repitiendo lo que el discurso oficial indica[ba]” (Zurita 1983: 16).

Es dicha relación más que problemática con la realidad (que tiene tal vez su más controvertida y compleja manifestación en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez

de 1977)³² la que emerge de los textos y obras artísticas (con particular acento en las performáticas) del período autoritario, poniendo de relieve las aristas de la referencialidad, del habla lineal y, finalmente, colándose por la materia comunicadora gracias a la entrega de una creación que se niega a estancar y a encasillar. En este campo del des-ordenamiento o re-ordenamiento –que, a su vez, se incorporó a la transposición de la lucha entre caos y orden emanada por el régimen– Sanguinetti (1965), en referencia a la neovanguardia italiana de los años sesenta, detecta efectivamente una pulsión hacia el desorden.³³

Con todo, este fenómeno no determina un esparsamiento nulo de la palabra –lo que sería la ‘inefectividad’ que Richard (2005: 35) contradice–, puesto que “quel ritorno al disordine [...] si stabilizza in modi sufficienti perché possano ambire a presentarsi come strutture immaginative” (Sanguinetti 1965: 90). En concordancia con esto, el objetivo de nuestro trabajo apuntará a detectar la respiración intrínseca de estas estructuras que, junto con la distorsión y acumulación de los referentes, la superficialidad del significante y la impresión de lo ‘no dicho’ (confrontar el capítulo de Richard 1986, “Ellipsis and Metaphor”), tienen la capacidad para sedimentar y echar raíces imaginativas en su llegada receptiva.

1.2.2 Sujeto poético, forma y fragmentos

Las observaciones de Baudrillard desarrolladas en *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972) acerca del ordenamiento contemporáneo basado sobre una superficialidad de las relaciones entre los signos, nos permiten establecer una conexión con la expresión experimental literaria y artística de los años setenta y ochenta chilenos, la cual efectivamente se caracterizó por su ‘violenta exterioridad’ (Eltit 1989 citada en Richard 1994: 29).³⁴ A la postre, este venir a flote de las significaciones, que en la poesía se evidencia en la auto-reflexividad, en las citas y en los recursos gráficos, entre otros procesos, ¿despliega un escenario capaz de patentar y adoptar, en su forma principalmente, la dilución cada vez más acuciante del entorno contingente? Además de representar una conquista de las fisuras del lenguaje y de la representa-

32 Sugerimos al respecto la lectura del trabajo de Miralles (2004).

33 Ver Cociña: “El poeta desordena, en el lenguaje, el desorden de la realidad” (1983: 27) y Richard: la “escena llamada ‘de avanzada’ [...] se ha caracterizado [por] haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder” (1987: 1).

34 En correlación con esta expresión, deseamos citar el trabajo de Ocasio-Rivera (2015). Esta tesis sondea las bases imaginarias que fundamentan algunas novelas hispanoamericanas. La investigación es sumamente interesante puesto que localiza –específicamente en el campo del cuerpo– aquellas visiones que significan de manera violenta la introducción del modelo neoliberal. Las dinámicas del canibalismo, del desmembramiento, del sado-masochismo y de la acumulación de los cuerpos sin vida relatan las tensiones y las pautas derivadas del sistema económico dominante y sus ideales.

ción, dichas creaciones, ¿proponen la misma imagen del presente, desgastada en su reflejo, ofuscada por su repetición? Si así fuera, esta práctica no nos parecería de ningún modo una asimilación neutralizada por parte del orden existente.

Ahora bien, nos interesa más proceder hacia una delineación de la idea de sujeto en las poéticas consideradas, en directo diálogo con la individualización perseguida por el discurso neoliberal. En primera instancia, salta a la vista, en las obras de ese período y retomando la problematización de la representatividad abordada anteriormente, una puesta en crisis del hablante. Haciendo vibrar el andamiaje de los grandes relatos (incluso los disidentes) que se derrumbaron en el contexto golpista y se diseminaron en el entusiasmo neoliberal, emergen de los textos neovanguardistas unas palabras que son cuestionadoras por su propia debilidad, que van exponiendo “las grietas del sujeto monológico de la *autoría/autoridad* de la tradición oficial y del *autoritarismo* de la cultura militar” (Richard 1994: 27).³⁵ Recurriendo a Mansilla Torres (2002), es justamente ese continuo ofrecimiento de una ‘precariedad’ excesiva por parte de estas escrituras lo que garantiza su potencial y no, como se podría pensar, su fracaso interno.

Lo que encontramos determinante y fundamental es que, independiente de su voz y de sus motivos, la escritura no se detiene: su circulación inacabada de las sugerencias y de las posibilidades del lenguaje procede tanto hacia una reconstrucción alternativa como hacia una deconstrucción. Sin embargo, dicha variación no se supedita a una debilidad textual. Efectivamente, su invitación a lo posible es lo que nos parece valioso en el contexto de la imposibilidad totalitaria o, según la implantación económica que tomamos en cuenta, de la posibilidad relegada a su dispersión formal. Por esto mismo, el yo poético que encabeza las líricas, si bien es cierto que se funde en una fragmentariedad volátil, también entona, en la melodía del desperdicio y del vacío, su existencia que, por tan aniquilada o fantasmal, sigue hablando y, sobre todo, actuando en dirección de su público.

Desde un punto de vista identitario, la conformidad y unicidad del individuo neoliberal es desafiada por lo marginal, por lo excluido, por lo olvidado; aspecto que nosotros encontraremos especialmente en *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn (1983) pero que caracteriza con gran evidencia la obra de Diamela Eltit.³⁶ Sobre todo a partir de y en el medio urbano, donde se recargan las dinámicas de desigualdad social, los artistas y escritores desarrollaron una producción que replantea las jerarquías usuales y que le concede visibilidad a quien generalmente no tiene. Pese a esto, desde la perspectiva de Richard, estos proyectos específicos no se focalizaron en una

35 Hay que considerar que esta actitud ha sido identificada como una herencia, obviamente reelaborada, de la antipoesía de Nicanor Parra (Carrasco 1988; Nómez 2009b). Para un estudio profundizado de la voz poética en la estética neovanguardista sugerimos revisar la tesis doctoral de Ojeda Barías (2015).

36 A este respecto, remitimos al trabajo de Bortignon (2016), quien analiza exhaustivamente la categoría del margen en Eltit y en otros autores chilenos.

incorporación simplemente lineal y desprovista de conflictividad, sino más bien en un trabajo ‘des-’:

Situadas en la periferia de esa ‘verdad’ ya catalogada y recuperada por la sociología de la marginalidad, las nuevas estéticas del testimonio no buscaron rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo. Prefirieron desnudar –en esos huecos– la falta de todo, la carencia, y reestetizar esa carencia como *des-figuración* del todo [...] corporizaron el registro de la *des-identidad* a través de un frenético montaje de voces entrecortadas y maquilladas en las que locura y privación se abigarraban de estilos –se recargaban de ornamentos– para vengarse de la condena nacional a la miseria del sinsentido. (1994: 28–29)

Este pasaje nos entrega la posibilidad para encaminarnos hacia otra observación: si la expresión de la ‘des-identidad’ se posiciona en un nivel ornamental, vale decir, en la forma externa y en el signifiante, entonces nos preguntamos si la pululación de los signos en poesía y, al revés, el acto de poblar el plano formal por parte de las voces artísticas y literarias, ¿engloba finalmente una aptitud contestataria? Incluso, más que representar una infiltración en el sistema, estas poéticas, ¿llegan a reproducir realmente (o sea, físicamente en la hoja, en la calle, en el receptor) la alternativa? Alternativa que se vuelve aún más productora e intensa en la medida en que imita el orden existente; hecho que favorece un reconocimiento, aunque para nada exento de complicaciones a causa del impacto hermético de las obras.

Congruente con la atomización perseguida por el régimen, nos parece interesante señalar que Miralles (2004) se pregunta si la heterogeneidad artística surgida en esos años en Chile representó, de algún modo, una respuesta a la división social provocada por el orden autoritario.³⁷ Aunque no lo consideremos un simple reflejo coyuntural sino, más bien, un trabajo a partir de lo existente, tal vez, más que por su pluralidad expresiva, ¿es en su especificidad donde el arte chileno acoge el reto de la sociedad amenazada?

Resulta determinante, entonces, el hecho de que a nivel crítico se empleen frecuentemente términos en sí atomizados, que apuntan a una discontinuidad esencial de la escena creativa. Nos encontramos así delante de una escritura de la escritura que expresa la ruptura de las obras que aproxima, utilizando expresiones tales como ‘fragmentos’, ‘ensamblaje’, ‘intersticios’ (Richard 1987); ‘huellas’, ‘trozos’ y ‘trazas’ (Richard 1994); ‘desparcialización de la realidad’ (Cociña 1983); ‘balbuceo’ y ‘mudez’ (Muñoz 1987); ‘isotopía del quiebre’ (Picornell 2018).³⁸

A este punto, deberíamos empezar a plantearnos, ¿cuál es el papel que la poesía o el arte asumen respecto a esos conceptos entrelazados de libertad (soledad), responsabilidad (abandono) y comunidad (atomización)? Parece paradójico pensar en una estética que, desde la fracción, tenga la capacidad para afianzarse en el

37 Hacemos notar que Cánovas (1987) considera la eclosión de la variedad (en este caso propia del texto) como una producción de igualdad al interior de un contexto de coerción y dominación.

38 Compárese, al respecto, las estéticas de ‘desborde categorial, contaminación, rescate’ ilustradas por Exner (2019).

imaginario y promover una elaboración constructiva, dirigida idealmente hacia una recuperación de la unidad perdida. Sin embargo, Hopenhayn –en línea con la postura sobre la precariedad de Mansilla Torres (2002)– deja de manifiesto lo bivalente del fragmento y su consecuente incidencia: “la resistencia a la totalización forma parte de una estrategia (¿consciente, inconsciente?) de lo fragmentario. [...] Lo fragmentario se vuelve resistencia y victimización, cuerpo desenterrado y cuerpo despedazado” (1987: 97). Consecuente con lo anterior, ¿podríamos afirmar que hay una simulación del trozo que, al converger en una inestabilidad sin salida, se posiciona en realidad como argumento desestabilizador y, por esto, reformulador del día a día?

Esta focalización da cauce a otra impresión más general sobre la escritura poética señalada por Miralles: acontece una variación, desde la escritura pre-golpe y de los primeros años de la dictadura hasta la neovanguardia que, de una introspección lírica se dirige a “un vuelco hacia la realidad, pero una realidad vista en toda su precariedad, una realidad que por una parte se desvanecía mientras que por otra, era ostentosamente sustituida” (2004: 13; confrontar también Nómez 2009a). Por ende, ¿es este camino de la interioridad hacia el afuera, por más desgarrado que sea, un movimiento de adhesión a una sociedad en peligro desde distintos puntos de vista, una indispensable ‘democratización del espacio’ (véase Cápona González 2016)?

Suponemos que los mecanismos deconstructores de estas poéticas no serían, por lo tanto, fines en sí mismos siempre que patentizan una voluntad y que, luego, se interrelacionan dinámicamente con el lector. Ellos se instalan, de tal manera, en la realidad, pese a su momento histórico y a su imposibilidad para retratarla y al agobio que se genera al buscar la mutación necesaria. Superando el totalitarismo de una deestructuración que se devora infinitamente, Lechner evidencia lo que, a su parecer, representa el gran logro de estas escrituras: “articular las diferencias” (1987: 28). En rigor, este sustrato subversivo dice relación con una futura, posible recomposición de aquellos lazos que, si bien rotos y continuamente amenazados por el ordenamiento mercantil, pueden volver a imaginarse. Dice al respecto Lechner: “De ahí que la labor de desmontaje nos remite ahora a su contrapartida necesaria: recomponer la vida en común, estructurar la complejidad social. No podemos resignarnos a constatar la diferenciación como una fragmentación absoluta [...]” (1987: 28). Nuestro propósito, a lo largo del estudio, será el de relevar de qué manera las líricas buscan el acto creativo en la propia recepción por medio de una manipulación del fragmento.

Por lo mismo nos preguntamos si, en este medio de soledad y de rivalidad, el aporte artístico y literario manifestó una experiencia decisiva gracias a su encauzar, junto con el desordenamiento de los significados, también una promoción del contacto, de la interacción y de la contaminación; carácter que se desenvolvió por medio de la interrelación entre distintas expresiones artísticas, entre la obra y el entorno

(véase, por ejemplo, la escritura de versos de Zurita en el cielo o en el desierto) y, dentro de la página, de una experimentación lingüística, gráfica, visual y material.³⁹

Nos aventuramos a afirmar que la diferencia, en este caso, es productiva y reconfiguradora porque no es excluyente. Si en el contexto totalitario rigieron la sospecha hacia el Otro y una tendencia a su eliminación o desvaloración (incluso en el ámbito de la competitividad económica y de la movilización social), ¿quizás en las obras artísticas se cuestiona esta dialéctica a través de una composición que, aunque sea a menudo caótica y desesperanzada, sería capaz de reactivar la práctica de perspectivas y hablas distintas? La variedad, la sobreposición y la disgregación de planos que, si bien derrumban los niveles de sentido, ¿serían asimismo cómplices en “libera[r] un imaginario tránsfuga” (Richard 1994: 65)?

1.2.3 La escenificación lírica

En igual forma se puede entender con qué complejidad la expresión literaria tuvo que encargarse del papel de voz disidente en la explosión de modalidades y variedades comunicadoras derivadas de la aplicación cultural neoliberal. No es extraño que asistiéramos entonces a articulaciones experimentales de las obras que, más que servir de reflejo o conformación respecto al entorno, asumieron sus prácticas para reconstruirse como textos válidos, burladores, en vilo entre la irrespetuosidad hacia el mundo y la caída en la insensatez del mismo. El ‘extralingüismo’ (Brunner 1981) de la micro-materialización neoliberal fue empleado en los ejercicios poéticos extensivamente, desde el dibujo y la fotografía hasta los anzuelos de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez (véase Galindo 2007). La contaminación espacial fue llevada a cabo por la escritura de versos en el cielo y en el desierto (Raúl Zurita), además que por las distintas incursiones del Colectivo Acciones de Arte activo a partir de 1979 (Neustadt 2001). Y tras la relación forzosamente innovadora con el espacio, también se impuso una actitud corporal, de intensificación física, que vio en el dolor auto-inflingido una expresión extrema y reelaborada en el ámbito artístico –por ejemplo, en los trabajos de Zurita y Diamela Eltit (véase Richard 1986, en particular el capítulo “The Rhetoric of the Body”)–.

Con la misma particularidad y, a la vez, dispersión, del sistema neoliberal, considerado en sus variaciones y manifestaciones prácticas y cotidianas, el habla poética, en su amplio ocurrir, se esfuma en sus herramientas, en su caos lingüístico, en sus acciones, para colonizar más difusamente una realidad falsamente unificada en el ‘espectáculo’ –del consumo, de la publicidad, de la pantalla– (léase Debord 1967/1969). Entonces la palabra, que se da como un “lenguaje en su límite, ya listo para desaparecer” (Fariña en Labarthe y Rau 2019: 169) ¿se escenifica para captar

39 En lo que se refiere a la escena poética chilena y a su relación con otros medios expresivos cabe señalar el preciso estudio de Galindo (2007).

una atención distorsionada por las ofertas insistentes?, ¿se vuelve superficial (o sea, evidencia su exterioridad), para apuntar una visión optimista y regocijada del bienestar económico que se proyecta, banalmente, sobre un trasfondo turbio y violento? En palabras de Richard, quien alude a la etapa democrática:

Invertir la dirección del foco que está casi siempre colocado en representación del ojo del mercado e iluminar, aunque sea por un rato, las prácticas más reacias ubicadas en un fuera de foco, des-enfocadas, puede tener el valor de un gesto crítico. De un gesto que evidencia y pone virtualmente en discusión los modos de ver que se privilegian a diario en las pantallas o en las vitrinas del sistema. [...] La práctica crítica les da una forma simbólica a esos conflictos que sirve para desinocentar la mirada, aunque sólo sea parcialmente [...]. (1994: 103)

Relativamente a esto, ¿podemos inferir que el tipo de texto poético que estamos considerando invierte el sentido de accesibilidad del consumo por medio de su continuo problematizar tanto la forma como los contenidos? Como contrapartida, ¿la experiencia literaria pone en tela de juicio el hábito acrítico de las relaciones mercantiles, en las cuales el objeto trasciende más y más su fundamento utilitario hasta perfeccionarse en la integridad de su independencia, en la esfera del intercambio de los signos (compárese Baudrillard 1972)?

En esta instancia, se vuelven más complejas y controvertidas las correlaciones críticas que hemos estado abordando, relativas a la patentización de la exterioridad en los textos neovanguardistas. Por un lado, dicha actitud desafía efectivamente el universo consumista conformado por proyecciones desvirtuadas y cada vez más despegadas del efectivo empleo de las cosas –aunque esta funcionalidad permanezca bajo la forma de racionalización (Baudrillard 1972)–, gracias a lo que Galindo (2007) define como una materialidad que sobrepasa la referencialidad textual y aterrizaja en la presentación pura del objeto literario. De esta manera confirmándose como un intento de vuelta a lo real. Por otro lado, la profunda ambivalencia de la práctica consumista, tensionada entre las ilusiones generadas por la oferta y el placer instado por la textura física de los objetos, dificulta el describir linealmente las estrategias literarias que, finalmente, guardan en sí las mismas contradicciones irresueltas entre el sujeto y su contacto con el entorno.

Lo que sí podríamos adelantar, sin embargo, es que la obra artística mantiene y provoca las contradicciones, mientras que estas se encuentran allanadas por la armonía representada por el sistema neoliberal. Si en este último campo reina la diferenciación o distinción que, fatal y paradójicamente, implica un conformismo generalizado (Baudrillard 1972), cabe preguntarse, ¿de qué manera la poesía da cuenta de esta desigualdad sutilmente ocultada? Por ejemplo, Sanguineti detecta, en lo que podría parecer la democratización verbal propugnada por Pascoli, un proceso que mantiene invariada la injusticia social puesto que, poniendo en el mismo nivel todas las cosas, las neutraliza:

[...] la mediazione che il Pascoli esteta e poeta tenta tra 'agavi' e 'pimpinelle' o, se si preferisce, [...] tra 'trifoglio' e 'rosa', è poi la stessa mediazione, la stessa assolutamente, con

la perpetua transizione canonica dalla struttura alla sovrastruttura, che il Pascoli tenta sul piano della lotta sociale. [...] ‘abolire la lotta di classe’ anche sopra il terreno, precisamente, dello stile: un tentativo di abolire la lotta tra le classi delle parole [...]. (1965: 17)

La resolución estética se descubriría entonces en la crítica hacia la ideología, mantenida por medio de una recreación de las pugnas desdibujadas por la difusión consumista. Congruente con esta perspectiva, Baudrillard (1972) traza la necesidad de recuperar la ambivalencia y lo simbólico, Hopenhayn evidencia la “estrategia de la diferencia [...] dentro de un mercado que se ha instituido a sí mismo, respaldado cotidianamente por el consumo permanente, como un mecanismo de diferenciación” (1994: 112), y Richard escribe:

La cultura no ilustra las tensiones sociales como si éstas fueran el referente preconstruido que la obra debe pasivamente reflejar. Lo que hacen las prácticas artístico-culturales es desmontar y reformular activamente tensiones y antagonismos a través de figuras de lenguajes que intervienen la discursividad social redistribuyendo sus signos cambiados en nuevas constelaciones múltiples y fluctuantes. (1994: 87)

Más que la variedad en sí (aunque de todas maneras valiosa ya que se opondría al discurso único que abordamos antes), ¿acaso el aporte verdaderamente disidente reside en la propuesta de elementos dinámicos e, incluso, en conflicto, que ponen reparo a la deslumbrante apariencia de un mundo cambiante?

En paralelo con la reexaminación de los contactos entre la realidad y la referencialidad y la creación de las obras, ya mencionamos una ocupación y una elaboración de los espacios por parte de la escena artística. En dicha instancia, fue particularmente el CADA que trabajó y ahondó en la ciudad: en la periferia y en el museo (“Para no morir de hambre en el arte” e “Inversión de escena”, 1979), desde el cielo sobre la ciudad (“¡Ay, Sudamerica!”, 1981), en los muros urbanos (“No +”, 1983–1984), en el suelo chileno y extranjero (“Una milla de cruces sobre el pavimento” por la artista Lotty Rosenfeld, desde 1979).⁴⁰

Contrariamente a la inversión privada o externamente controlada de la vida social fomentada por el orden autoritario y neoliberal, estos momentos recaían, aunque fragmentaria y transitoriamente, sobre un afuera cercenado. Mientras el hogar y el *mall* absorbían la atomización y una sociabilidad inmiscuida en los signos del consumo, los actos artísticos experimentales se revelaron, por un tiempo, como portadores de una rebelión espacial, que conllevaba distintos significados dependiendo del *happening*. Entonces, tan solamente el gesto de salir, modificar e interrogar el entorno pretendía señalar una distorsión interna de los lugares que, silenciados o amenazados, subrayaban con la aplicación del gesto su instante disruptivo.

En el nivel textual la movilidad y el desarrollo de las categorías espaciales y del sujeto radicarón nuevamente en la experimentación formal. La vacilación relativamente al soporte (Juan Luis Martínez), los poemas escritos en el mundo (los ya

⁴⁰ Para profundizar estas y otras acciones remitimos nuevamente a Neustadt (2001) y Richard (1986, cap. “The Dimension of Social Exteriority in the Production of Art”).

citados trabajos de Zurita), los poemas de Zurita reinterpretados por el arte visual que, al tensar la ya manipulada aproximación hacia lo real, minaban la factibilidad de las conexiones y de un entendimiento efectivo:

Un trabajo visual a propósito de mis textos es entonces la primera constatación de un fracaso –que tal vez llegue a ser irreparable– con la realidad. [...] Lo importante es la compulsión a la dicha: de allí todo el arte, todas las palabras que se han escrito, los libros, todo. (Zurita en *Altamirano / Dittborn / Leppe Visualizan 'Purgatorio' de R. Zurita*, 1979)

A pesar de lo dicho, el desmontaje artístico y sus interferencias reconstituyeron, a su manera, una zona propia, una delimitación fantasmal. Conforme a Cociña (1983), fue la página, con sus destellos gráficos, palpables y visiblemente presentes, el lugar de la permanencia, que resistió y recibió los impulsos auto-destructivos de sus estéticas. Siguiendo a otra línea crítica, el soporte, más que ser un espesor subyacente, se fortalecía en su volatilidad:

[...] las obras postulan – desde el arte – el no lugar de la distancia que separa lo real de su(s) otro(s) deseados; la exploración de esa distancia nómada como desarreglo calculado de las sistematicidades vigentes, como infracción a la normalidad pauteada por las técnicas disciplinarias de adiestramiento del sentido [...]. (Richard, 1987: 5)

Inclusive, este retraimiento fronterizo de las obras y de los artistas es visto por Brugnoli (1987) como ‘pureza’ del ‘no lugar’ o del margen, como posible punto de encuentro y, por ende, acceso participativo y, también, como una respuesta de inmunidad.

A partir de esta textualidad neovanguardista, la inmersión neoliberal, ejercicio blando y usual de normas satisfactorias, se soslayaría con las escrituras indefinidas, incómodas, perturbadoras del experimentalismo. El recorrido agradable, calefaccionado, ordenado y limpio por el *mall* entrechocaría con el camino de la lectura como una laberíntica y cuestionada experiencia. El vuelco hacia la privatización se encontraría desafiado por los ‘no lugares’ no seguros de la producción artística. Los cambios en la disposición doméstica (ordenamiento alrededor de la pantalla) resonarían en la descolocación inmanejable de las expresiones poéticas, que son tradicionalmente el hogar de la profundización interior.

Las reestructuraciones osmóticas de las líneas divisorias entre interno y externo, íntimo y público, entre un afuera permitido y apoyado y un afuera reprimido, también se interrelacionaron desde lo que atañe a los bordes de la hoja escrita y del producto y acción artística. En primer lugar, la coacción autoritaria sería interpelada por el “fuera-de-marco [...] que practicaba la ‘nueva escena’ [que] metaforizaba la voluntad de transgredir la lógica concentracionaria de los espacios vigilados” (Richard 1994: 65). Lo que a este punto nos interrogamos es si dichas extremaciones expresivas del límite, ¿también se hacen portadoras de una ruptura permanente, que pondría en crisis el conformismo reproducido por la maquinaria neoliberal, la dominación urbana del consumo, la higienización de los gestos y de los pensamientos?

Es esta instancia se vuelve necesario referirnos, más allá de la esfera espacial, a cómo los textos poéticos integran su escritura desgarrada con su apelación al sujeto: ¿cómo ocupan, en la mente de quién los recibe, la efervescencia del *show*, la transparencia inmóvil y en perpetuo movimiento objetual del consumo, la conformación de un 'mercado de los sentimientos' (Brunner 1984)? En el medio televisivo asistimos a una conquista del espacio, a un desarrollo temporal que, a pesar de su fugacidad no hallable en la hoja impresa, no deja de acercarnos a la comunicación poética, no tanto por su imposible semejanza sino por sus mecanismos, movimientos y transposiciones.

Al concertar la grafía, las visiones e, inclusive, los aportes extratextuales con modalidades innovativas, las escrituras experimentales prenden un proceso dinamizador que revelaría la imbricación efusiva de los canales y sus juegos de reflejos, acumulaciones y repeticiones. No obstante, el poema daría cuenta de esta unidad inalcanzable, del deterioro interno a todo mensaje, de una volatilidad que busca ser aprehendida con la sumersión difícil y no, como en la televisión, con una entrega dócil. Desde otro ángulo, rehaciéndose a la poesía de Gonzalo Muñoz, Cocina (1983) enfatiza la producción óptica dictada por la escritura en sí, más que por la inserción de otros elementos, y que, para el autor, significa un reto a la comunicación uniformadora de las imágenes.

En el consumo televisivo, el sujeto, a pesar de su capacidad adquirida para descifrar los nuevos códigos culturales y a pesar de su actuación electora, no contribuiría decididamente a la experiencia de la recepción, hecho que sí acontecería en la lectura, empezando desde la creación imaginaria (por ejemplo, del entramado novelesco) hasta la reconstrucción más articulada de otros géneros, como en el caso límite de la poesía neovanguardista. La constitución transformadora de la visualidad y de las expresiones en el soporte-texto asume la imposibilidad de una pantalla consumida por dentro por su última fijación, puesto que, al fin de cuentas, pese a su integración de lo percedero, la hoja resiste (con el apoyo, además, de un general énfasis sobre la corporalidad del poema) y reproduce tres distintas circulaciones: la lectura desde el inicio hasta el final (el acontecimiento), la lectura selectiva (ocasión, negada por la televisión, de viajar entre las páginas), la lectura desafiada por las estrategias estéticas. En este contexto, en consecuencia, la movilidad cognitiva, ¿se activaría en desmedro de la variación insustancial y unilateral de la exuberancia de los *mass media*?

Recuperando la idea de la incorporación de recursos que opacan la expresión directa de la lírica, más que posicionarse firmemente como una voz inevitablemente opositora, el lenguaje poético ensaya en el territorio de un habla cada vez más disgregada y avasallada por la heterogeneidad vacilante de la afirmación consumidora (de objetos, proyecciones, servicios, programas televisivos etc.). Conforme a esto, Brunner destaca una reelaboración neovanguardista, respecto a los medios audiovisuales, que supera su pura disidencia para así concretarse en una desvirtuación cabal de las formas culturales generadas por los cambios neoliberales:

La relación de la escena de avanzada con la televisión designa, al fondo, la relación entre vanguardias y cultura de masas, donde la externalidad de la primera se ha construido durante estos años, a mi juicio, no sencillamente como un 'fuera' sino como una distancia desde la cual intervenir en esa cultura. (1987: 66)

El trayecto de dicha 'distancia' se prolonga entonces en una lejanía inasible y, por esto, determinante para la activación de una imaginación no gobernada por la sucesión espectacular que, más que abrir al mundo con conocimientos e integración, se estrechó en una única facultad de salida dentro de los espacios de una cotidianidad amagada.

1.2.4 Directrices de lectura

En la presentación, hemos tenido la ocasión de anticipar nuestra intención metodológica en relación con el estudio de las obras poéticas que desarrollaremos. Se hace sin embargo necesario esclarecer aquí nuestras razones para que el proceso de análisis se entienda consecuentemente. En efecto, el empleo de la estética de recepción en tanto instrumento analítico literario no solo es un camino escasamente recorrido,⁴¹ sino que plantea distintas interrogantes a la hora de emprenderlo. Buscaremos, por ende, iluminar y describir en lo posible el uso que haremos de dicha aproximación crítica.

El primer elemento que queremos enfatizar es que el examen de los textos se llevará a cabo teniendo en cuenta el más inmediato nivel de lectura: la lectura directa o prerreflexiva (Jauss 1991), la primera lectura heurística (Riffaterre 1971 y 1978/1984), la lectura linear (Groupe μ 1977/1990).⁴² Esto implica que no se ofrecerán interpretaciones de las obras en su conjunto, sus impresiones reelaboradas y estratificadas, sus significados conceptuales globales, es decir, lo que el Groupe μ (1977/1990) llama efectivamente una lectura tabular. Nuestro trayecto analítico tendrá el propósito de patentar el desenvolvimiento de los poemas –y, en consecuencia, de los poemarios– desde su inicio hasta su final, debido a que el lector “*déchiffre le texte en progressant dans le même sens que la séquence verbale, de droite à gauche, du début à la fin*” (Riffaterre 1971: 46).

Este inicial punto de partida comporta la consideración de la lectura del texto como una experiencia transitoria, un evento que se desarrolla en un determinado lapso de tiempo y, en ese intervalo, estimula de manera puntual al lector que ensaya

41 Evidenciamos la tesis doctoral de Decante (2000) que considera la recepción histórica de textos publicados en Chile a caballo entre la dictadura y la vuelta a la democracia, respetando por lo tanto los planteamientos críticos de Jauss. Sintetizando el trabajo, según la estudiosa estaríamos frente a una disputa llevada a cabo en el plano de la producción cultural y en los esquemas que el público recibe de ella.

42 Incluimos, al respecto, el comentario del Groupe μ : “*Ne pas tenir compte de la lecture linéaire, attitude fréquente dans l'analyse structurale du discours, revient à rendre statique ce qui est dynamique [...]*” (1977/1990: 66).

tal vivencia imaginaria (véanse Fish 1980; Rosenblatt 1964). Por este motivo, nuestro estudio procurará iluminar los elementos líricos en su sucesión y, especialmente, en su variación. El valor del texto consiste, según Iser en esta continua modificación de la perspectiva lectora que este va impulsando y que “no es una estructura transmisora de información como lo es la de redundancia e información; [...]. Más bien es la estructura de la actividad representadora” (Iser 1987: 166), incompatible por tanto con la naturaleza acumulativa de la expresión neoliberal.

Hemos hablado de estética de la recepción y proceso de lectura pero, de acuerdo con dicho acercamiento crítico, ¿quién es el lector? El lector es una categoría textual, lo que Iser (1987) nomina un lector implícito, concepto que podríamos enlazar con el de arquitecto de Riffaterre (1971) y con el lector modelo de Eco (1979). La postura del lector implícito es totalmente antisubjetivista (Dreon 2013: 14) siendo que, dicho de manera extremada, el lector no pertenece a la estructura de la obra literaria (Ingarden 1998). El lector implícito se constituye a partir y por medio de las alteraciones y estímulos textuales, de los cambios de enfoque, del ‘punto de visión móvil’ (Iser 1987).

Tras la recolección de tales efectos de lectura, podremos delinear su potencial secuela sobre la sociedad. Insistiremos en el uso de la expresión ‘potencial’ puesto que se trata de una posibilidad de realización virtual presente en los textos, que puede solo idealmente ser actualizada por parte de los receptores reales. De todas maneras, compartimos la visión de que lo estético de una obra puede llegar a repercutir sobre la sociedad: “It can be yield the kind of sensuous and emotional fulfilment which we call *esthetic*—it can be enjoyed in itself—and at the same time have a social origin and social effects” (Rosenblatt 1938: 31). Entonces, la especificación del proceso de lectura tendrá como referente un entorno social puntual: aquello promovido por la retórica neoliberal en el Chile de los ochenta. Veremos así de qué modo los distintos efectos de lectura recolectados a lo largo del estudio pueden, de manera hipotética, influir en el contexto referido.

Como mencionamos, debido a la complejidad de la esfera de referencia, cada poemario será puesto en contacto con un aspecto específico conllevado por la ideología neoliberal. La elección de dichas facetas no será aleatoria, más bien responderá a un puntual horizonte conllevado por los poemarios. Sin la intención de limitar las posibilidades estéticas de las líricas, consideramos que cada obra, gracias a las características y a las estructuras imaginarias que explicaremos, puede alcanzar una mayor influencia en cierta manifestación neoliberal más que en otras. En consecuencia, las relaciones, el espacio, el individuo, los objetos y la visualidad son las esferas que sobresalen en los poemarios considerados y que, de acuerdo con lo expuesto, aspiramos a interconectar con los fundamentos y las finalidades de la retórica neoliberal en tales campos de significado.

La problemática más notoria que se ubica en este proceso de investigación se relaciona con la fricción que se origina entre el lector implícito y el contexto del Chile de la década de los ochenta. ¿Cómo se resuelve metodológicamente un estudio que

pone en diálogo una estructura del texto ahistórica y abstracta con una manifestación histórica y efectiva? ¿Cómo podremos examinar los efectos de la poesía en la realidad si, como hemos visto, la estética de la recepción no toma en cuenta a un lector empírico? La tensión se resuelve al considerar el neoliberalismo en su conjunto –en tanto discurso, aplicación y manifestación transversal– como una textualidad. Los discursos oficiales, las reformas, la ciudad, el consumo, representan así textos que pueden afectar hipotéticamente al individuo, que a su vez traen consigo a un lector implícito por medio de las estructuras de representación que transmiten.

Resulta que los factibles efectos de ambos textos –el poético y el neoliberal– lograrían un intercambio en ese espacio ideal de la interpretación crítica. Del mismo modo con que no se puede afirmar que el ciudadano chileno interiorizó completamente el modelo neoliberal (Araujo 2017), así no podemos asegurar cierta recepción de los textos poéticos y, menos, el aporte crítico que estos podrían implicar en relación con el neoliberalismo. No obstante, la identificación de dicho potencial de reversión de las pautas impuestas por la ideología dominante, que es el propósito del presente trabajo, será de por sí valioso por iluminar un latente poder lírico de repensamiento de la cotidianidad. En fin, por demostrar que la poesía nos puede liberar, “free of the coercion and mystification which in fact prevented me at the time from acknowledging what would be beneficial for me” (Eagleton 1991: 217).

2. EL ABRAZO VACIADO: ANTEPARAÍSO (1982) DE RAÚL ZURITA

La expresión de Raúl Zurita (1950-) horada enigmáticamente las posibilidades comunicativas instaladas en la sociedad mediante obras coherentes entre sí que, como trazas de un más amplio ideal poético, componen el recorrido literario del autor. Los estudios ingenierísticos, la participación en la agrupación ya aludida del CADA, el sufrimiento en primera persona de los atropellos de la dictadura chilena, se enclavan –aunque no exhaustivamente– en las palabras de Zurita y en sus modalidades de composición.⁴³

Anteparaíso (1982) es su segundo poemario publicado después de *Purgatorio* (1979) y, a diferencia del primero, ha sido leído por la crítica como una obra que estriba en un horizonte esperanzado más que en la pura desolación de un sujeto abocado a la aniquilación: cuestión que es posible discernir a partir del título el cual preludia un estado de sosiego (confrontar Brito 1990/1994; Rodríguez Fernández 1985). En el texto las distintas secciones (“Las Utopías”, “Cordilleras”, “Pastoral”, “Esplendor en el viento”) aportan una serie de insinuados núcleos temáticos o *subplots* en la definición de Morales Saravia (2002: 415), y se hallan alternadas por la distribución a lo largo del libro de fragmentos fotográficos del poema “La Vida Nueva”, cuyos versos fueron representados en 1982 en el cielo de Nueva York.

La voz lírica, en un torbellino de visiones que a menudo se niegan entre sí, entrega paradójicamente una imagen constante en la cual la sucesión paisajística se fusiona con las variaciones verbales y de los sujetos, en una distorsionada pero pujante epopeya. Conforme a esta estructuración poética que desestabiliza su propia posibilidad de sentido, Foxley C. escribe que “El mundo descrito es inestable, fluctuante, provisorio, hipotético e indeterminado, y sin embargo se construye, se despliega y se instaura en el lenguaje que lo nombra” (1984: 87), mientras que paralelamente Morales Saravia identifica el habla zuritiana como un “diafragma de ese ojo errático que no cesa de volver a posarse de manera obsesiva sobre los mismos elementos, de fijarlos en su huidiza significación y en su bloqueada narratividad” (2002: 414).

43 Para una biografía del autor aconsejamos la lectura de la “Introducción” del volumen dirigido por Santini (2019a). Para una mayor claridad, aludimos a los estudios de ingeniería del autor en cuanto afectan de algún modo su obra, por ejemplo en el uso de listados que se asemejan a la estructura del teorema -sobre este tema véase Bahamonde Cárdenas (2004), Cánovas (1986), Carrasco (1989), Miralles (2004), Oviedo (1984)–. Respecto a la experiencia de la dictadura vivida por el poeta, destacamos el evento del 11 de septiembre de 1973, día del golpe militar en el cual Zurita fue detenido en la Universidad y luego confinado durante veinticinco días en la embarcación Maipo; para esto remitimos a las entrevistas de Marras (2018) Y Piña (2018).

Surge de este complejo sesgo expresivo una observación crítica que insiste sobre su naturaleza que, justamente por su indefinición, se asocia al concepto de movimiento continuativo e inconcluido de una híbrida palabra poética (Cánovas 1986; Jorge 2019; Oviedo 1984; Rojas Bahamondes 2015; Rowe 2018). Lo que pareciera permanecer en esta mutación constante es entonces su origen enunciador que habla desde los ‘bordes’ (Oviedo 1984: 108) o a partir de un ‘emplazamiento marginal’ (Foxley C. 1984: 88). No obstante, también se desarrollan trayectorias de investigación distantes entre sí que enriquecen el debate acerca de las claves de entendimiento de la obra zuritiana. Así por ejemplo si Oviedo (1984) destaca la calidad de abstracción del discurso lírico del poeta, Rodríguez Fernández (1985) y Di Cío (2019) se enfocan sobre su corporeidad, también gracias a los efectivos entrecruzamientos del autor físico con su literatura.⁴⁴

No parece existir a pesar de esto una neta oposición entre estas dos perspectivas puesto que ellas convergen, desde cierto punto de vista, en la reflexión sobre el significante que caracteriza ampliamente la escritura de Zurita. En este elemento se reúnen tanto su marcada autorreflexividad –con su consecuente abstracción– como su calidad concreta que deriva efectivamente de su débil mimesis y, también, de las experimentaciones formales que son un rasgo peculiar de su poesía (Foxley C. 1984; Campos R. A. 2018; Carrasco 1989).

Respecto a la relación entre la lírica del poeta chileno y el contexto histórico en que se sitúa, la mayoría de los estudiosos coincide en detectar en ella una forma de evadir la (auto)censura y, al mismo tiempo, de entregar una motivación de crítica, de comunicación, de experiencia del dolor y del trauma entendida para su superación y recuerdo. La comprensión de la escritura zuritiana como una parodia de una realidad aborrecida (Oviedo 1984), como una construcción identitaria para ser proveída a la sociedad fraccionada (Cánovas 1986), como un habla que se sustenta en la ‘borradura’ y la ‘tachadura’ por las condiciones de represión en donde nace (Rodríguez Fernández 1985), como una reescritura –por ejemplo, religiosa– que sirve como denuncia histórica (Santini, 2009), son algunas de las caras del prisma crítico que justamente entiende dicha poesía como un acto de desafío respecto a la dictadura. Para ser puntuales, fuera de esta visión concorde no falta el temprano comentario de Edwards que no advierte en la poesía de Zurita un nexo profundo con su entorno, sin por esto desentender su capacidad estética: “Zurita, indiferente a la historia, clava su mirada en un desierto, un purgatorio [...]. Leer *Purgatorio* y *Anteparaíso* es una experiencia interesante, importante, enriquecedora, actual, aun cuando se plantee perfectamente al margen de la actualidad inmediata” (1983: 141).

También Miralles detecta una adhesión entre la producción poética de Zurita y su medio, aunque este estudioso considere que dicho acercamiento formal más que

44 Aludimos, en particular, a los episodios de la quemadura de la mejilla que se ocasiona Zurita, cuya foto aparece en la tapa de *Purgatorio*, y de su arrojarse ácido a los ojos, suceso que se registra en un comentario de Diamela Eltit incluido al final de *Anteparaíso*.

sugerir una voluntad de inversión de lo real mediante sus mismas reglas expresaría una adaptación lírica pasiva y exenta de potencial renovador:

[*Anteparaíso*] representa la homología perfecta de un país cuya modernidad es meramente formal mientras que sus instituciones y las ideas de su clase dominante, constituyen en verdad una de las más arcaicas y atrasadas de América. *Anteparaíso*, tal como el neoliberalismo chileno, es un texto 'neovanguardista', cuya estructura restablece la lógica agobiante de las cartas de flujo computacionales, capaces de crear modelos de realidades virtuales, mientras en sus entramados subyacen las antiguas ideologías que han alimentado a los sectores más oscurantistas de la sociedad. (2004: 106)

Queda claro que la escritura del autor problematiza su propia aproximación, sobre todo en el momento de considerarla globalmente y de delinear sus contornos. Consideramos que, puesto que en *Anteparaíso* la prominencia del paisaje se asienta ampliamente en el desarrollo de la obra,⁴⁵ justamente sus escasas presencias humanas podrían imbuir su impresión con más intensidad en el lector, siendo mutaciones dentro de una aparente uniformidad y además apelando a la humanidad receptora dentro del abandono espacial.

Una atención analítica de este tipo, que busca escrudiñar la actividad humana desplegada en la situación textual, da cabida a un escenario que depara las interrelaciones que se realizan en la realidad extra-textual. El sujeto, las personas que percibe y a las cuales se acerca, sus modalidades de expresión individuales y colectivas, su actuar solo o grupal, son algunas de las perspectivas que a partir de la lírica podemos conjugar con la vida de todos los días. Destacándose como posibles referencias activadoras, estos núcleos significativos de lo humano enfatizados por la naturaleza de *Anteparaíso* apelan a aquellas prácticas de los lectores empíricos que los relevan en su geografía cotidiana. Lo potencial de la poesía es entonces renegociar tanto en la interioridad como en las acciones efectivas el entendimiento y los hábitos de relación.

Más aún, tomando como contexto referente el desenvolvimiento de un orden neoliberal recordamos que las específicas socialidades que se afianzan por y en él sufren un empobrecimiento de su tejido. La repetición retórica y práctica del concepto de individualidad, la erosión de la historia colectiva y de sus demandas, la reducción de los espacios de encuentro y –en los que subsisten– la infusión de un consumo atomizador, el abandono del Estado, la responsabilidad impuesta, son algunos de los temas que queremos evocar.

2.1 Palabra muda

La aproximación inicial al poemario coincide con una mínima escisión en la perspectiva lectora debido a la inclusión de una voz externa, aislada en la blancura de

45 Mencionamos algunos sugerentes estudios que indagan el espacio zuritiano: Rojas Bahamondes (2015); Rowe (2018); Santini (2019b); Sepúlveda Eriz (2013); Tesche Roa (2017).

la hoja, que se dirige al poeta: “oye Zurita –me dijo– sácate de / la cabeza esos malos pensamientos” (Zurita 1982: 5).⁴⁶ Aunque el inciso provea a recalificar al sujeto poético, esta primera forma dialógica amenaza de por sí la estabilidad lírica y la unicidad expresiva del yo, Foxley C. (1984) identifica este proceso como una de las distintas tipologías emisoras del poemario que se caracteriza por su forma de respuesta a un estímulo apelativo. Por otra parte, Rojas (2013–2014) enfatiza el carácter opresor de esta habla otra destinada al personaje lírico.

El desgaste de una enunciación poética constante se advierte incluso en el siguiente texto “DEVOCIÓN” con su ofrenda verbal a Diamela Eltit (“A Diamela Eltit: las palabras / que me faltan la embanderada / el hambre de mi corazón” [Zurita 1982: 11]) y más abajo con la frase que, enganchándose primero por medio de ‘me dijo’ a los versos de abertura (“HERMOSO ES ESTE SUELO ME DIJO ELLA DE AMARGURA ES LA NOVELA” [Zurita 1982:11]), introduce a la vez una variación de su sentido. Si anteriormente la expresión citada se encontraba amparada por la grafía de las rayas, ahora una total falta de puntuación fusiona la voz externa de ‘ella’ con la del sujeto poético.

Tan solamente en estas dos páginas se ha notado una problematicidad narrativa, entregada por la subsecuente cadena de variación de enfoque: habla externa (“oye Zurita”), configuración inmediata del sujeto (“–me dijo–”), reafirmación del sujeto y mención de un personaje externo al poemario (“A Diamela Eltit [...]”), unión del yo con la voz externa anterior que a su vez se podría identificar con la de Diamela Eltit por la especificación del pronombre ‘ella’. Dentro de todo, cabría señalar que todavía permanece una separación entre la asociación acontecida en el último verso y su calidad de ficción, gracias al empleo de las comillas que exponen la naturaleza de un elemento de algún modo ajeno al cuerpo principal del texto.

La introducción del discurso como dilema, asunto principal en lo que se refiere al tema de la verdad única y científica profesada por el neoliberalismo, se acompaña con la puesta en duda más específica del sujeto y de su propia expresión, interacción y definición, lo que a su vez se podría bosquejar como una conminación respecto a la construcción de un individuo autónomo y delineado. Comenta al respecto Yamal que “El papel cambiante del personaje hablante experimentalista en la obra de Zurita responde a un cuestionamiento de los diversos papeles de la persona y la colectividad” (1990: 104). Partiendo de este comentario, vislumbramos una dirección

46 La expectativa del destinatario empieza a proceder de la incógnita que gira alrededor del consejo, es decir, si la naturaleza del poemario se centrará en una especie de exorcización de los “malos pensamientos” o en una superación de los mismos a través de la búsqueda de una bondad comunicadora. El significado de estos ha sido estimado por Morales Saravia (2002) como una externación terapéutica del dolor y por Galindo (1999) como una esencia benéfica dentro de la angustia del sujeto. En línea con este último crítico, Rodríguez Fernández propone una observación capaz de superar la superficie de lo escrito: “detrás de ‘esos malos pensamientos’ está lo negado, lo contrario: la positividad, lo que es real y verdadero, mejor dicho, lo que es bueno. Podemos leer a través de la borradura, que ahora es una imposición externa al sujeto” (1985: 118).

poética que rehuye la encubierta fijación social neoliberal, en sentido de necesidad de conformidad relativamente a las prácticas pertenecientes al circuito de producción y consumo, entendidas sin contaminaciones originadas por distintas expresiones sociales.

Al otro extremo, esta alteración y fusión de los sujetos recién ocurridas no se dan dentro de un marco de diálogo e intercambio. Efectivamente, a la interpelación inicial (“oye Zurita”) no sigue una respuesta, así como a la entrega del yo poético (“A Diamela Eltit”) no sigue una reacción de la destinataria. Finalmente, la esbozada reunión de las dos identidades (en el “ME DIJO ELLA” sin rayas) acontece dentro de la separación ficcional de las comillas que encierran el verso. La aproximación crítica a la categoría del discurso que mencionábamos en el párrafo anterior no es, con lo dicho, un movimiento profundo. Aún manifestándose patentemente frente al receptor, el cuestionamiento del habla y del entendimiento individual no deja de desarrollarse dentro de un espacio textual sin interacción. Siendo que este momento tampoco representa un monólogo, suponemos que esta especie de diálogo desgastado y amputado pueda develar un sentido de imposibilidad de relación verdadera.

En este caso, el intento crítico se balancea con una efectiva situación dialógica sin evolución, lo que nos parece, más que una oposición interna al texto, una definición lírica de impotencia. En otras palabras, en este comienzo del poemario no hay una reformulación de aquellos hábitos instados por el sistema socio-económico vigente en el Chile dictatorial. Los dos sujetos delineados no se acercan, a pesar de que existan intentos para cambiar la realidad: nos referimos a la sugerencia de sacar de “la cabeza esos malos pensamientos” y, en segundo lugar, a la donación que el hablante hace a la otra persona. Estas breves imágenes de comunión y búsqueda de positividad encubren una estructura expresiva que no deja espacio para un real encuentro. Por ende, el contexto poético –y su traslado real– es descrito en su división social interna pero, por ahora, sin ser fuertemente amenazado o reelaborado.

Para volver a la puntual crisis del sujeto poético, esta emerge particularmente de la lírica “ZURITA”,⁴⁷ cuyo título duplica al poeta, dificultando la recepción de la frontera (idealmente cercana en poesía) entre el autor real y la escritura.⁴⁸ El ‘me dijo’ que antes encarnaba un habla exterior trueca aquí por completo su significado en el verso “Zurita me dijo que iba a amainar” (v.2). El yo poético ahora está en absoluto separado –o tal vez desdoblado– de Zurita y esta continua mutación de perspectivas

47 “Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar / porque en lo más profundo de la noche / había visto una estrella. Entonces / acurrucado contra el fondo de tablas del bote / me pareció que la luz nuevamente / iluminaba mis apagados ojos. / Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía.” (Zurita 1982: 23).

48 Mientras nosotros notamos una más honda fricción que se produce tras esta fase entre la obra y su destinatario, Yamal por otra parte observa que “El autor se convierte en personaje de su texto, en un intento de borrar las fronteras entre autor real y personaje o hablante ficticio” (1990: 98), lo que entendemos como un acto de armonización de toda división o conflicto.

solo revela el denominador común de la interpelación, es decir, de un incipiente diálogo.

Si hace poco se había puesto en tela de juicio justamente ese truncado diálogo, aquí se trata del sujeto, de su auto-percepción y conciencia. La pregunta fundamental que surge de esta lírica se posiciona sobre ¿quién habla? y ¿quién es el yo y quién Zurita? La ligazón textual creada por la reaparición de ‘me dijo’ al mismo tiempo devela la fractura que surge de la entremezcla paradójica e insoportable de los sujetos. Otra vez, una tentativa de voluntad expresiva –en este caso de coherencia lírica– se hace trizas frente a la manifestación de una incomunicabilidad latente. La lejanía entre el hablante y Diamela Eltit que evidenciamos con anterioridad se materializa aquí en una imposibilidad identitaria determinada por la variación subjetiva.

En paralelo con la reflexión que desarrollamos en esa primera instancia, la posible crítica al sistema dada por la corrosión del individuo sobre-enfatizado por la retórica neoliberal no está exenta de una problemática de fondo. En particular, la impotencia de una identidad orgánica no dejaría espacio, en el ámbito poético, para la acción y transformación. Hasta el momento, aunque hayan surgido dos interlocutores no se ha dado el diálogo y, por el otro lado, aunque el sujeto por sí solo haya sido amenazado en su independencia tampoco se ha propuesto una conformación comunitaria o relacional.

En “LAS PLAYAS DE CHILE I”, instalando un contacto directo con el poema “ZURITA” (Zurita 1982: 23) gracias al empleo del verbo ‘acurrucarse’, los versos entregan la visión casi nefasta de un individuo solo, caracterizado por el aislamiento y el sufrimiento y sin manifestar algún tipo de relación con su medio o con los otros sujetos. En fin, un ser que intenta un contacto imposible, que deteriora los alcances del verbo ‘abrazar’ al practicarlo en su pura soledad:

iii. Como un espíritu lo hubieran ustedes visto cómo se
abrazó a sí mismo lívido gimiente mientras se le
iba esfumando el color del cielo en sus ojos
(Zurita 1982: 25, vv.11 – 13)

La manifestación de la apariencia fantasmal y sufrida de ‘él’ se da en simultánea con el dirigirse de la voz poética a los receptores que, si en un primer momento hubiese podido pasar desapercibida por un “lo hubieran visto” (v.8) que podría apuntar tanto a ‘ellos’ como a ‘ustedes’, más abajo se afirma en la efectiva inclusión del pronombre (“lo hubieran ustedes visto”, v.11). En consecuencia si, por una parte, se expone la desdicha que involucra de modo general al individuo, por la otra el escritor de inmediato crea una forma de contacto que, aún más que depender del desenvolvimiento de la obra, se construye con el lector real que la está captando.

De este modo, no solo el receptor se encuentra profundamente implicado en la alternancia casi caótica de la voces líricas –yo, él, ella, nosotros, ustedes, ellos– sino que al mismo tiempo percibe tanto el destino doloroso del ser solo como la realización de un contacto que altera, en él, la perspectiva fatal del abandono y que

sostiene la certidumbre de ser solo un espectador. Sobre este punto, si el público lector y espectador se aproximan, en consecuencia la participación se realiza en una distorsionada forma de ciudadanía en la visión de Sepúlveda Eriz respecto a la estética zuritiana en *Purgatorio*:

Aquellos que no pueden huir al desierto, deben aprender otra forma de ciudadanía: ser el súper estrella de Chile, esto es, entender la ciudadanía como un espectáculo. El súper estrella de Chile concibe el espacio público como un teatro, una comedia de apariencias, pero con un ingrediente monstruoso, la violencia hacia sí mismo. [...] Intercambios que se realizan bajo la luz de los medios, donde el súper estrella sólo puede transitar como mercancía. De esta forma, el habitar se torna una variante del ejercicio de la prostitución. (2013: 30–31)

Similarmente a esta consideración, Bauman escribe “El liderazgo ha sido desplazado por el espectáculo, y la vigilancia, por la seducción” (2000/2004: 165), aunque la paradoja del Chile de los ochenta es que en él convivían ambos elementos: el control directo y la atracción espectacular.

Dicho esto, la aparente cercanía generada entre el texto poético y su lector se expone de hecho como un énfasis sobre la separación entre ambas esferas. Es cierto que la lírica entabla un parecer de diálogo con el destinatario, pero también hay que destacar que lo posiciona firmemente en su calidad de público más que de actor. Es así que por tercera vez dentro del poemario un impulso que podría parecer sinceramente cuestionador se resuelve en la inalterabilidad de las dinámicas textuales. Por cierto, la compleja forma de *Anteparaíso* induce al receptor a un esfuerzo descodificador importante. Sin embargo, la simultaneidad del dolor manifestado por el sujeto lírico y de la marcada visión externa del lector delinean una evidente imposibilidad de rescate y participación. Los personajes que se hablan sin hablar realmente, el sujeto que varía sin llegar a componerse, el lector real que accede al texto tan solo para salir de él dibujan una red posiblemente social que se desencuentra continuamente.

2.2 La colectividad castigada

Después de algunos textos que definiríamos paisajísticos (Zurita 1982: 26–28), en que se dan principalmente dinámicas relativas a los elementos naturales con una preponderante falta de humanidad, en “LAS PLAYAS DE CHILE V” asistimos a una especie de reproducción variada de “LAS PLAYAS DE CHILE I” (Zurita 1982: 25). Este poema se abre con una subversión del punto de vista lírico: si en la composición inaugural del ciclo de las playas nos enfrentamos con una pluralidad

cuya búsqueda fracasa,⁴⁹ aquí un Chile personificado no encuentra, al revés, a seres humanos honrados:

Chile no encontró un solo justo en
sus playas apedreados nadie pudo
lavarse las manos de estas heridas
(Zurita 1982: 29, vv.1 – 3)

El énfasis tras esta afirmación dolida se da en el aislamiento del adjetivo ‘apedreados’ que, conjugando la violencia de las piedras con una multitud en lucha, se prolonga hasta la imagen fatal de las manos que no se pueden lavar de las heridas, exponiendo inevitablemente la corrupción de su mancha.⁵⁰

La variación del escenario de la búsqueda provocaría una mutación dentro del reconocimiento lector. Si el poemario anteriormente atrajo su atención sobre una humanidad en movimiento e indagadora, en este poema la desplaza e invierte al definir el objetivo inalcanzable como los mismos seres humanos. Ya el receptor no se sentiría involucrado en el camino de sus pares, sino apuntado por un impersonal Chile que trastorna el punto de vista lírico. Dicho cambio traspasa su personificación desde un grupo –aunque caracterizado por la decepción de su deseo– hasta la acusación, la no pertenencia a la categoría de ‘justo’, cierta culpabilidad, en fin hasta encarnar la misma aspiración fallida que movía a la multitud.

El lector, con este modificarse extremo de los enfoques, estaría invitado e reconsiderar el significado de su rol en la sociedad que, entregado por la evocación del ‘justo’, se combina con la apelación a un colectivo que va esfumándose. Por tal razón, el sujeto está insertado en una combinación de variaciones formales y de sugerencias que aúnan los valores humanos (y su inexistencia) con la acción comunitaria (y su disgregación). Para ser más precisos, la disolución de esta se registra en el pasaje de la tercera persona plural (en “LAS PLAYAS DE CHILE I”) hasta ni “un solo justo” (“LAS PLAYAS DE CHILE V”) que evita la opción de escritura “Chile no encontró justos” y así individualiza tanto la culpa como el potencial grupal.

En la segunda estrofa del poema se lee: “Porque apedreados nadie encontró un solo justo en esas playas / sino las heridas maculadas de la patria sombrías lllagadas” (Zurita 1982: 29, vv.4 – 5). Pese a que el pronombre indefinido ‘nadie’ recupere la fisionomía de una colectividad perdida, su permanencia en la tercera persona singular mantiene viva la fracturación individual que revisamos hace poco. En estas

49 Compárense en particular las primeras dos estrofas: “No eran esos los chilenos destinos que / lloraron alejándose toda la playa se / iba haciendo una pura llaga en sus ojos // No eran esas playas que encontraron sino más bien el clarear / del cielo frente a sus ojos albo como si no fuera de ellos / en todo Chile espejeando las abiertas llagas que lavaban” (Zurita 1982: 25, vv.1 – 6).

50 Señalamos que este fragmento es puesto en contacto con el episodio bíblico de Poncio Pilatos por parte de Bahamonde Cárdenas (2004). Por lo mismo, la referencia al imaginario católico se hace evidente en la isotopía de la piedra que hace mención a la perícopa sobre Jesús y la mujer adúltera. Para un estudio pormenorizado de las referencias bíblicas en Zurita remitimos al trabajo doctoral de Lambrou (2023).

circunstancias, pareciera que el único elemento cohesivo se hallara en el adjetivo ‘apedreados’: vehículo de violencia, sufrimiento y vejación.

En definitiva, el desplazamiento de lo humano (antes colectivo/activo, ahora singular/pasivo y además culpable/injusto) guardaría la posibilidad de cuestionamiento relativamente al rol del destinatario en la sociedad. Creemos que la dificultad producida en el receptor (por la variación de los dos poemas) podría llegar a activar una emotividad justamente relativa al significado de la colectividad (por su desaparición) y de la individualización (por su permanencia en las terceras personas singulares).

Esta fundamental sensibilización, no obstante, por el momento no implica una activación más allá de la mirada crítica. Textualmente, la primera parte de “LAS PLAYAS DE CHILE V” se recluye en la singularidad de sus actores, condenando los impulsos colectivos a una constelación de esferas separadas y fracasadas. Con esto, encontramos una vez más un afán de auto-análisis que se interrumpe en el momento de cambiar realmente los eventos.

Más abajo en el poema se vislumbra una posibilidad de detectar al ‘justo’ anhelado a través de una sistematización formal que recombina los distintos elementos del texto lírico:

iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile

v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo desde sus heridas

vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire lanzamos enfermos yacentes limpiándonos las manos de las heridas abiertas de mi patria
(Zurita 1982: 29, vv.17 – 27)

El adjetivo sustantivado ‘justo’ pierde en esta parte su pura calificación de persona para manifestarse en otros objetos y construcciones. En referencia a este fenómeno de entreverarse lírico, Foxley C. apunta que es una

operación en el texto que es muy ilustrativa del proyecto voluntario y deliberativo, y consiste en colocar en contigüidad sintagmática un nombre, un cualificativo y otro nombre, [...] de modo que en la operación combinatoria queda inscrita la dispersión semántica, en tanto que a nivel de la recepción, se produce la condensación integradora de los sujetos referidos. (1984: 96)

Del pasaje citado demarcamos la condición ‘combinatoria’ de las piezas poéticas que apela a una comunión receptora de las partes. Sin embargo, notamos en los versos, más que una reunión equilibrada, una reducción de los elementos al ‘justo’. Ocurre

por lo tanto una absorción por parte de dicho organismo –que ya calificamos como individualizado– que atrae en sí todo el poema, en particular el ‘nosotros’.

La perfilada comunidad lírica no está en condiciones para desarrollarse y agregarse profundamente. El adjetivo ‘apedreados’ así como las ‘piedras’, únicas sugerencias de un grupo que sigue existiendo, son conjuntos sufridos, débiles y autorreferenciales. La repetición teóricamente positiva de ‘justo’ a lo largo del poema disimularía una individualización sostenida. Hacia el final del texto, la recombinación formal no llega a mutar la persistencia del fenómeno atomizador, significando una sensación de falsa transformación y alivio para el lector y, en consecuencia, no reclamando un replanteamiento sustancial de su rol de sujeto. Por último, la aparición de una evocación multitudinaria (las piedras) se tradujo en un horizonte por el momento efímero e incapacitado. En este sentido, el grupo aún no significa en la percepción receptora un elemento ambicionado para reconstituir e innovar las condiciones existenciales.

2.3 Sujetos cercanos y distantes

Como una interrupción repentina en medio de los textos poéticos, en la página que sigue aparece un verso solo y centrado, expresado por la primera persona singular: “Yo lo vi soltando los remos:” (Zurita 1982: 30). La voz con quien nos identificamos más hondamente por ser el yo textual manifiesta el incipiente peligro y abandono en mar abierto, amplificado por la inconclusión narradora mediante el uso de los dos puntos finales. Podríamos decir que el riesgo y la desolación que hallamos en el personaje ‘él’ se profundizan tras esta transferencia de una zona de naufragio y cercana derrota al yo poético. Inclusive, dicho sentido se hace aún más vehemente puesto que es otra persona la que causa el momento de inseguridad y que, por tanto, provoca el doble desamparo en la naturaleza desfavorable y en el relacionarse humano.

De manera muy regular y especular, tanto estructural como temáticamente, en “LAS PLAYAS X” (Zurita 1982: 35) –entonces cada cinco poemas– reaparece la acción de una presencia humana. En su primera estrofa se unen el acto de abandonar con el de ocultarse y protegerse que, ya aparecidos en “ZURITA” (Zurita 1982: 23) y en el verso arriba citado (Zurita 1982: 30), habíamos entendido como pertenecientes a dos distintos personajes: “Yo lo vi soltando los remos acurrucarse / contra el fondo del bote [...]” (Zurita 1982: 35, vv.1 – 2). La persona que había soltado los remos se refleja tanto en el yo acurrucado en “ZURITA” (Zurita 1982: 23) como en el navegador del mismo poema (que, de paso, es justamente el Zurita separado de la voz lírica). Igualmente la primera persona singular permanece en su observación distanciada y, a la vez, ampliamente involucrada en el acontecimiento que desequilibra la escena. Se deduce que el lector, identificado con el yo, está sometido a una prueba más que le provoca una necesidad –frustrada– de entender lo que está pasando, de delinear las

identidades poéticas y la propia voz principal, de percibir la separación cada vez más esfumada entre el yo, el otro y el entorno.

Tanteando una reflexión sobre este efecto, el receptor llegaría a preguntarse sobre el rol de la primera persona singular en los sucesos y, de igual modo, sobre su propio rol en la descodificación del mensaje poético. Conectando lo dicho con la praxis vital del lector, esta fase produciría de manera muy genérica la sensación, basada sobre la repetición formal de las líricas, que el yo también es el otro. Y sin embargo, desde el punto de vista del desenvolvimiento narrativo, las acciones de los dos no entablan de ninguna manera una conexión, acrecentando la separación entre igualdad sustancial y diversidad efectiva. Este tema de algún modo reproduce el ideal neoliberal de equidad –puramente formal– entregada por el mercado y, por otro lado, de diversificación estructural y desintegración social causada por el mismo.

Al igual que el inicial diálogo enseñado pero inefectivo de la primera parte del poemario, en esta sección se potencia todavía más la sensación de una unión patentemente expuesta pero vacía. La dislocación de los sujetos y de sus respectivas acciones se conciertan en el ámbito reducido del barco y del naufragio: en otras palabras, en la limitación espacial y a la vez en la amenaza de perderse en lo infinito del mar. La convivencia de estas aparentemente opuestas situaciones espaciales –que profundizaremos luego respecto a la obra de Enrique Lihn– marca intensamente la crisis paradójica del ser humano. Unidos en el barco y en su encogimiento, los actores se hallan eternamente separados porque finalmente su tiempo (la distinta posición de los poemas referidos) no coincide con su situación física.

Los dos tripulantes, idénticos y sin embargo escindidos desde un comienzo por el personaje Zurita, transmiten la homogeneidad de una multitud o de una vecindad que finalmente no llega a compartir sinceramente su existencia. No hay progresión en el viaje y aunque las elecciones de los personajes sean las mismas (acurrucarse, protegerse) y ocurran en el mismo entorno (el barco) no alcanzan a encontrarse o intercambiar sus experiencias. También en este caso, quizás de modo todavía más evidente, la trama textual conjura un avance capaz de comprometer a las conciencias de sus destinatarios pero, al mismo tiempo, agudiza en ellos aquellas condiciones extremadas por el contexto en que habitan: la falta de participación, la disgregación comunitaria, el anonimato social, la individualización, la incomunicabilidad.

En conclusión, esta escisión generalizada se puede divisar ampliamente en los versos sucesivos de “LAS PLAYAS DE CHILE X” donde el sujeto masculino experimenta una pérdida de control sobre el entorno y, junto con esto, una desunión dentro de su propia interioridad y respecto a sus referencias corporales:

- i. Hecho un ánimo sintió como se le iban soltando los remos
de las manos
- ii. Empapado toda la vida se le fue desprendiendo como si
ella misma fuera los remos que se le iban yendo de entre
los dedos

iii. Incluso su propio aliento le sonó ajeno mientras se dejaba
caer de lado suavemente como un copo de nieve contra
las frágiles tablas que hasta allí lo llevaron
(Zurita 1982: 35, vv.7 – 14)

El abandono que anteriormente había descrito al yo, espectador del barco dejado sin navegación, se desarrolla acá en un abandono personal e interior, relativo a las fuerzas y a las percepciones. Por lo leído, el paradigma de la desdicha y de la soledad se despliega en el campo humano (la falta de contacto), en el espacio físico (el imposible relacionarse, los remos dejados) y en el propio sujeto (el copo de nieve, el desgarramiento interno).

Desde otro ángulo, la estrofa final del poema reconfigura una sugerencia práctica respecto a lo anterior:

Porque la playa nunca se espejearía en sus ojos sino mejor en el
derramarse de todas las utopías como un llanto incontenible que se le
fuera desprendiendo del pecho hirviendo desgarrado despejando la
costa que Chile entero le vio adorarse en la iluminada de estos sueños
(Zurita 1982: 35, vv.24 – 27)

El arrinconar la presencia del individuo aislado (por el hecho de que “la playa nunca se espejearía en sus ojos”, donde estos se refieren al sujeto singular) confluye en el brote emotivo del llanto. Esto a su vez se distancia de las “utopías” y de los “sueños” de los cuales el protagonista se libera dentro de este momento de renovación. Si bien en esta estrofa ocurra una invalidación del ser solo, también se anula la pluralidad intrínseca a los deseos y aspiraciones sociales. Tanto el individuo como la abstracción de estos proyectos comunes se reúnen en el llanto: elemento que guarda en sí la superación de la soledad y de los colectivos sueños efímeros, esbozando aunque no indicando un camino distinto en lo que se refiere al sujeto, a la colectividad y a su acción común. Aún así, el desmantelamiento de las pretensiones individuales y de los sueños no es lo bastante eficaz para reconstruir un horizonte que valore los significados colectivos. La sociedad, debilitada en el orden neoliberal por las apacibles divisiones diseminadas por la necesidad y el deleite de la elección subjetiva, encontraría en estos pasajes poéticos la capacidad para cuestionarse pero no para regenerarse.

La alternancia que caracteriza la escritura poética de *Anteparaíso* se manifiesta también en el específico rasgo en base al cual estamos avanzando en el proceso de recepción: la figura humana. Particularmente, es el breve poema titulado “Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS” que cierra este primer apartado, donde se asiste a una punzante variación de las sugerencias líricas:⁵¹

51 Bahamonde Cárdenas hace notar que “En esta sección sólo el texto poético inicial Zurita, y el último *Y volvimos a ver las estrellas* presentan rasgos constitutivos propios de los versos canónicos [...]. Existiendo de esta forma una mutación en los textos literarios” (2004: 55–56). Por otra parte, Munizza profundiza esta sugerencia, llegando a afirmar que “la voz poética como sujeto

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
 de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo éramos sólo uno
 y que sobreviviríamos
 porque es el Universo entero el que sobrevive
 Sólo fue un instante, porque luego la tormenta nuevamente
 estalló en mi cabeza y el miedo creció
 hasta que del otro mundo me esfumaron el alma
 Sólo fue un raro instante, pero aunque se me fuese la vida
 ¡Yo nunca me olvidaría de él!
 (Zurita 1982: 43)

Para dar cuenta de las permutaciones, aclaramos la cadena significadora del texto: unidad humana (v.1); soledad humana y peligro externo (y unidad con el mundo, v.2); alivio y esperanza (vv.3 – 4); soledad, miedo y muerte en el peligro interior y exterior (vv.5 – 7); positividad de lo experimentado y su recuerdo (vv.8 – 9).

Consecuente con esto, no podemos dejar de mencionar el sugerente trabajo de Cánovas, quien plantea un patrón que estaría a la base de la estructura de *Anteparaíso*: si $-x$ entonces x^2 “siendo: $-x$: separación, abertura, pérdida; x^2 : reunión, identidad recuperada. Este esquema es válido para todas las secciones de *Anteparaíso* y puede entenderse así: a nivel mítico, x es la vida, $-x$ es la muerte y x^2 , la vida nueva” (1986: 62). De esta manera, el estudioso provee a entregar un armazón elemental que daría cuenta del aparente desorden poético zuritiano y, con esto, a definir un desarrollo con respecto al sinsentido del mundo.

Por más que el esquema de Cánovas (1986) nos resulte valioso, suponemos que la sensación producida en el lector al enfrentarse con dicho movimiento, que pasa de polos positivos a negativos, sea la de inseguridad, causada por la velocidad de los pasajes y por los contenidos que se basan sobre la ambigüedad relativamente a la vida del sujeto. Como una rápida sucesión de imágenes, el poema replica la fugaz conformación de los mensajes audiovisuales, la cantidad de informaciones desconfiables y también la incerteza provocada a largo plazo en el contexto chileno por las reformas neoliberales que debilitan las posibilidades de un proyecto de vida duradero. A pesar de esto, existe la salvación entregada por la experiencia casi epifánica: hay algo que, sobreviviendo a todo (a la vida misma), define lo propiamente humano y su alrededor, su interioridad y su mundo y que finalmente se balancea en la variación irrefrenable que lo sujeta.

Este “instante” proyectado en la eternidad gracias al adverbio ‘nunca’ nos trae a la memoria las siguientes palabras de Bauman relativas a la inconsistencia del tiempo contemporáneo: “ ‘Instantaneidad’ significa una satisfacción inmediata, ‘en

toma conciencia en este poema” (2019: 274). Finalmente, subrayamos la referencia a la obra de Dante que, por supuesto, no se da solamente en este título que replica el verso final del *Inferno*, sino también en la configuración de algunos poemarios zuritianos que llaman a la memoria al poeta italiano –*Purgatorio* (1979), justamente *Anteparaíso* (1982) y *La Vida Nueva* (1994)–. Para indagar esta relación aconsejamos la lectura de Scarsella (2020) y de la tesis doctoral de Munizza (2020).

el acto', pero también significa el agotamiento y la desaparición inmediata del interés. [...] Sólo hay 'momentos', puntos sin dimensiones" (2004: 127). Es cierto que la experiencia del sujeto lírico es algo inmediato pero, al mismo tiempo, este pretende que se imprima infinitamente en su mente, conjurando la transitoriedad del momento disfrutado. Esta oposición al aparato líquido, para mencionar nuevamente a Bauman (2000/2004), ligado al consumo, a la tecnología, a la informalidad laboral, entre otros aspectos que germinan en el campo neoliberal, no asegura sin embargo una reconstitución del tejido grupal. La memoria y la esperanza representan sin lugar a dudas un elemento de salvación pero, deteniéndonos minuciosamente en los cambios textuales, siguen desenvolviéndose en una situación que niega el desarrollo relacional.

Si recordamos la reciente lectura de los tripulantes y su imposible encuentro, nos asombraríamos ahora al leer el primer verso de "Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS": "Acurrucados unos juntos a otros [...]" (Zurita 1982: 43, v.1).⁵² Pese a esto, el contacto no evoluciona ni se fortalece: a partir del verso subsecuente es nuevamente la primera persona singular que habla y que subraya su soledad y, en particular, su soledad en el mundo. Se desprende que la cercanía física entre los seres no equivale a la unión con los elementos naturales y el universo. No bastó la recombinación de los personajes y de sus acciones para acercarlos, así como ahora la evidente reunión de los cuerpos impide una actividad común: solo permanece el yo.

2.4 Habla traidora

Otra amenaza más a la identidad subjetiva aparece más adelante en el poema "LOS HOYOS DEL CIELO IV" (Zurita 1982: 76). Los textos titulados "LOS HOYOS DEL CIELO" (Zurita 1982: 73-78) se conforman como una mutación sin reglas del mundo, encarnada en la imagen de las "invertidas montañas", tras la invasión de pesadilla llevada a cabo en "LAS CORDILLERAS DEL DUCE" (Zurita 1982: 70-72):⁵³

52 El autor indica en una entrevista que *Anteparaíso* y más aún este específico verso se rehacen a su detención en el barco Maipo: "Hubo un tiempo en el que ni siquiera pude hablar de eso. Sin embargo, es justamente ahí cuando empiezo a escribir un poema de las Utopías, que tiene que ver con las playas, y ahora me doy cuenta de que fue nada más que recrear los veinticinco días que estuve en el barco. Fíjate que sólo después me di cuenta de que el poema decía 'estaba uno junto al otro contra el fondo del bote...' " (Zurita en Marras 2018: 631).

53 Las tres líricas tituladas "LAS CORDILLERAS DEL DUCE" patentan elocuentemente el contexto dictatorial. En su naturaleza, estas alturas se contraponen en todos sus rasgos a las reales Cordilleras expuestas en los textos, realizando en esta "convergencia y divergencia [...] el drama de una comunidad" (Cánovas 1986: 67). Al decir de Rojas "El efecto de extrañamiento que produce la inserción de la figura de Mussolini, en medio de un diálogo que deslinda los márgenes de la irrealidad, y que introduce un lenguaje *lumpen*, retoma la historización y contextualización del

Despejándose la nieve de los ojos
 vi a Miguel Ángel
 a duras penas tambaleándose
 sobre los andamios de los Andes
 Olvida eso –le dije– todos éstos
 ya están condenados
 No me interrumpas –me contestó–
 que también estamparé tu rostro
 en las invertidas cumbres del cielo
 (Zurita 1982: 76, vv.1 – 9)

Una inmediata tensión se produce en los primeros dos versos: mientras que ‘despejándose’ designa a una tercera persona, el sucesivo verbo ‘vi’, que depende del yo, fricciona el desarrollo de la lectura y en particular la idea evocada de transparencia y visibilidad –por el limpiarse la nieve de los ojos–. Aunque al reconocer la figura de Miguel Ángel también lo identificamos pronto como el sujeto de ‘despejándose’, reordenando así las impresiones líricas, al mismo tiempo permanece la colisión entre la visión sin conflictos del sujeto y la búsqueda de la mirada por parte del célebre escultor.⁵⁴

El estado obstaculizado de Miguel Ángel prosigue, en el verso siguiente, en su frágil movimiento, cuyo espacio se encuentra en los ‘andamios’, representación del campo semántico del trabajo del artista, de la construcción portentosa de la Cordillera y también evocación fonética de los mismos ‘Andes’. La fuerza de la montaña, conllevada tanto por sus sonidos repetidos como por su imagen de fortificación, acrecienta la fragilidad de la figura humana representada, a pesar de su inmensidad creadora en la historia del arte. La subsiguiente afirmación del yo (“Olvida eso [...]”) agrega un sentido de abandono al poema: el sujeto inesperadamente es quien ahora propone el olvido –dejar a los “condenados” de la vida en su perdición–.

Con respecto a la construcción de la relación entre los dos, notamos que se establece una efectiva comunicación la cual es entregada sin el empleo de las comillas. Esta elección hace incorporar a la voz poética su contacto con el otro, manifestandouna cercanía no solo relacional sino también gráfica al eliminar las barreras de los signos ortográficos. Inclusive, aquí el coloquio se traduce en una acción más contundente pero, al mismo tiempo, en vez de delinearse como una evolución positiva y efectiva de los contactos humanos, se repliega en la orden tajante.

Efectivamente, en las últimas líneas de “LOS HOYOS DEL CIELO IV” (Zurita 1982: 76) presenciamos un acto conativo (‘No me interrumpas’) que podría verse tan-

relato, apuntando además hacia un motivo ideológico como el del fascismo y de la persecución política, que irrumpen sin preámbulos” (2013–2014: 339).

54 Para una profundización de la función de Miguel Ángel en la obra de Zurita –en lo específico su significación respecto al arte europeo y a la naturaleza americana– señalamos Rovira y Valero Juan (2020) y el ya mencionado estudio de Munizza (2020). En particular, la estudiosa, en referencia a *Anteparaíso*, subraya la representación de una naturaleza magnífica e inmensa en conexión con la figura del artista italiano (Munizza 2020: 328 ss.).

to como una imposición identitaria (perspectiva sostenida por el empleo del verbo ‘estampar’ que pertenece a la esfera de la mecanización y automaticidad) como de la búsqueda de la misma identidad dentro de un universo irreal y excepcional. En otra dirección, tal vez sea más probable la recepción de una consagración del ser humano en ese mismo entorno falseado puesto que un agente externo (Miguel Ángel) tarde o temprano aplicará el “rostro / en las invertidas cumbres del cielo”.⁵⁵ Esto nos deja entonces con la amargura dictada por la ineluctabilidad de la adaptación al sistema. Nos parece que es justamente la inserción del verbo ‘estampar’ la que ayudaría a la conformación mental de un espacio distorsionado, regido por relaciones cosificadas, sometido a la presencia abarcadora de un actuar externo a las decisiones de cada uno.⁵⁶ La promesa de una relación entre pares se escurre tras la otra promesa de ser estampado que agrede al sujeto. A la luz de lo señalado, vemos como el diálogo – expresión anhelada dentro de una sociedad fracturada– no encuentra en el poemario una posibilidad de progreso y consecuentemente no transmite al lector el valor de sus oportunidades sociales.

Un sentido mayormente positivo de esta porción lírica nos lo depara Galindo quien sostiene que

La locura, el desamor, el odio, alcanza al propio sujeto que ve a Miguel Ángel [...], intentando dotarlas [las cumbres] nuevamente de color, cubrir esos vacíos dejados por la partida de la cordillera [...]. Es posible leer en este fragmento la imagen del artista intentando restaurar los vacíos dejados por la violencia, la memoria perdida de un pueblo [...]. (1999: 415–416)

La voz imperiosa del escultor junto con su manifiesta endeblez nos hacen disentir de esa visión casi épica del artista, al mismo tiempo que la fuerte ambivalencia del sujeto no nos permite determinar un paisaje inequívoco, donde se conjugue una manifiesta resistencia al sistema. Con esto, no queremos afirmar que la escritura poética adhiera a la disposición de dominio, sino que la precariedad de sus componentes facilite un momento de crisis en el destinatario, en lo relativo a sus posibles puntos de referencias, a sus propios actos y pensamientos y al medio en donde se aglutinan la limitación humana, lo imponente de las alturas, lo absurdo de su inversión y el automatismo de la estampa.

En referencia a nuestra idea del rostro como identidad forzada, consideramos valioso proporcionar este comentario de Rojas Bahamondes, aunque se refiera al primer poemario de Zurita: “La mancha de los rostros de Chile, que el sujeto desea unir, superando el discurso higienista y ordenador. La ética del rostro repropone uno status de ciudadanía que se cumple en la alteridad y que no puede denegar el dolor” (2015: 259). Enlazándose con el estudio de Sepúlveda Eriz (2013), quien investiga la

55 Sobre esta imagen y su conexión con el universo dantesco, véase Munizza: “Es preciso señalar la expresión ‘invertidas cumbres’, que esboza lo que será la idea de la simetría inversa de *Beatrice*, [...]” (2020: 329).

56 Señalamos que Rojas juzga la acción mencionada “un fresco del luto general” (2013–2014: 348).

retórica de la limpieza del régimen en relación con la producción literaria de ese período,⁵⁷ Rojas Bahamondes (2015) acopla las imágenes de la mancha y del rostro más que con la imperfección, la división, la esfumación y el abuso, con una presencia del otro y de lo distinto dentro de la homogeneidad reinante.

Quizás resulte sugerente, en este orden de ideas, el “EPÍLOGO” con que termina la sección: “Entonces yo solamente escondí la / cara me cubrí entero: nieve fui” (Zurita 1982: 83). Recordando el retraerse del sujeto de “LAS PLAYAS DE CHILE V” (Zurita 1982: 29), además de su tumbarse como un copo de nieve en “LAS PLAYAS DE CHILE X” (Zurita 1982: 35) y por supuesto los rostros impresos de “LOS HOYOS DEL CIELO IV” (Zurita 1982: 76), las líneas describen la anulación perseguida por el sujeto, entregada mediante una gradación ascendente. La acción de ocultar la cara se conjuga con su haber sido puesta en duda por la práctica de Miguel Ángel, delinea la voluntad del sujeto de ser irreconocible, de no ver y de no ser visto. Desde otro punto de vista, el protagonista escapa la relación recientemente esbozada y su desenlace. En el pasaje, el mimetismo del cuerpo alimenta la necesidad de retirarse, de no ser, de protegerse para finalmente fusionarse con el medio, integrarse a lo blanco de la nieve y, de paso, de la página. La simpleza del gesto (‘solamente’) describe un trayecto de intimidad pero también de invalidación que no podemos definir evidentemente ni en términos de paz ni de pesar.⁵⁸

2.5 Soñar al otro

Un fundamental estímulo relativo a la esperanza de una renovación y reagregación humana nos lo suministra el tercer apartado de *Anteparaíso* denominado “PASTORAL”, donde observamos una sufrida sucesión de acercamiento y separación de una pareja que se desenvuelve a través de las siguientes etapas: soledad y desespero del sujeto, rescate de la mujer y reencuentro, la traición, el abandono, el asomar del olvido, la ansiada reunión. Se trata de una sección que, como ha comentado Cánovas (1986), manifiesta una mayor claridad expresiva respecto a las anteriores, hecho que el crítico designa como un reflejo del restablecimiento de la palabra social, suspendida por la opresión dictatorial en sus distintas modalidades.⁵⁹ Desde otro ángulo, la lectura que brinda Galindo se enfoca sobre el desenvolvimiento de la

57 Para interés de este trabajo, la autora llega a afirmar en el marco de la lectura de *Purgatorio* que “el personaje Zurita [...] decide aceptarse como manchado” (Sepúlveda Eriz 2013: 29).

58 Rojas sí aporta una definición explicadora de estos versos, que identifica como una “substracción simbólica del sujeto humano, como a afirmar una derrota tanto del signo escritural como del cuerpo ante el dominio de la muerte” (2013–2014: 347).

59 En cuanto a esta observación, recordamos también el artículo de Morales Saravia (2002), quien reconoce tanto una estructura narrativa clara como una temporalidad ordenadamente desarrollada en la sección en cuestión, circunstancia que se encuentra en conexión, según el crítico, con el redescubrimiento del sentimiento amoroso.

relación amorosa recién sintetizado como una alegoría por la cual “la amada es la patria vilipendiada; el sujeto, la sociedad dispuesta a asumir el pasado histórico; el idilio general, el reencuentro de una sociedad en el perdón y la reconciliación” (1999: 418).

Al igual que en el final de “UTOPIÁS”, cuando el poema “Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS” (Zurita 1982: 43) había provocado una desilusión respecto a la salvación en la crisis, también en el “EPÍLOGO” de “PASTORAL” se reproduce una coyuntura semejante:

Recortados en la noche, como espejismos, con las manos
 recogíamos puñados de tierra y del pasto verde
 que crecía. 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
 Y es posible porque algunos cantaban
 incluso tú, que no habías parado de llorar
 es posible que también rieras
 y contigo el aire, el cielo, los valles nuevos
 toda luz, hermana, toda luz
 del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas.
 (Zurita 1982: 131)

En el verso de abertura la visión de ruptura (“Recortados”), oscuridad (“en la noche”) e ilusión (“espejismos”) entreabre una sensación de miseria que se contrapone al reciente amor simultáneo al florecimiento de los pastos chilenos. Como cuando el sujeto sufría en su imposible contacto o la multitud intentaba un obcecado tocarse,⁶⁰ el gesto de recoger la tierra aparece como un exasperado intento de relacionarse con el entorno renacido, enfatizado por el encabalgamiento “del pasto verde / que crecía”.

De repente, la entera sección “PASTORAL” se desmorona en la expresión del tercer verso: “Sé que todo esto no fue más que un sueño”. El amplio desarrollo del apartado que duramente había llegado a la realización del amor y al crecimiento natural, al desenlace dichoso, se apaga con una pura frase. El imprevisto fracaso del “EPÍLOGO” dismantela las sensaciones de alivio, felicidad, la de haber alcanzado un estado de paz; desafía el mismo lenguaje y su desenvolverse en el tiempo, puesto que solo corresponde a un sueño, a pesar de su duración e intensidad. La realidad profunda y largamente experimentada en el apartado falla y, de este modo, dicho despertar final coincidiría con una discrepancia respecto a lo vivido y a una relativa actitud de desconfianza que el poemario insta continuamente, amplificada por su haberse detenido en un mundo puramente ilusorio.

⁶⁰ Respecto al primero nos referimos a los ya aludidos verbos ‘abrazarse’ (Zurita 1982: 25) y ‘besar-se’ (Zurita 1982: 29). En lo que se refiere a los seres plurales pensamos en el texto “LAS PLAYAS CONSTELADAS”: “[...] encequecidos como / ánimas palpándose entre ellos // iii. Donde ciegos cada vida palpó a tientas otra vida hasta que / ya no quedasen vidas [...]” (Zurita 1982: 37, vv.7 – 10).

En lo específico, el verso pone en tela de juicio las relaciones humanas no solamente en su realización (el encuentro amoroso) sino en sus distintos matices (la traición, el abandono, etc.). Lo ilusorio que describe la sección del poemario se conjuga con una sensación de decepción receptora. Es decir, la retroacción que produce el epílogo es intensa en la medida en que después de haber hecho experimentar largamente la historia de la pareja, la invalida. No se trata entonces solamente de una descalificación de los contactos humanos sino de la puesta en duda de sus manifestaciones. Más que detenerse sobre la imposibilidad guardada en el acercamiento –como en las demás partes de la obra– el texto nos muestra que la relación se da pero no se puede afirmar. Con lo dicho, esta modulación se refleja en la práctica diaria de modo aún más irrealizable: si los contactos frustrados no indicaban una evolución pero tampoco la negaban, acá se anulan desde la base las realizaciones concretas del amor y los demás intercambios humanos.⁶¹

El apartado sucesivo –“EL VIENTO SOBRE LA HIERBA”– se abre con el poema “ALLÍ ESTÁN” que, manteniéndose enfocado sobre la pluralidad hallada en “III” (Zurita 1982: 145), registra sin embargo la mutación desde el horror anterior hasta una milagrosa paz conseguida. El trayecto de positividad inclusive duplica su alcance dado que, por primera vez en el poemario, hay una caracterización de los sujetos:

Por el sur del nuevo mundo emergiendo llorosos de
amor desde esas malditas como si ahora sí pudieran
ser ellos los más queridos estos cabezas negras
mucho más vivos sonriéndonos entre sus lágrimas
(Zurita, 1982: 150, vv.3 – 6)

LOS POBRES ESTÁN POBLANDO EL PARAÍSO SI TÚ MISMO ME LA ANUNCIASTE
LOS POBRES UNA PURA DE AMOR VOLANDO LAS BARRIADAS Y YO ESTA PER-
DIDA
DEL ALMA O “LA NIEVE” COMO ME APODAN MIRA YO MISMO LOS SEGUÍA
TODO RESPLANDECIDO DE MÍ
(Zurita, 1982: 150, vv.11 – 14)

61 Otras investigaciones críticas meditan sobre el elemento onírico en su calidad esencialmente transformadora y esperanzadora respecto a la angustia de la vida real: “La insistencia en el sueño, en la momentánea visión resulta fundamental para comprender una escritura que a través de este recurso recurre a la potencia del discurso utópico, a su dimensión crítica” (Galindo 1999: 422); “El Idilio que parecía concluir una parábola [...] se revela ser un sueño, no como ilusión sino como deseo del sujeto que se sobrepone como un fugaz relámpago a la realidad que aún prevalece en su entorno. La utopía se revela todavía irrealizable, pero el individuo ha logrado reponerse al ensimismamiento, la autoreclusión, al sentimiento de desgarró y soledad que primaba dentro de él en un principio” (Rojas 2013–2014: 360). Véase, incluso, la posible mención a *La vida es sueño*: “¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.” (Calderón de la Barca 1977/1980: 149). También, subrayamos en la lírica zuritiana la referencia al último verso del *Paraíso* de Dante con “del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas”.

La identidad de las personas que emerge en este contexto pertenece efectivamente a la categoría de la marginalidad (cabezas negras, pobres, barriadas). Instando un proceso de consideración retroactiva, la manifestación de este detalle –al parecer aislado– en rigor forma una conexión con todos los sujetos anónimos y plurales que han aparecido hasta el momento en *Anteparaíso*. El lector se da cuenta de haberlos aceptado en su conciencia sin conocerlos y, al identificarlos en este preciso momento, realiza que ya están en su interioridad, que ya es parte del otro.

Podemos entender la relevancia de esta especificación repentina: la división social que surge en esta instancia alumbra de otra luz el nexo profundo que hubo, hasta ahora, entre el receptor y los personajes presentados sin ningún tipo de determinación. Queda claro que, siendo esta la parte final del poemario, rechazar lo recibido hasta el momento, alejar de la intimidad subjetiva la presencia de la clase discriminada sería una tentativa tardía que desharía la continuidad lectora. Simultáneamente, aunque el receptor se encuentre imposibilitado para trazar una posición interpretativa que invierta la obra, un lazo interior que ensamblaba la aproximación textual con sus voces anónimas ha sido sacudido por la inesperada calificación.

Congruente con esta idea de una armonía relacional socavada en sus cimientos, el ilustrado mecanismo lírico desactiva marcadamente la retórica del régimen: pierden su sentido las alusiones a la responsabilidad, al mérito, al éxito, a una separación de la sociedad inevitable y justa que se insertaría dentro de la forma de un esfuerzo individual y de un ordenamiento natural. Lo natural de la obra ha sido –aunque sutilmente– la aceptación, la acogida lectora, el desconocimiento que, idealmente, no pudo implicar el repudio de los sujetos literarios durante el proceso de recepción.

Por ende, el poemario sometió al lector a un acto de tolerancia guardado en la aparición de la categoría de los pobres. Si en el nivel textual hemos estado anotando momentos de frustración e imposibilidad relacional, aquí el encuentro entre el receptor y los sujetos líricos acontece como un evento determinado por las argucias literarias que van modelando la perspectiva del destinatario. De esta manera, la inclusión en la mente receptora de los otros resulta ser un mecanismo que hace experimentar efectivamente la unión humana. Esta prueba interior de la posibilidad de relación –y aún más de relación dentro de una sociedad desagregada mediante la alusión a los pobres– ha sido hasta ahora el más claro intento para facilitar una abertura emocional del lector no solo hacia sus pares sino hacia la sociedad entera.

La tercera persona plural experimenta luego un gradual fenómeno de auto-reconocimiento en el texto “EL PAMPERÍO VIVO”. Reanudando distintos elementos que habían aparecido en partes anteriores como concentraciones de miseria, abandono y pérdida, este poema produce una reconexión de los seres humanos a varios niveles:

A carne viva llenos de rubor nadie se hubiera
dicho que eran ellos los mismos esos maravillados
Al pie de sus choceríos fundiéndose poco a poco
al color rostro humano que les volvía incrédulos

tanteando con sus piernas el suelo como si hasta
ellas se sorprendieran del nuevo peso de sus cuerpos
Mirándose primero de lejos para terminar abrazados
sin todavía poder creer en el sueño que estrechaban
soltándose para volver a mirarse y nuevamente en el
abrazo alejarse estallándose de amor la carne viva
(Zurita 1982: 154, vv.1 – 10)

Notamos en particular la presencia del ‘rostro’ que, enfatizado por el adjetivo ‘humano’, recuerda la opuesta mecánica de los rostros moldeados por Miguel Ángel en “LOS HOYOS DEL CIELO IV” (Zurita 1982: 76), siendo también que en esta ocasión este brota naturalmente como un color espontáneo en las figuras de los personajes.⁶² Sucesivamente, la consideración del contacto con el suelo trae a la memoria ese gesto incompleto de recoger los puñados de tierra y ese mismo “peso de la tierra” (Zurita 1982: 131) que, por pertenecer a una ilusión, esfuma de pronto sus posibilidades concretas.

En este caso, el peso es en efecto una realización sorprendida más que un intento frustrado y, en este orden de ideas, el ‘sueño’ que en “EPÍLOGO” había debilitado la percepción de toda la escritura antecedente, aquí se imprime en el verso 8 como una realidad tan maravillosa que se asemeja a lo onírico. Sin embargo, ella está fundamentada por el empleo del verbo ‘estrecharon’ que delimita físicamente el asombro, impidiéndole de escurrirse en otro engaño más. En coherencia con esto, observamos aliviados el acontecer de un verdadero abrazo, recordando el lejano e imposible abrazarse del sujeto solo (Zurita 1982: 25).

En definitiva, acaban de acontecer dos importantes reconocimientos: el primero, por parte del lector, relativo a la identidad de los personajes del poema en “ALLÍ ESTÁN” (Zurita 1982: 150); el segundo referido a los mismos sujetos líricos que se descubren a sí mismos como un conjunto en “EL PAMPERÍO VIVO” (Zurita 1982: 154). Con lo dicho, la conexión con el otro junto con un fortalecimiento comunitario determinan de modo general la realización de la paz y del amor respectivamente, enfatizando en el campo receptor la significación hallada en la actitud del compartir, de la unión, de la tolerancia de lo distinto.

“ESPLENDOR EN EL VIENTO” es el poema que cierra la obra. En él asistimos a unas dinámicas de comunidad, hermandad, unión y relacionarse mutuo que recuperan y exteriorizan la sensación de paz y serenidad que ha sido tocada y, con frecuencia, anulada a lo largo del poema. Sin embargo, lo que más nos interesa rescatar son los siguientes versos finales:

62 La expresión “color de rostro humano” ya había aparecido en “UN COLOR NUEVO CANTABAN”: “Donde encontrados el cielo de Chile se hizo uno con los / colores de este valle hasta que no fueron sino un color / de rostro humano esas llanuras libérrimas por Chile / entero cielito lindo de color rostro humano la encielada” (Zurita 1982: 126, vv.15 – 18). Sobre este pasaje Anderson opina que “The dream of a humanized landscape is [...] realized in the syntagm ‘color de rostro humano’ as a designation for both land and sky” (2018: 462).

PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES DE UN BARRIO POBRE DE SANTIAGO
 ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS TÚ NO SABRÍAS NADA DE LA VIDA QUE
 LLEVAMOS MIRA ES SIN ALIENTO ES LA DEMENCIA ES HACERSE PEDAZOS
 POR

APENAS UN MINUTO DE FELICIDAD

(Zurita 1982: 159, vv.15 – 18)

Sobre la porción lírica, rememoramos los dispositivos que expusimos en referencia a “ALLÍ ESTÁN” (Zurita 1982: 150). En ese texto nos habíamos involucrado inadvertidamente con el otro, en particular con la franja pobre de la población. En este orden de ideas, resulta sobrecogedor que las últimas palabras de la obra contradigan no tanto nuestra aceptación de lo distinto, sino que nuestra aceptación por parte de las otras personas, es decir de las voces poéticas. El enfatizar nuestra imposibilidad para entender, que se dilata retroactiva y extremadamente hacia el poemario en su entereza, nos hace experimentar el rechazo y la discriminación, nos inserta en el espacio de la marginalidad.⁶³

Comenta al respecto Anderson que la aparición de estas figuras colisiona con la voz poética principal:

[...] after the central speaker has bodied forth his concluding utopian vision of brotherhood [...], the poor are given the textual last word [...]. The contrast with utopian thinking is direct and devastating [...]. Artists constructs are one thing; reality is quite another. (2018: 464–465)

Una parecida comprobación de una disputa interna al poemario se desprende del estudio de Rojas que, aún reconociendo el relieve de la mención de los pobres, sugiere que “el sujeto aunque si va a su encuentro es un observador, los reconoce pero no se identifica con ellos, puede sólo cantar su diferencia [...]” (2013–2014: 365). Finalmente, la visión de Galindo es totalmente optimista en lo relativo al fragmento en cuestión: “Con ese gesto Zurita sitúa la lectura en términos claramente políticos. El discurso utópico visto desde la marginalidad es liberador” (1999: 423).

Sin ánimo de contradecir estas propuestas de lectura, insistimos sobre la necesidad de considerar la experiencia del destinatario. Pensamos que, más que abrazar la marginalidad, su sentirse excluido del poemario, en primer lugar, y de parte de la sociedad, en segunda instancia, le pueda facilitar un momento vivencial capaz de reorganizar sus hábitos comunitarios, su idea de la convivencia y del desarrollo personal, en lo específico aquellos conceptos que, divulgados por el sector económico del régimen, apuntan a una fragmentación del tejido colectivo. *Anteparaíso*, habiéndonos ilusionado con la posibilidad de relación, finalmente nos expulsa de sí y con esto nos hace preguntar acerca de la construcción de una sociedad fundamentada sobre la aludida división individual y sobre nuestro papel en ella y, dentro de los contenidos

63 En su significativo trabajo, Bortignon manifiesta una experimentación de la marginalidad en las escrituras de los ochenta en estos términos: “[...] en los 80 la marginalidad representa más una clave de lectura para reconocerse e interrogarse dentro de la situación autoritaria (una suerte de experiencia psíquica colectiva) [...]” (2016: 183).

poéticos, sobre nuestra capacidad para alcanzar ese “minuto de felicidad”. Los versos finales abolen tanto el encuentro entre el lector y los pobres, como el concepto de comunidad tal vez existente en los sujetos líricos pero del cual no formamos parte en calidad de destinatarios. El mundo poético se escinde marcando nuestra posición externa y además incapacitándonos para cumplir una aproximación cognitiva (“ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS”).

Cánovas reconoce en la obra zuritiana –especialmente en su matiz desgarrador– una refundación emocional tras la corrupción causada por la instauración de la dictadura:

En un orden social anti-cultural, regresivo, al sujeto se le prohíbe comunicarse no sólo con los demás sino consigo mismo. La persona es transformada en un cuerpo plano, sin relieve, sin sensaciones, sin emociones.

El dolor interior es una descarga de energía que sacude ese cuerpo, que lo devuelve a la vida. Sentir dolor significa recuperar una sensibilidad cercenada, implica transgredir los límites impuestos por la censura oficial para la expresión de nuestras emociones. (1986: 65)

Bajo este sesgo, admitimos en este capítulo la supervivencia en los versos del poeta de una experimentación de distintas pautas sociales, en particular fracasadas o amputadas, mediante nociones tales como incomunicabilidad, distanciamiento, imposibilidad evolutiva, imposición, exclusión e incluso la breve apariencia de la reunión.

No obstante, observamos también que el texto no proporciona claves imaginativas para superar esta condición, cambiarla y transformarla: solo para pensarla. Entonces se producen situaciones capaces de desarrollar una perspectiva crítica respecto al entorno –en particular social– a través del uso del diálogo, de los personajes, de las voces poéticas, de la relación con el lector. Pero no hay indicaciones relativas a la actitud que el destinatario puede llegar a tomar para superar dicha disgregación en la que está insertado. En otras palabras, no pretendemos que la poesía sea una composición patente de instrucciones de vida pero, al mismo tiempo, hemos notado a lo largo del poemario momentos relacionales que no manifiestan siquiera progresos ideales.

A este respecto, Fabry –haciendo referencia a *Purgatorio*– afirma:

[...] la poesía de Zurita opera una resemantización del ‘yo’ y de la comunidad nacional a partir del sufrimiento compartido y de la ternura, pero sin que se llegue a fijar esta resemantización en un signo estable, en el que un sujeto volvería a asumir de forma constante las connotaciones latentes en los enunciados o símbolos que usa el lenguaje poético. Esta resemantización se despliega en el nivel *pragmático* y no (o no fundamentalmente) en el nivel enunciativo. (2012: 241)

Coincidiendo en pleno con la estudiosa, volvemos a sostener la visión de un discurso poético que si bien ofrece muchas variables concernientes el entendimiento subjetivo del mundo, al mismo tiempo no avanza propuestas que faciliten la mutación práctica de la cotidianidad. Lo que resulta no es necesariamente una debilidad del texto: más bien hemos llegado a identificar su tipología comunicadora que, en el campo de

las relaciones humanas, despliega una serie de desilusiones, impotencias y fracasos que más que reconvocar a la colectividad (Cánovas 1986) nos parecen detallar su posición precaria e intimidada.

3. ESPACIO CANÍBAL: *EL PASEO AHUMADA* (1983) DE ENRIQUE LIHN

A pesar de que *El Paseo Ahumada* (1983) no es el único escrito de Enrique Lihn (1929–1988) editado en la década del ochenta, lo hemos elegido por su carácter patentemente trenzado con el contexto histórico y, en particular, socio-económico. Mas la evidencia de la situación circunstancial está cifrada por una forma lírica altamente heterogénea y experimental. Es esta convivencia la que nos hace optar por la lectura de este poemario, siendo que nos entrega la oportunidad para medir el trasluz de la realidad chilena mediante la tipología poética que hemos estado privilegiando.

Los textos poéticos de Lihn, a partir de sus publicaciones juveniles, pasando por el decisivo *La pieza oscura* (1963), luego por el poemario con que ganó el Premio Casas de las Américas (*Poesía de paso*, 1966), por las obras dedicadas al tema del viaje (la misma *Poesía de paso*; *París, situación irregular*, 1977; *A partir de Manhattan*, 1979), hasta su póstumo *Diario de muerte* (1989), elaboran una frustración existencial que asimismo no deja que se interrumpa una indagación tenaz sobre la conciencia, lo humano, el lenguaje, la sociedad y el mundo. Galindo puntualiza con la siguiente reflexión algunas de las oposiciones internas a la escritura lihneana que no alcanzan a solucionarse pero que también avivan su materia:

Lo que provoca, entonces, es una tensión neurótica entre lo que quiere ser rechazado –la poesía tradicional, el sujeto unívoco, la originalidad, el amor– y su persistencia bajo nuevas formas degradadas, permitiendo que su poesía siga siendo un alegato amoroso, personal, crítico, testimonial, ideológico, lírico. [Es] un poeta antilírico que no termina de abandonar el subjetivismo, un poeta antisurrealista que aprovecha sus recursos, un poeta crítico de la poesía social que inserta sus debates en pleno territorio de las contradicciones políticas y sociales. (1999: 122)

En base a lo antedicho, al ocuparnos de *El Paseo Ahumada* lo estaríamos incluyendo dentro de aquella actitud poética innovadora respecto al lirismo tradicional sobre la cual se centra la investigación. Aunque hay que puntualizar que no podríamos afirmar que Lihn se inserte cabalmente en la corriente de la denominada neovanguardia: no solo el poeta pertenece a una generación anterior, conocida como la Generación de 1950, sino que también son sus propuestas artísticas las que lidian en varios puntos con las poéticas y actividades que se desarrollan en el Chile de los ochenta.

Para ser más precisos, es la misma adopción de una perspectiva fuertemente comprometida o, si queremos, de un parecer de proyecto o actitud vital y artística, la que Lihn cuestiona en su escritura según se puede advertir tan solo en este irónico verso de *El Paseo Ahumada*: “Esa dolorosa congela un poco más mi literatura

comprometida y he vuelto más hermético / que nunca” (Lihn, 1983, “Ahogado sentimental”: s/p, vv.16 – 17). Al mismo tiempo, desde sus comienzos literarios el autor está obligado a relacionarse con una tradición poética aglutinante e imprescindible (Huidobro, Mistral, Neruda) que le postula el deseo de emprender nuevas búsquedas.⁶⁴ Consecuentemente, dentro de la realidad artística son estos dos extremos (tradición e innovación) los que influyen con apremio sobre Lihn, como bien resume Galindo: “una poesía que quiere marcar su diferencia entre un lenguaje poético desgastado y otro que pretende alzarse como una salida auténtica, al parecer en el mismo establecimiento de dicha contradicción” (1985: 18).

Dentro de este ámbito, O'Hara (1996: 48) llega a dibujar una verdadera pugna entre Lihn y Zurita, donde el primero se encontraría injustamente oscurecido por el “endiosamiento” del segundo. Más allá de estas observaciones, es Rojas quien traza algunos rasgos de estas sobresalientes personalidades poéticas que, encontrándose en el mismo espacio histórico, encarnan distintas expresiones literarias:

Si por una parte Lihn basa su labor reflexiva y de práctica poética en la realidad y a la vez concibe una literatura como discurso que emerge, imprescindiblemente de ella, hubiera sido difícil que pudiera concebir una sobreposición entre arte y vida como propone el autor de Purgatorio. [...] Lihn sitúa su poesía y su palabra en el intervalo, en las fisuras que existen en la diferencia entre vida y literatura, entre historia y subjetividad, como también se aleja de una literaturidad y de un discurso hermético. Zurita, por otra parte en su manifiesto, parece anular esta dialéctica y asumir el discurso totalizante del que rehuye Lihn. (2013–2014: 274–275)

Llegados a este punto, nos baste decir que a pesar de las desavenencias existentes entre Lihn y otros artistas, consideramos al autor igualmente parte de esa ola experimental que ocupó los años ochenta chilenos. Como veremos, sin adscribirse directamente a las agrupaciones más visibles, Lihn emplea, entre numerosos recursos, esas mismas herramientas poéticas ligadas a las vanguardias por lo cual, por ejemplo, Noguerol opina que “desarrolló a lo largo de su vida una de las obras más interesantes, ambiguas y experimentales de las producidas en la posvanguardia hispánica” (2005a: 9).⁶⁵

Al igual que su aproximación sufrida y compleja con el entorno, entendido en su sentido más amplio (el habla, las relaciones, la producción artística,...), Lihn exhibe también un acercamiento contrastado en lo que concierne su situación histórica. La inicial acogida de la izquierda chilena de Unidad Popular se desarrolla luego en una relación desilusionada respecto al régimen castrista que se reflejará en sus obras *Escrito en Cuba* y *La musiquilla de las pobres esferas* (ambas de 1969).⁶⁶ Más tarde,

64 Hacemos notar que Fischer (1991) analiza la significativa y controvertida relación que se establece entre *El Paseo Ahumada* y el *Canto General* de Pablo Neruda.

65 Señalamos el artículo de Travis (2002) quien examina la separación existente entre la poética de Lihn y las posturas vanguardistas en su tradición y recuperación.

66 Aconsejamos la lectura del trabajo de Alfaro (2011) quien sondea la relación personal y literaria entre Lihn y su contexto ideológico y político.

durante la dictadura militar de Chile, Lihn elegirá quedarse en su país adoptando según O'Hara

una militancia personal contra el régimen y sus delfines del arte, aunque también mantuvo las distancias del caso ante los escritores de fuera, que a veces solían señalar con acritud a aquellos que no habían seguido el camino de Alemania, Holanda o Canadá. (1996: 48)

Es esta continua herida reproducida en la sensibilidad autorial, crítica hasta de sí misma,⁶⁷ que nos permitirá echar las bases para la lectura de la obra poética que vamos a abordar. En efecto, *El Paseo Ahumada* está compuesto por una coexistencia casi paradójica de evidencia (el contexto al cual se refiere) y oscuridad (la forma). Estos aspectos que no llegan a excluirse entre sí nos parecen particularmente valiosos: en esta relación se combinan los supuestos de la realidad vivida y sus discursos, las fricciones de las transmisiones retóricas y su contexto de producción, guardando así una inicial problematización de las esferas de lo real y del habla.

Por añadidura, este texto estimula una modalidad de alerta que reconoce su presencia en la historia. Si en *Anteparaíso* los potenciales efectos líricos se propagan en una amplitud de posibilidades debido a sus abstracciones textuales, en *El Paseo Ahumada* las distorsiones escriturales apuntan sí a una proliferación de estímulos pero, al mismo tiempo, están arraigadas en su referencia puntual: el Paseo Ahumada, calle peatonal fundada al final de los setenta en Santiago de Chile. El texto de Lihn evocaría por lo tanto una conflictividad entre historia y relato, entorno y subjetividad.

Inclusive, *El Paseo Ahumada* exhibe unos rastros evidentes de su interrelación con el contexto económico chileno. Más aún, al decir de Galindo “La crítica de Lihn al neoliberalismo es posiblemente una de las primeras respuestas poéticas a la imposición de un régimen económico cuyas consecuencias las sufrieron los sectores más frágiles de la sociedad” (1999: 179). El poemario, dedicado a un espacio ejemplar del *boom* económico, indaga el ofrecimiento de ilusiones perecederas y triviales que apenas encubren la desigualdad social, la coerción y la violencia dictatorial. Detectamos a su largo referencias que patentizan dichas colisiones y reelaboran el sueño neoliberal en una distorsión poética a ratos cruel, tierna, desesperanzada y solidaria. El mismo autor escribe en la contraportada que

El Paseo Ahumada iba a ser la fiesta para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas. [...] El Paseo es el pabellón en que se escribe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados

67 Llanos Melussa explica uno de los rasgos más persistentes en la obra lihneana, es decir, la autorreflexividad, como una prolongación del incansable espíritu indagador y cuestionador del autor: “Autoscópico y autocrítico como era, Lihn solía mirarse a sí mismo sin mucha piedad, y entonces fluía naturalmente el registro metapoético. La naturalidad de ese proceso radica precisamente en la fluidez entre lo *auto* y lo *meta*: entre su autoobservación y su metacognición, entre el autoanálisis y la metapoésia” (2005: 58).

inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo. (Lihn 1983: s/p)

El poemario, o más bien poema según se define en la portada, se organiza a través de líricas tituladas a la manera de artículos periodísticos tanto por su representación gráfica como por su lenguaje. El mismo material de la obra reproduce el formato de tabloide que, como explica Lange (2005), favorecía tanto una evasión de la censura como una mayor difusión por medio de su distribución fuera de los clásicos circuitos culturales.⁶⁸ Conjuntamente, el texto se halla alternado por dibujos de Germán Arestizábal y fotografías de Paz Errázuriz y Marcelo Montecino, conformando lo que Bongers llama un “trabajo colectivo de prácticas de escritura y de memoria en la topografía urbana que de esta manera presenta un contramundo” (2012: 266). Si bien esta articulación podría recordar la actividad del CADA y su ocupación creativa de los espacios, Lange Valdés y Lange Valdés precisan que a “diferencia del grupo de *Avanzada* y particularmente del CADA, el autor no utiliza estos [el cuerpo y el espacio urbano] como espacio, sino que los inserta en su poesía situada” (2012: 89).

En relación con el objetivo de este estudio, si respecto al poemario zuritiano consideramos provechoso concentrarnos sobre la humanidad, creyéndola un poderoso motor de influencia debido al relieve de las visiones naturales, en este caso territorio y sujeto se balancean en una sufrida relación. Por lo dicho, se aparean los valores del ser humano y de su espacio, en particular manifestados en un protagonista –el Pingüino: mendigo con una deformación en la mano que toca el tambor– y el específico Paseo Ahumada en donde este se sitúa. Estos dos elementos no solo manejan la simbología económica de la calle en sí, sino que reproponen modalidades experienciales del entorno por parte del individuo. Nos referimos a las cuestiones de la privacidad y el espacio público, de la ciudad y el espacio comercial, de la seguridad y las redes relacionales en el ámbito del consumo.

3.1 Circuito cerrado

El primer texto de *El Paseo Ahumada* “Su limosna es mi sueldo. Dios se lo pague” introduce al lector en el universo poético a la manera de un observador externo.⁶⁹ El título, repetido en los primeros dos versos, que podría tener la capacidad para realizar el habla en primera persona de un mendigo, en realidad se mantiene en su naturaleza de cartel mirado por un paseante:

68 Como justamente hace notar Fischer (1991), esta práctica hace referencia a una acción artística de 1952 denominada *El Quebrantahuesos*, donde Lihn, Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky colocaban en los muros santiaguinos textos poéticos contruidos con recortes de diarios.

69 Para mayor claridad, subrayamos que 1982, año anterior a la publicación de *El Paseo Ahumada*, coincidió con una de las más graves crisis económicas experimentadas por Chile. Sobre el tema, véase Meller (1996). Recordamos, además, que en 1982 fue paradójicamente inaugurado el primer *mall* en el país (De Simone 2013).

Su limosna es mi sueldo
 Dios se lo pague
 Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el lema
 si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada
 (Lihn 1983: s/p, vv.1 – 4)

Esta consideración nos permite ligarnos con la individuación de la teatralidad en el poemario por parte de Ayala (2012). Refiriéndose a dicho concepto, el estudioso esclarece la relación estéril que se desarrolla en el texto donde “Más que la calle como el lugar de encuentro o el cruce de las miradas [...] algunos se muestran y otros miran” (Ayala 2012: 35). Aún anclándose en las conductas puramente textuales, esta descripción nos da la posibilidad para emplazarnos en el rol del receptor afín en su desciframiento poético al del hablante. Por otra parte, con la intención de ofrecer otro punto de vista, en el ensayo de Lange Valdés y Lange Valdés (2012) la adopción de una actitud de “transeúnte” no depara solamente su pasividad sino que también una aptitud crítica respecto a su alrededor.

Con todo, durante el poema la voz narradora se mantiene generalmente apartada de su objeto de observación (los mendigos). Esa presentación, sin embargo, sin admitir dentro de ella el punto de vista de los desposeídos, entrega una consideración que invierte la común percepción de estos al juzgarlos “privilegiados”.⁷⁰ Como en un mundo al revés, los pobres obligados a limosnear en la calle son definidos como favorecidos por su relativa libertad y por ser ignorados por la sociedad, hecho que les permite estar de algún modo a salvo de la misma:

Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos
 ¿eh, Pingüino? A tí nadie te toca un pelo
 Caso omiso hacen de todos ustedes esos robots que se mueven armados hasta los dientes
 con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas.
 (Lihn 1983: s/p, vv.19 – 22)

Independiente de este entrecruzamiento o más bien reversión de los lugares comunes, nos encontramos aún en el marco de la información recibida. Es cierto que el mensaje es relativizado o puesto en duda por la versión de privilegio no conformista que emerge del texto. Sin duda, esta acción nos parece como un primer paso en el sentido de la invitación para adoptar una postura contestataria relativamente a los discursos recibidos. En nuestro caso, la transmisión neoliberal se encontraría desafiada puesto que desde el mensaje –poético– el mismo locutor desgasta y altera la sustancia de su habla. El registro casi documental del Paseo no tanto se deteriora o se fractura, sino que se construye mediante oposiciones evidentes para el receptor, vale decir, fundando ‘dicotomías’ como indica Galindo (1999). Es este parecido de una conformación discursiva contrapuesta a la realidad, absurda pero íntegra, tensionada

70 Se ha identificado el pasaje relativo a los “privilegiados” como una reformulación de las bienaventuranzas cristianas. De ahí que acontezca una reversión del discurso religioso en pos de una adaptación en su contexto material (Ayala 2012; Zañartu 2004).

con claridad respecto a su referencia, una dinámica que traspasada al contexto comunicativo neoliberal pone en duda sus fundamentos, su relación con el mundo, sus subterfugios ocultos.

Como insinuamos, esta primera reformulación no se aleja del campo del discurso, en el sentido de que presenciamos el habla de una voz poética que describe una situación sin involucrarnos directamente en ella. Es en el poema que sigue donde acontece un primer ahondamiento en el contexto tematizado. “Más = menos” manifiesta tanto un esbozo de diálogo entre el yo poético y el Pingüino como la profundizada descripción del Paseo como el reino de los mendigos.⁷¹

El protagonista no contesta derechamente al narrador pero de todas maneras se entiende una evolución dialógica:⁷² “Díme Pingüino / [...] Díme si este es un reino y por dónde se va a él / [...] Díme de quién es, pingüino, tu reino.” (Lihn, 1983: s/p, vv.1, 5, 27). La incerteza acerca del reino se transforma en la duda relativamente a su mando, por lo cual la existencia del reino se confirma. De este modo la evolución comunicadora se acompaña por la circunscripción espacial: el Paseo es definido como un reino. El armazón latente a este proceso se hallaría en la posibilidad de una aproximación espacial entregada gracias a la abertura conversacional, una predisposición que supera la mirada externa del poema anterior. El entorno, por tanto, no se puede definir por sus relaciones superficiales, por los objetos que lo pueblan, por las relaciones de consumo que rigen el ordenamiento neoliberal. El espacio del poemario se penetra gracias a la conexión humana, al habla que implica al otro y no es un puro relato de los hechos.

La humanidad situada no se da mediante un fenómeno de intercambio significativo, para recordar a Baudrillard (1972), aspecto que se encuentra enfatizado puesto que la relación entre la voz lírica y el Pingüino no acontece bilateralmente. El mendigo no entrega abiertamente nada al yo; las informaciones que este almacena son producto de un momento que desconocemos. A nosotros, como lectores, solo nos quedan la evidencia del diálogo y sus resultados. Podríamos decir que, en este pasaje, se realzan los valores de la comunicación a la vez silenciando sus implicaciones de oferta y demanda.

71 Gallardo Matus no solo relaciona al Pingüino con el “símbolo de la pobreza: Cristo”, sino que lee en la imagen del reino una referencia al Reino de los Cielos y a la promesa de reencarnación (2009: 37).

72 La relación entre el Pingüino y el hablante es uno de los temas centrales de *El Paseo Ahumada*. Por el momento, estamos detectando una débil evolución en referencia a un acercamiento discursivo hacia el mendigo. Los trabajos críticos al respecto son muy variados: si para Rojas (2013–2014) ocurre una aproximación ‘empática’ del yo poético en dirección del personaje, Favi (1992) subraya una actitud discriminadora e impositiva del mismo. Finalmente, al considerar el Pingüino como una manifestación más del ordenamiento dominante, Angel (2014) observa que dicha imposición señala un afán del narrador para transformar radicalmente las condiciones de desigualdad que caracterizan la sociedad relatada. Por último, Espinoza Navarrete (2005) retrata al Pingüino como una ‘función’ del texto más que como a un personaje lírico.

Otra característica de “Más = menos” que pertenece al tema de la relación entre sujeto y espacio se halla en la descripción puntual del Pingüino en su medio:

Aquí estás en tu elemento Lo difícil de precisar es eso, el elemento
y cómo, a pesar de sí mismo, tal si sólo fuera su Rastro, persiste
porque con sólo nombrarlo se volatiliza –a cualquier temperatura– pero a la vez tiene unas
patas de plomo
unos zapatos como sendos submarinos
a su lado desluzce el peso de la noche
Pingüino, eres a ese elemento lo que la pluma al plomo, lo que en la noche el fuego fatuo a
los cadáveres
lo que el vaho a lo vahoso, una luz negra que riela en la miasma
Todos los mendigos confluyen en tí y tú tendrías que confluir en el rey
como el Menos confluye en el Más de acuerdo con la lógica de la igualdad de los contra-
rios
antidialéctica: porque todo aquí lo es
en esta empantanada multitud
(Lihn 1983: s/p, vv.9 – 19)

La comodidad del sujeto respecto al elemento se experimenta a pesar de las oposiciones que lo caracterizan: consistencia y volatilidad, concentración y desgaste. Podríamos sugerir que se trata de rasgos parecidos a la estructuración capitalista de la ciudad y de la vida, donde la magnetización de sus símbolos (el objeto, el *mall*, el comercial) se balancea con su propio estado efímero, esfumado, impalpable y continuamente cambiante:

La dictature de l'automobile, produit-pilote de la première phase de l'abondance marchande, s'est inscrite dans le terrain avec la domination de l'autoroute, qui disloque les centre anciens et commande une dispersion toujours plus poussée. En même temps, les moments passagèrement autour des “usines de distribution” que sont les *supermarkets* géants édifiés en terrain nu, sur un socle de *parking*; et ces temples de la consommation précipitée sont eux-mêmes en fuite dans le mouvement centrifuge [...]. (Debord 1967/1969: 141–142)

En esa noche perenne que se alimenta de su inconsistencia, de la oscuridad que desdibuja sus límites y su sustancia, el sujeto/Pingüino líricamente vive en el elemento y reproduce esos mismos blandos conflictos –blandos porque sutiles pero no por esto menos fundamentales–.

Las proporciones que caracterizan al Pingüino lo (in)definen como una parte más del elemento y, al mismo tiempo, como una débil partícula enfatizada en la aliteración “lo que la pluma al plomo”. Si el contexto resulta en un primer momento un objeto ambiguo y dividido, cuando el Pingüino se aproxima a él la relación se transforma: el mundo se concreta (tornándose plomo, cadáveres, miasma) y el sujeto, frente a él, se disuelve (la pluma, el fuego fatuo, etc.). Resulta que las contraposiciones ínsitas en el espacio se repliegan en el momento de su contacto con el ser humano. Allí es el hombre quien, ciego respecto a la insolubilidad de su medio, pierde su integridad y enfrenta un elemento abarcador de intensa atracción

con el cual su identidad no puede competir. En este orden de ideas, además de no cuestionar su alrededor, el personaje se deja absorber indiferentemente por el mismo.

La consideración del enigmático ‘elemento’ ha ocupado de manera desigual los trabajos dedicados al poemario lihneano. Zañartu (2004) lo asocia a una ciudad degradada, Angel (2014) a una infiltración desregulada y total de los mecanismos de poder y Ceresa (2017) a un debate sobre el lenguaje. No desmentimos estas razones pero deseamos recalcar la función interna al texto del objeto aludido. Es exactamente su conformación interrelacionada con el sujeto la que nos parece replicar una institución sutil y totalizadora análoga al orden económico, más que una imposición coercitiva o amenazadora. No leemos en el ‘elemento’ aspectos que despierten la degradación la cual nombra Zañartu (2004) o el “poder panóptico” mencionado por Angel (2014: 50). Más bien, hemos buscado definir su naturaleza contradictoria y, luego, su confrontación difusa con el Pingüino que hace que este se sitúe dócilmente en su medio.

No obstante, sigue a estos versos una recalificación del potencial del sujeto/Pingüino: este se asienta como un punto de referencia y canalización dentro del flujo humano, así como representa una pieza inevitablemente atraída por la ley del ‘Más’. En este fragmento juegan conceptos acercables al individuo no masificado y sin embargo parte de la “multitud”, a la atracción de la abundancia, a la oferta infinita, al ‘Más’ reinante en base a un funcionamiento científico preciso. Otras observaciones críticas no han hallado un índice de empoderamiento en la atracción experimentada por el Pingüino. En realidad, se ha señalado este pasaje donde concurren el ‘Más’ y el ‘Menos’ como una realización del capitalismo, de sus términos y de su consecuente degeneración e injusticia (Angel 2014; Rojas 2013–2014; Zañartu 2004). Dejando de lado estas impresiones, no podemos dejar de evidenciar el ‘confluir’ genérico hacia el Pingüino expresado justo después de su inmiscuirse con el ‘elemento’. Así es este mínimo cambio, desde la pasividad y adaptación hacia una suerte de reactivación, que podría generar una impresión positiva respecto a la superación del sistema. Lo que finalmente valoramos es el breve enfoque sobre el protagonismo del mendigo.

Al fin y al cabo, el reino trazado demuestra la existencia en el mundo/Paseo de una jerarquía de la cual se desconoce el rey y que, a pesar de todo, existe: una estructuración piramidal viva y articulada cuyo poder es oculto, al igual que la ‘mano invisible’ del neoliberalismo que mueve las relaciones socio-económicas sin ser percibida en la cotidianidad. Sobre este punto, Angel anota que “el reino del Pingüino va a coincidir con el de la dictadura militar investida de capitalismo y cuyo máximo representante es Pinochet” (2014: 51).

En el tercer poema “Cámara de tortura” se supera la barrera entre observador y observado, lector/voz poética y mundo relatado, puesto que aquí es el Pingüino quien habla en primera persona. Este cambio de sujeto y de punto de vista coincide, además, con una incisiva delimitación espacial que, resumiendo lo observado, pasó de ser general (“Su limosna es mi sueldo. Dios se lo pague”) a calificar la tipología

de espacio como un reino (“Más = Menos”) hasta, ahora, a detallar y circunscribir formalmente el lugar en cuestión. Suponemos que este estrechamiento gradual de la perspectiva construya lo que en el título del párrafo denominamos un encierro, cuyo efecto no es otro que el de producir una sensación de limitación gracias a sus imágenes y desarrollo poético.

Además de las claras referencias al terror dictatorial, deseamos enfocar nuestra atención sobre la “Cámara de tortura” como un espacio cerrado de sufrimiento, tipología que puede llegar a involucrar no solamente a aquellas personas implicadas en la violencia de Estado. Con esto nos referimos a una consideración del entorno vivencial extremado en distintas direcciones tanto por la represión política como por los capilares cambios neoliberales y sus dogmas. Como vimos, los hábitos ligados a la privacidad y a lo público sufrieron una dislocación no solamente a causa de las limitaciones dictatoriales, sino también por un contemporáneo y consecuente crecimiento de prácticas domésticas (mirar la televisión) y lugares cerrados (locales comerciales). En línea con esto, Valdés A. identifica en distintos momentos de la escritura lihneana la conformación de varios espacios cerrados, que remiten a la idea de Chile como “un lugar de fronteras, represivo y angustioso” (2008: 96).

El poema en cuestión se manifiesta como una pura anáfora –todos los versos empiezan con el adjetivo posesivo ‘su’–, aspecto que le entrega el sentido de la repetición, la delimitación, la monotonía, la igualdad en la variación. Partiendo de este presupuesto, que nos recuerda la aparente creatividad y reproducción del consumo y su fundamental estatismo, el Pingüino se auto-define en base a sus diferencias respecto a otra persona. Las relaciones de complementariedad –englobadas en el esquema ‘su X es mi Y’– construyen la identidad del Pingüino como un residuo y un defecto en comparación con su referente:

Su ayuda es mi sueldo
 Su sueldo es la cuadratura de mi círculo, que saco con los dedos para mantener su agilidad
 Su calculadora es mi mano a la que le falta un dedo con el que me prevengo de los errores de cálculo
 Su limosna es el capital con que me pongo cuando se la pido
 Su aparición en el Paseo Ahumada es mi estreno en sociedad
 Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu
 Su seguridad personal es mi falta de decisión
 Su pañuelo en el bolsillo es mi bandera blanca
 Su corbata es mi nudo gordiano
 Su terno de Falabella es mi telón de fondo
 Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después
 (Lihn 1983: s/p, vv.1 – 11)

Tomando como punto de partida el cartel del mendigo, el poema presenta una variación del mismo que profundiza y extrema la dependencia del sujeto primero a la limosna y, de modo general, al beneficiador. Bajo este prisma, el Pingüino se afirma

en base a lo que no es y a lo que es el otro. La necesidad de la comparación se cuela por el potencial receptor enmarcado en la relación consumista. Allí, recordamos, la supuesta identidad libre forjada en base a los gustos y aspiraciones en realidad depende de la oferta, de los mensajes publicitarios y, sobre todo, del estatus exhibido por las personas modelo con que la sensibilidad individual se interrelaciona. El consumo y las elecciones, entonces, más que ser puras manifestaciones de la personalidad individual, son respuestas al contexto y a la tipología de adecuación y expresión de la gente. Es así que la relación de subordinación del Pingüino al otro formula un funcionamiento homólogo al de la sociedad neoliberal.

En referencia a la estructura de esta lírica, Ceresa nos brinda una sugerente ocasión de reflexión:

La estructura repetitiva del poema escenifica el goce del Pingüino cuando se pone en una relación servil con el poderoso. La lógica de correspondencia donde el pronombre posesivo 'mi' (algo de mi propiedad) se traduce en el pronombre posesivo formal 'su', muestra no solo una transacción económica, sino también simbólica. (2017: 185)

Se trata de una visión con la cual concordamos pero que busca presentar los impulsos subconscientes del sujeto que distorsionan su habla, mientras nosotros procuramos centrarnos en las estructuras internas a los textos. Consiguiente con esto, no podríamos inferir si se trata de "gocé" del sujeto, pero lo que queda de manifiesto es la interdependencia de la relación y la posición de sumisión del Pingüino.

Dentro de esto, lo que representa un reto parcial a la inevitabilidad del mecanismo relacional –forzoso porque, como hemos dicho, la anáfora que lo describe ocupa el poema en su totalidad– son los impulsos del Pingüino para salir de ese circuito. Por ejemplo, subrayamos la acción de contrastar el cuadrado ("que saco con los dedos para mantener su agilidad", v.2), el rechazo del cálculo ("me prevengo de los errores de cálculo", v.3), la inseguridad ("mi falta de decisión", v.7), el fantasear (propuesto por la expresión coloquial "pegarse una volada" que aparece en los vv.17, 33, 34), entre otros rasgos.

En lo que atañe a la cuestión espacial, el Pingüino demarca su hábitat como un lugar falseado, circunscrito e ilusorio. En efecto, el círculo del segundo verso, aún enfrentándose con el cuadrado del otro, es de todas maneras un área limitada. Sucesivamente, se listan más elementos que adhieren al campo semántico de la delimitación espacial o del objeto material que entendemos como una sugestión de lo limitado: la bandera, el nudo, el telón, el zapato, el límite, el laberinto, el entretelón, la cámara de tortura, el hotel, la cadena perpetua, el fin de la imaginación, el tenedor, la cuchara, el molde y el panteón.

En tal orden de cosas, vemos estas imágenes de acotamiento como una perspectiva afín a la intensificación del espacio privado y, con él, del espacio del consumo cerrado y protegido respecto a la ciudad y a sus implicaciones sociales. Si se quiere, junto a la limitación, se puede evocar también la materialidad de los objetos que más superficialmente se ligarían al deleite físico impulsado por el consumo y sus

productos. Por otra parte, resulta necesario mencionar los intentos por parte del Pingüino de rehuir esta imposición a través de visiones de alguna manera liberadoras que ya hemos podido adelantar. Entre ellas, evidenciamos el estreno, la tribu, la indecisión, el sueño, la volada, la entretención, el dos menos dos, el canto, el autor copioso, la ascensión, el paraíso perdido, la impropiedad, la marcha. Ceresa considera esta variedad de elementos más que en sus distintos trayectos imaginativos, en su indiferenciación básica, evocándonos en parte la lectura de Sanguineti (1965) de la lírica de Pascoli que mencionamos anteriormente: “el poema yuxtapone imágenes de placer, epifanía y violencia en un mismo nivel. El Pingüino es parte de un sistema del cual es inconscientemente cómplice [...]” (2017: 185).

Para corroborar dicho comentario crítico, agregamos que casi todos los supuestos elementos de desafío, si bien encierran un afán que escapa la sistematización ordenada, las reglas mercantiles y sus límites impuestos, se refieren a prácticas individuales. La evasión dada por los procesos imaginativos, así como las referencias al campo semántico del espectáculo delinean una permisión otorgada a la dimensión restringida del sujeto. En este sentido, traemos a la memoria los asuntos relativos a las mutaciones de las funciones de lo público en lo privado, en particular el rol de la televisión que se despliega como un material externo recluido en lo doméstico y en destinatarios aislados. Por tal razón, a excepción de la alusión a la “tribu” que resume los atributos de un conjunto social orgánico y pre-moderno, no detectamos en la lírica posibles efectos capaces de contrarrestar interior y efectivamente la ola neoliberal.

3.2 Incursiones horizontales a favor del espacio

Durante la lectura de *Anteparaíso* desarrollamos unas reflexiones concernientes la figura de Miguel Ángel. En particular, notamos su debilidad por una parte, y por la otra su actitud impositiva hacia el sujeto, a su vez factor de inquietud para con la perspectiva receptora. A este punto de *El Paseo Ahumada* encontramos igualmente la aparición de núcleos ejemplares que, como una prolongación de la entretención privada subsumida en el reciente esquema lírico, se nos exhiben como inapelables.⁷³ Nos referimos al espacio ejemplar publicizado en el poema “Introducción a la estética del Vivac” y al hombre ejemplar y científico retratado en “Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo”.

En el primer texto mencionado se erige un paisaje cercado y ordenado que se entrecruza con referencias a la militarización. La “estética del Vivac” que se disemina

73 Ver sobre esto Rojas: “Este es uno de los puntos en que se detendrá la significación semántica y la posición crítica que asume el sujeto hablante, aquella de mostrar y denunciar el uso que hacía el régimen de los medios masivos, a través de la manipulación de la información, su tergiversación, la formación de íconos de la entretención, sostenidos por la difusión e impacto televisivo” (2013–2014: 371).

en el Paseo Ahumada es un ideal de sistematización y exclusión basado en la imagen del ‘chorro’. Es este componente específicamente que, con su activación, produce los deslindes espaciales y humanos que definen la calle:

Chorros de agua como setos de álamos intermitentes bloquean por un lado y otro este

paquete: El Paseo

[...]

La estética del Vivac salpica a sus mirones

Son fuentes que mantienen el orden y la ley del chorro en El Paseo Ahumada

[...] (Lihn 1983: s/p, vv.1, 8–9)

Lo sugerente de esta lírica es que los chorros no solamente reproducen la sensación de encierro feliz que hallamos también en los límites de los locales comerciales y en la casa incorporada por la entretención televisiva.⁷⁴ De hecho, estos realizan un movimiento que recupera la pauta conformada entre el sujeto/Pingüino y el elemento que hallamos anteriormente. En particular, se vuelve a proponer la dicotomía de concentración y dispersión que singulariza el panorama neoliberal, caracterizado por la evidencia superficial de sus abstracciones y por el simultáneo desgaste de sus puntos de referencia.

Veamos los versos del poema que nos parecen enseñar este fenómeno:

En un caso y otro los chorros brotan directamente del piso del paseo sin mediación, como al

centro del mismo,

de ninguna fuente, y el agua cae que es reabsorbida por sus manaderos

[...]

Esas aguas no condescienden a la taza, se erectan por sí mismas y acaban

(Lihn 1983: s/p, vv.5, 6, 9)

El desconocimiento del origen del flujo se asimila a la pérdida de puntos fijos detectable en la proliferación capitalista y asimismo a las ya mencionadas creencias de un funcionamiento automático y superior del mercado. Tanto en el mercado como en el vivac poético, el misterio acerca de los engranajes del contexto no impide su realización impositiva. La misma falta de mediación registrada respecto a las fuentes pareciera evocar la descalificación del rol estatal sustentada por el equipo neoliberal. Incluso, el rasgo cíclico que describe el camino del líquido despierta, en el posible receptor, la sensación de una repetición vivida, de una infinita proliferación de productos, servicios, modelos que, al fin y al cabo, no denota una evolución. La

74 Entre los elementos de dicha que acompañan las limitaciones del chorro señalamos: “[...] chorros que se cuadran como si destaparan botellas de champaña en el Vivac” (v.3), “¿No es esto tan bueno como tomarse un helado?” (v.19), las referencias a la limpieza y su comparación con las fuentes más famosas internacionalmente (Versalles, Trevi, etc.). Favi emplea una expresión paralela a la nuestra para verbalizar la paradoja del Vivac: “belleza de la represión” (1993: 133).

multiplicación de la oferta, así como la abundancia del agua del Paseo, determina su propia muerte y su consecuente resurrección sin que haya un cambio sustancial de la misma. Finalmente, el orden impuesto a las personas y a su circulación no coincide con un orden interno al chorro: su imposibilidad de entrar en las tazas y su desperdicio energético sin sentido confieren al paisaje en cuestión un semblante de caos opresor, el mismo que tan sutil y blando como el chorro de agua se difunde en la contemporaneidad neoliberal.⁷⁵

Manteniéndose en el nivel de lo modélico, el poema “Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo” es enfático al exhibir las cuestiones relativas a la técnica y a sus adeptos como fuentes de oscurantismo y opresión. En efecto, el cálculo y las leyes científicas son las herramientas de que se sirve el astronauta para su incontrastable dominio. Él mismo es dibujado como un autómatas impasible que cumple con las etapas de un proyecto. No hace falta, en coherencia con esto, rememorar el papel del equipo económico chileno que prevalece en la visión del astronauta. El mismo Galindo (1999) empalma al protagonista de la lírica con las reformas económicas neoliberales, distanciándose de las observaciones de Foxley C. (1995) quien identifica este texto como una variación irónica de la figura de Huidobro.

Lo impresionante del protagonista de los versos es que, en vez de las esperadas sugerencias de ascensión y velocidad, se estabiliza en un estatismo dilatado:

La suya no es una caída en suma su abismante seguridad en sí mismo que lo hace Cristo crucificado en
una nave espacial

[...]

Y, pues, ni asciende ni desciende (alto/bajo no es una categoría que sirva para pensar) aterriza
se posa en la tierra como el pájaro en la rama
como dios en un mural bizantino, punto por punto, piedrecilla a piedrecilla
dorado a fuego
en el campo deflector de todas las intensidades
(Lihn 1983: s/p, vv.26, 30–34)

75 Las aproximaciones críticas a la imagen del ‘chorro’ en *El Paseo Ahumada*, unánimes respecto a su connotación represora (sobre todo en Foxley C., 1995), han a la vez destacado distintos aspectos del mismo. En lo específico, se ha ligado a la evocación del concepto neoliberal del ‘chorreo’ (Rojas, 2013–2014; Sepúlveda Eriz, 2013), a la temática del higiene (Sepúlveda Eriz, 2013), a una política de desigualdad y desperdicio (Rojas, 2013–2014). Finalmente, más cercana a nuestras aserciones, Ceresa identifica en él una dicotomía interna: “La forma fálica de los chorros que rodean el paseo componen un escenario de violencia disfrazada, en donde la seductora tecnología provoca un efecto placentero en los peatones” (2017: 187).

Son las ‘intensidades’ entonces que son puestas bajo el control de ese movimiento en expansión, encabezado por un solo hombre.⁷⁶ El astronauta imita la horizontalidad del Paseo no porque él se desplace horizontalmente, sino porque aparta las calidades de alto y bajo. Su existencia es, de este modo, apareada y luego alisada en el plano bidimensional del mosaico. Esta forma artística entrega la visión de una linealidad no sacudida por momentos penetrantes y paralelamente aliviada por la multitud de los trozos luminosos que la componen. La planicie de la descripción así como la ambigua atracción de sus partículas no puede dejar de recordarnos el silenciamiento de las ambiciones sociales y los destellos de la explosión de consumo material y cultural.⁷⁷

En esta óptica, se lee algunos versos más abajo:

Su rostro cambia y es el mismo –el de todos nosotros– inmóvil, en pantalla, como un campo deflector de todas nuestras intensidades

La cruz espacial nos redime de la sorpresa nos dispensa de toda filosofía y convertida en una fina llovizna imprime su iridiscencia en los vacíos platos de postre, que sugiere el maná

(Lihn 1983: s/p, vv.41 – 44)

La inmovilidad del mosaico se muda a otro soporte manteniendo su fijación. La pantalla y el rostro proyectado en ella cambian sin cambiar realmente. A este propósito, vale la pena establecer una conexión con el rostro que indagamos en el poema zuritiano. Allá la figura ejemplar (Miguel Ángel) imponía las apariencias faciales; aquí la continuidad identitaria ya existe y mantiene su dominio mediante la herramienta del “campo deflector”. Con todo, deseamos dirigir nuestra atención sobre el verbo ‘imprimir’ que se inserta en la misma dimensión mecanizada y prevaleciente del ‘estampar’ que profundizamos en *Anteparáiso*.

La “cruz espacial” se erige como un objeto fijo pero de amplio alcance y, por otra parte, la “fina llovizna” encarna su difusión capilar e impalpable.⁷⁸ En el astronauta tanto como en el Vivac se enfrentan estas esencias de intensidad y dispersión y, sin embargo, la intensidad apela enteramente al contexto, que manipula la perteneciente a las personas. Una suerte de impotencia surge de estas últimas dos líricas donde

76 Véase el opuesto despertar de las intensidades impulsado por la Escena de Avanzada: “Muy lejos del vocabulario melancólico del desfallecimiento del sentido, la Avanzada puso en movimiento un ‘régimen de intensidad’ cuya clave energética conecta su escena al repertorio deleuziano de los flujos libidinales y las máquinas deseantes” (Richard 2005: 42).

77 Confróntese la metáfora de la nave espacial que Ianni emplea en referencia al fenómeno de la globalización: “La ‘nave espacial’ sugiere el viaje y la travesía, el lugar y la duración, lo conocido y lo incógnito, lo destinado y lo descarriado, la aventura y la desventura. [...] Los habitantes de la nave pueden ser arrollados por una sucesión de perplejidades, y ser capaces, entonces, de conocer su imposibilidad de descubrir o de transformarse” (1996: 8).

78 Abiertamente, los versos hacen referencia al pasaje bíblico del maná que se interrelaciona con la aparición del rocío. Señalamos que, en la Biblia, se realiza la distribución equitativa del maná, lo que se contrapone al seductor imaginario consumista.

el enfoque espacial (el Vivac/Paseo) y humano (el astronauta) han determinado la extensión de un control desdibujado pero extenso. Si en la primera parte de *El Paseo Ahumada* anotamos la posición pasiva y relegada del sujeto frente a su entorno, en esta ocasión se ha explayado la visión de la agresión del propio medio en distintas formas. Estas pautas se transfieren a la percepción de la realidad vivida, donde el ejercicio de la libertad y de la acción se halla confinado en la praxis consumista así como los estímulos del afuera se realizan en un despliegue encontrado de atracción y dominación.

El reto a estas circunstancias contextuales y líricas acontece en el momento en que la escritura invoca panoramas distintos, que producen un roce respecto a los delineados hasta ahora. Un claro ejemplo de esto se encuentra en los dos poemas que siguen: “No por menos de \$300 –dijo– y se enterró la daga en el costado. Estudió magia roja en el Ecuador” y “participó en el paro paralizando palo y tambor pero no le dieron esférica. Otro más que está por encima del bien y del mal”. En el primer texto las alusiones a la seriedad y profesionalidad del mago se refractan en las imágenes casi macabras y en la voz final del mismo que reproduce su esfuerzo extremo:⁷⁹

No por menos de trescientos pesos la operación del tabique nasal
prueba número uno
y la dos esta aguja de coser sacos ensartada de mejilla a mejilla
El respectable sabe apreciar el trabajo limpio de un verdadero profesional
que hizo sus estudios en la selva, cerca del Ecuador
por cuatrocientos pesos pero ni por uno menos se le hacen los honores a la primera hoja de acero
inoxidable
Boca que sangre dinero que se le devuelve limpiamente al público
para los maestros una gota es un desperdicio
Ni brujo ni carnicero mago con diploma que harrecorrido a pietodel cóontineente
y ebstadáaga que'e mihundoenlscostado
súaiudapogfavog.
(Lihn, 1983: s/p)

El personaje aparece como el anti-astronauta, contraponiendo la frialdad y precisión del modelo a la venta excesiva de su cuerpo. Por otro lado, en “participó en el paro [...]” asistimos a un momento de protesta en el Paseo Ahumada donde, en específico, el Pingüino enfrenta a los militares.⁸⁰ Sin embargo, este gesto revolucionario solo en-

79 Compárese, en la parte final del poema, los memorables versos finales de *Altazor* de Huidobro: “Lalalí / Io ia / i i i o / Ai a i a i i i i o ia” (1931: III).

80 Hacemos notar que Sepúlveda Eriz (2013) opina que los evidentes conflictos que se dan en *El Paseo Ahumada*, como en este caso la movilización ciudadana, son dinámicas que no se hallan en las producciones neovanguardistas. Respecto a la referencia histórica del texto, 1983 representa el año de las grandes protestas sociales contra la dictadura.

cuentra el desinterés tanto de los represores como de los manifestantes, resumido en la expresión irónica “no le dieron esférica”, variación formal de “dar bola a alguien”.⁸¹ A nuestro parecer, esta activación del Pingüino conlleva, además del acto de crítica al régimen en sí, una contratación de los espacios delineados por los chorros en “Introducción a la estética del Vivac”:

Estabas fuera de tí ahora que cuándo estás adentro? sobreexcitado
 por la película en cuatro dimensiones que la realidad estaba pasando en el Paseo Ahumada
 Querías figurar a toda costa en el reparto y no como un extra menos
 de esos que caen, sin pena ni gloria a la primera carga en el campo del simulacro
 [...]
 Habían rodeado el Ahumada por cuatro costados y la red empozada empezaba a recogerse con un ruido
 de
 cadenas
 Al toro, por las astas: desde el centro mismo de la arena, tú –gesto sin capa–aleteaste
 gritándole de todo a los
 uniformados
 Te paseabas –dicen– entre ellos no ya como un pingüino sino como un enardecido en
 tiempos de Recesión
 Si por casualidad hubieras muerto en ese operativo nadie te habría contado como una baja
 ni de parte de los gritados ni de parte de los gritadores
 pero, igual, gritabas desde el centro mismo de esa batalla intrínsecamente desigual con
 inigualable temeridad
 (Lihn, 1983: s/p, vv.8 – 11, 20–25)

La introducción a fuerza por parte del Pingüino en el universo de la entretención desestabiliza su calidad de espectador en un espacio cerrado. Este afán surge en particular de la frase “Estabas fuera de tí ahora que cuándo estás adentro?” donde se produce una potencialización de la calidad de extrínseco en el sujeto, contraria al proceso de aplanamiento de alto/bajo que calificaba al astronauta.

El protagonista forcejea las barreras invisiblemente replicadas –en la transparencia del agua de las fuentes– en su existencia para salir hacia otra dirección. Con propiedad, con este movimiento sale de su encierro para afirmarse en el mismo espacio que lo hostigaba: el Paseo. Es por esta razón que el sujeto reelabora las condiciones de su vida y coloniza a su manera el entorno en donde se sitúa. Este suceso refleja las posibilidades ínsitas en la participación humana en la urbanidad y centralidad doméstica transformadas: no es tanto el cambio radical de estos elementos el que prima, sino la mutación de la perspectiva individual y sus relativas normas diarias.

La dispersión espacial causada por la protesta afecta el Paseo recargando las trayectorias de sus chorros felices. Tras esto, las imágenes del recogimiento se agudi-

81 Coloquialismo que expresa “prestarle atención a alguien” (Real Academia Española, 2014).

zan rápidamente: los cuatro costados, la red enfatizada por la cercanía fonética de ‘empozado/empezaba’, el movimiento que cerca cada vez más las fronteras de la calle. En esta circunstancia, haciendo frente a “los chorros [que] brotan directamente del piso del paseo sin mediación, como al centro del mismo” (Lihn 1983: s/p), el Pingüino se instala justamente al medio del Paseo y lo incursiona con su caminar.

Otro gesto que se opone a la ‘estética del Vivac’ podría hallarse en la acción de ‘aletear’. Efectivamente, en los últimos versos de “Noticias de un astronauta [...]” el Pingüino manifiesta un movimiento contrario a la rígida horizontalidad del astronauta: “Demonios y ahí estás retorciéndote como entre el ánodo y el cátodo una rana de Galton / golpeando espasmódicamente tu tambor con un palo como si / trataras de rectificar el rumbo de tu caída espacial, desatascando una palanca de cambio” (Lihn, 1983: s/p, vv.53 – 55). Aunque esta descripción se entrecruce con el apoderamiento por parte del astronauta de la energía del Pingüino, también aflora como una premonición de su voluntad de no caer y, en el caso de la protesta, de su ocupación del espacio sitiado. Al respecto, nos resulta sugerente mencionar una lectura totalmente distinta del movimiento aludido: “El aleteo del Pingüino es el gesto impotente y afásico del pobre frente a la dictadura y a la injusticia social, el gesto que convoca ya no la estaticidad de la espera que caracteriza el pasar del tiempo sometido a la limosna, sino la reactividad del *enardecido* de la *recesión*” (Rojas 2013–2014: 380). Aún reconociendo su ‘reactividad’, la estudiosa también confirma la impotencia del afán del Pingüino que, en cambio, nosotros valoramos por el mérito que guarda en sí.

Finalmente, otro aspecto que deseamos notar reside en lo ‘inigualable’ que el Pingüino opone a la desigualdad intrínseca de la situación. Si, como vimos, la igualdad ilusoria del ordenamiento neoliberal encierra la producción de una desigualdad fundamental, la “inigualable temeridad” del Pingüino escapa las posibilidades de comparación, instalándose en las afueras del sistema jerárquico. Incluso, en el Diccionario de la Real Academia Española (2014) leemos que el verbo ‘igualar’ significa “hacer iguales a dos o más personas o cosas en cualidades o valor” y “allanar la tierra o el suelo”, entre otras entradas. De lo expresado se desprende que la actitud del Pingüino que estamos revisando reta tanto el proceso de igualación que el neoliberalismo insta mediante el consumo como, en el ámbito textual, lo horizontal perseguido por el astronauta que comparamos con la desactivación implicada por las transformaciones socio-económicas.

Más adelante en la obra nos encontramos con un poema titulado “Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera”. Su lectura empieza con la presuposición de no estar frente a una figura modelo, debido a la calificación que describe al sacerdote. Tampoco se trata de una persona cualquiera, por lo cual el personaje se instala en un nivel híbrido, señalado por su prestigio y espiritualidad –mantenidos en su actual práctica de absolución– y su simultánea perdición.

Después de haber sido ignorado por los militares y los contestatarios durante la protesta, el Pingüino es acá rechazado por el sacerdote –a pesar de su absurdidad–

y por el mismo hablante poético: “Este sacerdote no te confesará nunca, Pingüino / (ni yo te estrecharé jamás la mano)” (Lihn 1983: s/p, vv.1 – 2). Si en “Cámara de tortura” el personaje en cuestión se definía en base a su ser los residuos del otro, aquí este se nombra mediante negaciones rotundas, ni siquiera en referencia al sacerdote sino al mero espacio que este último ocupa: “Su confesionario mismo lo defiende de los accidentes del terreno / alzado en lo absoluto: / No serás tú la baldosa que falte en ese ajedrezado de marmolina ni el pliegue del trapié en la alfombra veneciana” (Lihn 1983: s/p, vv.3 – 5).

Asimismo, mientras el mendigo oponía en “participó en el paro [...]” al orden militar, económico, espacial y revolucionario su propio desorden (el caminar, el gritar y el ‘aletear’), aquí es el sistema-sacerdote que intenta protegerse de las amenazas de su entorno. El movimiento del protagonista del poema recuerda al del astronauta pero es más rápido, dejando de lado esa impasibilidad que no admitía peligros:

para su transporte sin bache a una buena velocidad
meticulosa

Su periplo comprende, en los grandes espacios del Valle Central (de un fundo a otro) incluso el deterioro de ciertos caminos patronales

(esto fué la Reforma Agraria)

la incertidumbre ante el cruce de un tren que a lo mejor ya no existe

El azar puede introducirse en el trayecto obligándolo a detenerse (hágase mi voluntad y no la suya)

(Lihn 1983: s/p, vv.8 – 14)

Este desplazamiento es como una huida a la vez impregnada de poder.⁸² Descontextualizado del Paseo Ahumada, el sacerdote ocupa a su gusto la amplitud chilena y sus rastros históricos para así materializar su ambición. Nos damos cuenta de que donde falta el orden evidentemente aplicado (la calle) no estamos exentos de tensiones impuestas: el sacerdote, en esta lucha entre su voluntad y el azar, pareciera encarnar los valores neoliberales de éxito, cálculo, inteligencia, responsabilidad. Y con esto también conlleva la negación y agresión del otro y la ocupación estudiada de su existencia: “La fría luz de la otra Roma está sobre su cabeza / esa a la que no dan todos los caminos. Electiva.” (Lihn 1983: s/p, vv.40 – 41).

Este texto inserta en las dinámicas líricas una figura nueva. Aquí se dibuja a un ser humano desconectado de su realidad, enfocado en su objetivo de tal manera que ignora y corroe el mundo que lo acoge. De este modo, el sacerdote expone la miseria del sueño del poder y, dentro de la construcción lírica, proporciona una variable más

82 El protagonista de estos versos deja efectivamente atrás el paisaje histórico del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, caracterizado por la intensificación del proceso de la Reforma Agraria y por el refuerzo de la red estatal de ferrocarriles, cuyo uso se vio profundamente debilitado a partir de la dictadura de Pinochet (Garrido R., Guerrero Y. y Valdés 1988; Thomson y Angerstein 2000).

con respecto al protagonista. En fin, una espiritualidad degradada que pone al ser humano frente a la balanza que divide sus esperados valores de su voluntad ilimitada.

3.3 Impulso criminal

La narración poética nos ha insertado ampliamente en el espacio del Paseo Ahumada y, sin embargo, con el poema “las 7 plagas en el paraíso peatonal” pretende hacerlo aún más invasivamente. El lector se había acostumbrado a una mirada externa, de paseante, de algún modo oprimida por un sentido de oclusión generado a partir de las limitaciones de la calle. A este punto, el texto transforma su observación en una participación gracias a la intervención del hablante en la trama lírica. Tomando su punto de vista, nos acercamos gradual y físicamente al Paseo hasta introducirnos en él.

En la primera parte del texto, el sujeto se siente atraído por una aglomeración de personas que, en un principio, considera debida al acontecimiento de algún crimen:

Encuentro casual con un momento histórico
hace los años que tiene, oficialmente, el Paseo crucé en diagonal el orgullo de Vivac: la
Plaza de Armas
que en punto a almas había girado sobre sí misma, parándose en uno de sus vértices
como si en esa esquina –Ahumada con Compañía– pegara el último rayo de sol
que era, por el contrario, difuso en ponerse como conviene a un buen día nublado
Quizá un número de fondo –pensé– que se hubiera agregado, en último momento, al
Programa
un alguien de esos que se hacen escribir con su propia sangre un subtítular a modo de
epitafio en el Diario de
la Tarde
en no fallido pero inútil intento de cavarse una tumba en el pavimento
donde su muerte estrellada pone una mancha de color
(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 9)

Una intensa deformación perceptiva se produce en el entorno ciudadano y, tras ella, el personaje se mueve en dirección de lo que sospecha ser un hecho de sangre. Igualmente, nuestra atención lectora se desplaza con la promesa de la muerte y la violencia hasta tropezar paradójicamente con la inauguración del Paseo Ahumada:

Pero no, quienes se dejaban traer por sus tropismos y la atracción de las puntas, a esa esquina
magnetizada
–ociosos cesantes trabajadores de la prostitución de ambos sexos (los últimos en retirarse)

topaban como con un dique de contención con una cintita tricolor que empaquetaba el regalo del Paseo Ahumada
el día de su inauguración
(Lihn 1983: s/p, vv.15 – 18)

Acontece un pequeño trauma en la transmisión imaginaria: lo que habíamos pensado ser un asesinato o un suicidio es, en realidad, el estreno de una prestigiosa calle comercial. De acuerdo con eso, se revierte y pone en tela de juicio la constatación del crecimiento económico y sus promesas: gracias al acercamiento entre el crimen y el Paseo, la poesía juega con el sentido de la violencia económica e, igualmente, con el sinsentido de la seducción económica.

Al tiempo, notamos que se repiten las características de lo que definimos un encierro dichoso. La referencia a la calle empaquetada por un elemento parecido a un dique de contención hace puntualmente traslucir la convivencia de limitación y sugerencias felices. Más adelante, el observador detiene su mirada sobre las personas que ocupan ese “paquete” urbano sin todavía poder acceder a él: “Nadie, salvo los inaugurantes, estaba dentro del paquete / empaquetados aquéllos, a su vez, en trajes de etiqueta / aunque –cosa rara– no había un estrado que sirviera de zócalo a ese monumento desechable” (Lihn 1983: s/p, vv.19 – 21). Nos interesa, más que la prolongación de la apariencia de paquete a sus ocupantes, la ausencia del “zócalo”. Esta falta produce una nivelación de los personajes internos al Paseo aunque, simultáneamente, nos damos cuenta de que pertenecen a la clase alta/dirigente. La impresión entregada por la situación es que, a pesar de la neta división entre los que están afuera y los que están adentro, los inaugurantes mimetizan la escala de poder a la cual pertenecen evitando el uso del pedestal y permitiendo la visión del acto por parte de los paseantes.

Al igual que en el lenguaje televisivo y, más en general, en el sistema económico neoliberal, los conflictos son anulados o camuflados en pos de un supuesto equilibrio. La circunstancia se presenta como una falsa igualdad entre las partes, traicionada por la división sutil pero no sobrepasable de la cinta tricolor. Similarmente a la producción cultural que revisamos en precedencia, donde se insistía sobre la vida personal de los poderosos (el “mercado de los sentimientos” de que hablan Bauman 2000/2004 y Brunner 1984), los inaugurantes se ofrecen llanamente a su público disfrazando una cercanía humana inexistente.

La ocupación del Paseo por parte del público se da solamente en el momento en que los participantes en la inauguración se van del sitio, de esta manera conjurando cualquier tipo de contacto entre las dos partes. No obstante, a pesar de que la separación social sea evidente, el Paseo se instala de inmediato como un núcleo que recicla las colisiones al nivelarlas en su oferta de mercado. Bajo estas premisas, los espectadores entran físicamente a la calle:

Los inaugurantes, finalmente, abandonaron el lugar a su suerte
que era la suma de los que estábamos ahí
Se alejaron en sus automóviles de lujo y una mano anónima pero autorizada
reitró delicadamente la cintita de seguridad
como si a él se le aflojara el cinturón
como si a ella se le desabrochara la faja
Cientos de pies se precipitaron al oasis inaugural, pero ¿dónde estaba la gente linda que
saliera a recibirnos
de las cuales poder anegarse?
Trabajadores de la prostitución, eso era todo
y los primeros retoños de la mendicidad establecida
eso era todo
Así, las Siete Plagas llegamos a Egipto, nuestra tierra natal.
(Lihn 1983: s/p, vv.35 – 46)

La abertura del Paseo se compara con una entrega íntima y el mismo afán de los paseantes reproduce el deseo de posesión física que invoca la sexualización de la calle. Empezando con la aproximación al crimen/Paseo hasta llegar ahora a un encuentro casi carnal con el espacio recién inaugurado, este texto ha acompañado las sensaciones lectoras por un camino corporal. Por lo tanto, las iniciales impresiones del poemario que registramos como principalmente externas, se involucran aquí en un goce físico que determina la superación de la visión pasiva.

Como hemos notado, no se ha anulado el límite entre el público y lo lindo y sin embargo los paseantes pueden disfrutar en primera persona el espacio comercial. Resulta que la inmersión de los cuerpos en el Paseo –aún en su extremo entregado por las alusiones a la sexualidad– no ha significado una evolución social según señaló el episodio de la inauguración. En este sentido, a pesar de incluirnos enteramente en la sustancia ambicionada de la calle, seguimos detectando todavía más profundamente una fractura interior, originada por la “cintita” que indica nuestra falta de completitud.

Al final, el último de los versos mencionados provoca otro cambio de perspectiva al identificarnos –gracias al verbo regido por un ‘nosotros’– con los elementos destructores del paraíso del Paseo.⁸³ Como en la obra de Zurita los destinatarios habían sido excluidos de la utopía de los pobres, aquí igualmente acaece un alejamiento de estos de las ilusiones y promesas de una vida mejor. Con todo, la diferencia entre los dos textos se halla en que la expulsión en Lihn no es una separación efectiva sino la realización de una conciencia dañina. En otras palabras, los paseantes acceden al Paseo pero lo enturbian con su presencia. A la luz de lo señalado, el rechazo es todavía más sutil, puesto que la frecuentación del espacio casi utópico implica, en las personas, sentimientos de inferioridad y culpabilidad. Se podría decir que el poema actúa de modo parecido a las fórmulas conllevadas por el pensamiento neoliberal,

83 Si nos centramos en el cuento bíblico, los elementos de destrucción de las plagas, sin embargo, remiten a la poderosa manifestación de la justicia divina.

La figura del chorro se vuelve a instalar y, además, se fortalece siendo que trasciende el orden espacial de las fuentes al contaminar el habla, la luz y la música. Se vuelve extensa la imagen de reordenamiento feliz que abarca cada vez más el campo del espectáculo y de la exhibición. Su misma aparición como por “arte de magia” silencia el misero recuerdo del mago de la calle y se impone en la vastedad de las fronteras.

En esta perspectiva, resulta clave el verso “es aunque superficial un aglutinante de primera” en el cual se evidencia la paradoja neoliberal: su dispersión formal apareada por un asentamiento profundo. El chorro y la ascensión del piano predominan en la constitución del paisaje y mantienen su vigencia a pesar de la petición de ayuda al Pingüino por parte de la voz poética: “Pingüino, toma tus medidas, Hazte famoso de una vez por todas / y manda que apaguen la luz y corten el chorro / y que la gente piense con la cabeza siempre que no sea con la tuya / Has dicho.” (Lihn 1983: s/p, vv.21 – 24). Como revisamos en el episodio de la protesta, pareciera que la posibilidad para canalizar distintamente el contexto principal sea la de acceder a sus herramientas y elementos. Tal vez por esto el hablante se refiera a la fama como preámbulo necesario para invertir los hechos: para cambiar las cosas radicalmente (apagar la luz y cortar el chorro) es necesario ocuparlas desde adentro (hacerse famoso).

Dos poemas más adelante tenemos la sensación de entrar definitivamente en esa atmósfera de necesaria interiorización del entorno –aunque sufrida y permanentemente tensionada– para su superación. En el texto “Ellos le hacían tic. La muerte –sostienen– tendrá que hacerles tac.” se vuelven a conjugar las categorías de concentración y diseminación:

En el Ahumada que sólo ahora es paseo
antes de sexo femenino: calle
tanto el elenco como el escenario tienen sus puntos de cristalización
no todo en este río fluye con la misma rapidez
hay remansos que derivan de él como asimismo charcos
(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 5)

Sin embargo, este panorama específico pareciera tender más hacia un empuje de conglomeración. La figura del chorro es puesta en tela de juicio por los “remansos” y “charcos” que se entrecruzan en las mutaciones irrefrenables del espacio. La misma hibridez de género del paseo/calle no logra detener la formación de esos aglomerados que se dan como puntos que no adhieren ni a los modelos superiores ni a la difusión inaprensible de la instauración neoliberal.

Es a partir de estos intervalos donde el hablante ahonda en un razonamiento sobre su mundo:

Treinta años hace desde que algunos conocidos de vista me obligan al tic del reconocimiento
pero no al saludo, porque sólo tenemos en común ese tic y no el tac, el tic–tic del gran reloj
desechable

que da el vacío de las horas por la eternidad que le pidan (copo superfluos pensados desde
aquí

pero que renuevan las nieves eternas)

Tic-tic-tic es la misma hora de siempre

Se transforman pero no se cambian por otros aferrados a sí mismos

cada cual al desgaste de su diferencia, que tic-tic se mantiene incólume

mientras la muerte no le haga tac

tactáaac: un buen saludo de una vez por todas

Ignorándolo, me informan de mi propia inmersión irrepetible en el río que cambia hasta de

sexo

(:la calle Ahumada / el Paseo Ahumada)

Estos señores son mi espejo del tiempo

esas señoras son mi memento mori

Por ellos sé que he perdido mi juventud, y por ellas que no he encontrado la resignación:

contra toda lógica esa pérdida me parece artificial:

lo natural sería que fuéramos eternos

porque ¿cuándo es ahora? Uno diría que la vida entera, esa especie de eternidad provisional

de no mediar el fortuito encuentro diario con los desechables, que persisten en un ahora que

fué y no andan

para nada

en la onda del tiempo retrogresivo

que se deterioran persistentemente en el cumplimiento flagrante de sus distintas edades

Tambor, me avergüenza no haber marchado a tu son

porque, igual, he caminado lo mismo

desde hace treinta años y en horas vacías, por el movable cauce de este río que difiere, como

todo, constante-

mente de sí mismo

y se conserva en la medida en que la muerte lo hace corroer

Sí, cómo siento de irrisoria mi onda:

“la movable imagen de la eternidad”

eso no es más que miedo a envejecer.

(Lihn 1983: s/p, vv.6 – 32)

La larga cita nos entrega la posibilidad para discernir los motivos que se suceden en el pensamiento de la voz poética. En el comienzo de la parte citada nos encontramos con los componentes ‘tic’ y ‘tac’, donde el primero alude a un tiempo sin evolución –la posible formalidad cambiante pero idéntica generada por la producción mercantil– y el segundo a la interrupción y el cambio hallable en la muerte. En el análisis de Foxley C., en este poema el escritor “Está aludiendo a [una] visión de la existencia amenazada de muerte” (1995: 256). Más allá de este comentario, dentro del desarrollo de la lírica, la muerte y su ‘tac’ asumen el rol de oposición con respecto a los patrones invariados del ‘tic’.

La variación alucinada de la creciente producción cultural se cristaliza en la “fotografía” perceptiva del hombre: objeto bidimensional que, si por una parte, recuerda la existencia aplanada del astronauta, por la otra conjura su ciencia razonada e implacable. El elemento fotográfico, en esta instancia, no es tanto una definición de un mundo invariado sino la contraposición a sus destellos ilusorios, un intento de auto-afirmación subjetiva dentro de la multiplicidad caótica del Paseo. De modo semejante a los “remansos” y los “charcos” que enfrentaban el ímpetu del chorro, el “dememorizador” aparece como un instrumento capaz de proporcionar una adhesión a la vida desperdigada en las promesas que la confeccionan.

La (des)activación desmemorizadora se aplica a un tiempo de por sí empobrecido de memorias, hecho que extrema la necesidad de preguntarse acerca de la posición de cada uno en el desarrollo vital disfrazado por un eterno ahora. Esta cuestión se repite luego en la lírica “Prehistoria futura de Chile”. Ya a partir del paradójico título, el poema expresa una tensión temporal inacabada que toca directamente al destinatario en referencia a los cambios producidos en el espacio cultural e histórico: el supuesto fin de las utopías y de las grandes ideologías, la diseminación de productos y soportes, la cultura de la imagen, la visualidad televisiva, la disgregación de puntos de referencia:

Desde que nacimos peatones regulares a la vía pública
 nos concentramos en el Café
 y ahí nos descendamos del Ahumada que hierve de gente a mediodía
 y a la hora nona
 Nos reconocemos, aunque sólo sea vagamente, como los habitantes esporádicos del mismo
 oasis
 al que llegamos sin rompernos sin morir a la manera de olas
 beduinas
 La impaciencia se deja atrás en la calle como si nos cambiáramos la ropa
 de la callejera impaciencia por la camiseta del Café
 verdinegra
 y hacemos colas no para enfurecernos sino para abanicarnos
 turno para revelarnos ante el mesón volado
 una especie de cinta de Moebius
 el mínimo foso que separa a las estrellas del público, Huríes diría yo
 las heroínas de ese trabajo que vienen y van sobre el estrado con sonrisas estroboscópicas
 y tacitas humeantes, belleza que se nos permite
 sin necesidad de entrar al Teatro Opera
 Desde que nos concentramos en el Café hemos viajado en el tiempo como en una nave
 espacial
 sólo que siempre en una misma dirección y la nave misma ha cambiado
 para no decir nada de nuestras pobres hostesses ecos unas de otras

pero sólo ahora aterrizamos en el planeta Ahumada
no mañana sino ayer, en la prehistoria futura de Chile.
(Lihn 1983: s/p)

En el texto, el Paseo Ahumada se despliega como un flujo imposible de sujetar y, dentro de él, se concreta un espacio de inmovilidad identificado en el Café, reflejando así la forma no orientable de la mencionada cinta de Moebius. De acuerdo con la lectura que desarrollamos hasta el momento, la producción de estabilidad que genera el Café debería asegurar una parcial reconversión de la invasión del Paseo y sus componentes. Sin embargo, la “callejera impaciencia” –el afán consumidor, la urbanidad caótica y su oferta– se congrega no tanto en un momento de pausa y reflexión, sino en una sumisión de los cuerpos. Si anteriormente el sujeto fijaba su deseo de comprensión en la foto, aquí se conforma en su ponerse la camiseta, en hacer la cola, en ser un simple espectador.

Los dos lugares parecieran ser las caras de una misma moneda: por un lado la insensatez de la calle y, por el otro lado, la domesticación de las ambiciones en las “tacitas humeantes” y una belleza permitida: es como si este poema asegurara la imposibilidad de escapar del sistema o de socavar sus bases. La dispersión y la concentración se vuelven a reunir en un solo amasijo híbrido y aglutinante. Finalmente, tanto el Café como el Paseo Ahumada pertenecen al mismo proyecto urbano, al mismo ordenamiento espacial que se ha apoderado del mundo literario. Más todavía, mediante la comparación del Café con una nave espacial, el lector es reinsertado en el fragmento del astronauta: así, la misión de este se desconecta totalmente de la infinitud del universo para asediar la cotidianidad.

Al igual que en la parte dedicada al astronauta, hay un absurdo desplazamiento que acontece sin una verdadera evolución. El Café viaja mas sin cambiar su rumbo; al mismo tiempo, el Paseo Ahumada es su lugar de llegada pero situado en un tiempo inestable. Se desprende que la relación entre los dos espacios se mueve formalmente pero, sustancialmente, no avanza. Inclusive, notamos que estos intercambian con promiscuidad sus identidades (recordamos, a este propósito, el género del paseo/calle): el Café que representaba la fijación del flujo recorre un viaje y el Paseo que, al revés, encarnaba la mutación, se instala como punto de aterrizaje. A partir de estas consideraciones, las sugerencias líricas entremezclan las distintas influencias del medio que, en el contexto, se podrían traducir en una fugacidad inaprensible y en su contraparte resaltada en la falta de transformaciones efectivas. La sección textual toma estas manifestaciones de la realidad y las amalgama y extiende en un único gran circuito que permea lo relatado.

3.5 Ilusión subterránea del locústido

Seguimos registrando en *El Paseo Ahumada* una permanencia de aquellas modalidades, en particular espaciales, que hacen hincapié en la reproducción del sistema. En un texto que podría inicialmente interpretarse como una propuesta alternativa respecto al orden reinante señalamos, en realidad, su afiliación a las dinámicas que asfixian el poemario. En tal sentido, “El loco suelto de la arena se hacía los sombreros con pingüinos” recita:

El loco suelto de la arena no tenía otro almacén de la esquina que el mar
 El mar lo abastecía de todo excepto agua
 Tablas de feroces salvaciones gritaban ¡Tierra! al verlo
 De esos esqueletos de madera hizo una espléndida empalizada
 pingüino, que cortaba la playa en dos
 una exterior y otra exterior
 [...]
 Allá estaba él, cocina en ristre
 Hoy en día no hay gente como ésa
 Arquitecto de su propio destino
 (Lihn 1983: s/p, vv.4 – 9, 18–20)

El cambio de paisaje desde la calle hasta la playa y la total libertad del “loco suelto de la arena” no impiden que tanto la voz lírica como el personaje cumplan un esfuerzo delimitador del espacio. Específicamente, este es percibido en la absurda división de la playa que, aún sin lograr una verdadera separación, se instala en el verso 9 en las dos partes exterior/exterior. Lo único que diferencia profundamente el panorama marino del Paseo Ahumada es que, en el primer caso, es el sujeto quien decide cercenar su entorno mientras, en el segundo, se trata de un conjunto de fuerzas externo a las personas y, por esto, incontrolable. Es cierto que el loco, “arquitecto de su propio destino”, parece entregar la imagen de una vuelta a una existencia antigua y sincera pero no podemos dejar de notar esa semejanza estructural que presenta respecto a las fronteras impuestas en la calle e, incluso, una actitud que podríamos definir extractivista. Su misma actividad de fabricarse sombreros con los cuerpos de los pingüinos, que ocupa la segunda parte del poema, nos confirma esa desconfianza en relación con alguien que maneja cruelmente el último símbolo de resistencia del Paseo insertándolo en una suerte de cadena de ensamblaje.

Con esta lectura continuamos revisando la falta de cambios y conflictos amenazadores durante la obra. La soledad del loco, la reacción del Pingüino y su anti-conformismo, la mirada del hablante, no bastan para invertir la diseminación de una pauta existencial que, de hecho, se prolonga hasta en los inesperados parajes de un ermitaño en la playa. Este aspecto es enfatizado por un poema sucesivo, “Pide repatriación a tambor batiente” protagonizado por el mismo Pingüino:

Estoy solo en la inmensidad del paseo Ahumada
 Pido a tambor batiente mi repatriación a este mismo lugar del que si doy un golpe de menos me borran

poco de más
y abandonado por la corriente de Humboldt
[...]
Pido a tambor batiente la repatriación de mis golpes al tambor matriz
y aquí no ha pasado nada.
(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 3, 15–16)

En paralelo con el hecho de que el mar era cercenado, aquí es el Paseo que se extiende infinitamente. Recordando la reciente sobreposición del Paseo y el Café, del ayer y el mañana, del movimiento y la inmovilidad, entendemos esta dilatación de la calle Ahumada como una manera para puntear una conformación del mundo difícilmente replanteable. El sonido desolado del Pingüino repite su grito ignorado durante la protesta y pide algo que nos parece contradictorio: volver al lugar donde ya se encuentra. En su ensayo, Correa Díaz apunta que dicha repatriación “pretende abarcar y conjurar una multitud de referentes, que van desde el trauma de un poder omnímodo (omnívoro), el exilio de tantos, el abandono de muchos a su propia suerte, hasta el llanto vergonzante de un enamorado [...]” (2005: 143). Interesándonos más en la “repatriación a este mismo lugar” que en la “repatriación” en sí, consideramos que se trataría de un enunciado que sintetiza las incongruencias de un sistema totalitario: el sujeto, a pesar de vivir ampliamente sumido en su esencia resplandeciente, es como si no estuviera. El Pingüino traduce así en su demanda la inquietud respecto a un mundo rápido, maravilloso y al mismo tiempo inclemente. Sin embargo, el tambor del mendigo enciende el principio de una disconformidad, de un sentido de abandono, de una grieta cada vez más profunda entre el sujeto y el espacio que habita.⁸⁵

En los últimos dos poemas de *El Paseo Ahumada* (que aparecen sin título) asistimos a una fugaz y lejana impresión de rescate guardada en el Pingüino: “Es un virtuoso de la Nada y la cosa Ninguna / [...] pero con su entusiasmo por sobrevivir, un ejemplo para todos / los que somos aplastados por la rueda de la historia”. No nos sorprende esta afirmación puesto que, a lo largo de la obra, nos aproximamos bastante al mendigo en su calidad de figura eventualmente crítica y alternativa.

85 La interpretación del tambor por parte de Ceresa insiste más sobre la idea de desilusión que sobre el potencial crítico que esbozamos: “El ruido del tambor de hojalata, o simplemente del tambor de cartón, marca el momento en el que lo simbólico se suspende para mostrar que no hay nada detrás de la fantasía del milagro económico [...]. Dentro del imaginario grotesco del paseo, el ruido del tambor se transforma en el significante de una verdad que no se puede confrontar, pura sinceridad material del fracaso de nombrar aquello que excede la fantasía, el fracaso de ser un profeta con superioridad moral, de nombrar el ‘elemento’ con el lenguaje” (2017: 194). Destacamos, de paso, la conexión fonética que se establece patentemente entre el golpe desesperado del tambor y el Golpe de Estado.

Lamentablemente, el Pingüino no ha podido sobrellevar definitivamente la opresión de su entorno a pesar de su obstinada sobrevivencia.

Este puntual enfoque sobre la resistencia del Pingüino es de pronto desilusionado por el siguiente poema. Allí el hablante se distancia del mendigo reconociendo su propia incapacidad para reaccionar ante el espacio y, además, extremando su diferencia por medio de la imagen del locústido –que, asimismo, reconecta con las plagas de Egipto–:

No como el desvelado pingüino de los hielos eternos
no como el sofocado pájaro bobo que se eterniza en el Ahumada
Como el locústido me hubiera gustado ser ese reloj
indesechable
y de una mágica exactitud
Como el locústido que duerme 17 años en su refugio subterráneo
antes de emerger en un día especial del mes de mayo
quizá el primero de mayo
justo a la hora en que empieza esta fiesta de primavera en que estallan
los fuegos artificiales tanto como los juegos naturales.
(Lihn 1983: s/p)

La descripción del Pingüino se asemeja a la de una estatua, radicalmente distinta y separada de su espacio pero al mismo tiempo inseparable de él. Por otra parte, el deseo del hablante se encamina hacia otra visión: no tanto la de reforzarse en la consistencia de su personalidad como el mendigo, sino la de descansar y desaparecer hasta una mutación externa del mundo (¿premonición de los 17 años de dictadura?). Si para Nogueroles esta imagen materializa la pretensión frustrada del hablante de “amar el lugar de origen” (2005b: 90), Angel (2014) la considera como una aspiración de no encontrarse en el contexto real. A pesar de que efectivamente detectamos una imposibilidad de realización del sueño del locústido en el empleo del pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo ‘me hubiera gustado’, otros parámetros indican una final subversión imaginaria del orden. El hecho de que esta utopía se base sobre la evidencia de un espacio “subterráneo” anterior al “emerger” del insecto, nos hace pensar en la abolición de la nivelación de alto/bajo asumida por el astronauta.

El mismo estado de desvelo del Pingüino, como una obligación para vivir un mundo que no lo acoge, se opone al dormir del insecto/hablante que, asimismo, no representa un descansar sin finalidades: más bien la preparación para el renovamiento. Si por un lado, esta esperanza es decepcionada por su impracticabilidad, por el otro, su funcionamiento permanece por el hecho de haber sido nombrada. Por fin, se incluye en la obra una configuración realmente alternativa del universo lírico. Aunque es evidente su fracaso textual, tan solo este intento no niega la posibilidad de una acción desarrollada en el marco de la praxis vital.

A lo largo de la lectura de *El Paseo Ahumada* hemos entonces hallado el desenvolvimiento de una capilar forma de dominación –en particular espacial–. A pesar de la variedad de escenas, personajes y situaciones, el texto se mantuvo adherido a su estructura básica, fundamentada en su dualidad interna de concentración y dispersión,

de acuerdo con Debord (1967/1969). Muchos críticos han llegado a la conclusión de considerar el poemario de Lihn como exento de propuestas contundentes respecto a una transformación sistemática. Al mismo tiempo, los estudios no dejan de localizar en el texto la exhibición de un lenguaje conflictual, capaz de dar voz a una realidad momentáneamente privada de soluciones:

El poeta, al estampar su denuncia, no sienta las bases para un posible cambio de las ideologías imperantes, no regala recetas. Tan sólo impone la duda [...]. (Angel 2014: 53)

In *El Paseo Ahumada*, there is not exactly a message of hope and positive thinking, but there is a place of contestation, where one can subvert societal hierarchies. (Travis 2007: 224)

[...] el texto poético inscribe intratextualmente sus propios contextos sociohistóricos, ciertas prácticas de comportamiento social en nuestro continente y aunque el texto no refleja una posición ideológica sobre las mismas, se puede inferir un diagnóstico del estado de conciencia del hombre latinoamericano contemporáneo y de los valores comunes y específicos que sostiene el habla de un cierto grupo social. (Favi 1992: 96)

Si *El Paseo Ahumada* es una obra radical, es porque propone que la ideología es algo estructural, es decir, que no se puede desenmascarar sin destruir con ello todo su edificio.

Por ello, se apuesta por una crítica que se posiciona desde adentro. (Ceresa 2017: 176).

Con todo, también logramos identificar durante la lectura indicios puntuales referidos a la capacidad del sujeto para vivir diferentemente su medio. Es así que avanzamos una hipótesis de cambio en la experiencia del destinatario que concuerda con la crítica “desde adentro” enunciada por Ceresa (2017). Ante este panorama, Galindo se pregunta si “es posible la denuncia sin el rescate de ciertos valores mínimos” (1999: 176), para contestarse más abajo que, con *El Paseo Ahumada*, “aparece otro modo de hacer poesía social, poesía que surge de la constatación directa de los hechos, de una escritura que sitúa el lugar de la historia en el espacio de la ausencia de las mistificaciones [...]” (Galindo 1999: 180).

Empezamos a entrever las posibilidades transformadoras de *El Paseo Ahumada* justamente en su profundo entramado de dominio, urdido en sus distintas sugerencias textuales. El lector, insertado con las evidencias y sus subyacentes estructuras en un entorno blandamente asediado, se encuentra frente a la posibilidad de disponer de por sí de los breves impulsos contestatarios insinuados por la relación entre los sujetos y el espacio. La atmósfera recreada, relativa a la imposibilidad de trocar el medioambiente, entrega la capacidad de cambio enteramente al sujeto y, por añadidura, a su interioridad y rol aislado más que grupal. Bajo este punto de vista, el individuo que vive en una invasión cabal de estímulos externos –el control, la diseminación comercial, la reconstrucción urbana, la oferta de bienes, los mensajes masivos– no necesariamente está condenado al abandono y a la conformidad. Su propia experiencia a veces sufrida o gozosa del contexto no impide una aptitud crítica o incluso la ocupación no reglamentada de los espacios que permean su existencia.

4. CONFINES OPACOS: *VÍA PÚBLICA* (1984) DE EUGENIA BRITO

Eugenia Brito (1950-) es con más frecuencia recordada por su influyente labor crítica, cuyo texto cumbre es *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)* (1990). No obstante, su escritura no se detiene en lo académico mas se extiende a la expresión poética mediante distintas obras de gran relevancia, de entre las cuales mencionamos *Vía Pública* (1984), *Filiaciones* (1986) y *Emplazamientos* (1993). La elección de la primera como objeto de nuestra lectura se basa en la consideración de que se trata de una aparición peculiar en el panorama poético de los ochenta. Poemario con que la autora inaugura su voz en el campo literario chileno, *Vía Pública* conversa con recursos y escenarios líricos comunes, todavía conservando los rasgos únicos de su voz.

Lo que más nos ha acercado al texto es la conformación que en él la hablante va asumiendo. Una posición bastante manifiesta –no, como en el caso de Zurita, donde se sucedían frenéticamente una serie de sujetos– que justamente nos ha posibilitado un enfoque sobre la categoría del individuo. A este respecto, nos tiende la mano una observación que sintetiza la edificación conceptual de este dentro de la ordenación neoliberal:

Neoliberal systems build on and reinforce psychological tendencies of liberal individualism –including radical abstraction of self from context, an entrepreneurial understanding of self as an ongoing development project, an imperative for personal growth and fulfillment, and an emphasis on affect management for self regulation– [...]. (Adams, Estrada-Villalta, Sullivan y Markus 2019: 190)

Los autores efectivamente hablan de una abstracción individual del contexto, en pos de una focalización cada vez más tensada sobre el yo, sus características y sus logros. Considerando esta idea desde otro sesgo, nos ha parecido que el sujeto expresado en la doctrina neoliberal sí se desentiende de su entorno pero a la vez impone su figura y sus deseos. La necesidad de ascenso, de ganancias, de consumo, de “regulación afectiva” según se expresan los estudiosos de arriba, se asemejan a tácticas que no solamente aíslan al sujeto en su conciencia, sino más bien acrecientan el roce entre sus proyecciones y sus referencias vitales en una suerte de agresión e insatisfacción continua. En referencia al panorama chileno de los ochenta, se ha indicado la difusión de una competencia diseminada (Engel y Navia 2006) y de una específica actitud promovida por el discurso neoliberal:

El chileno corre, se agita y, también, sufre el *stress* de llevar adelante sus proyectos. [...] Estamos frente a un proceso de cambio social y cultural que no se puede resumir en una ecuación. (Montero 1997: 18)

El punto clave no es la existencia de más o menos empresas y empresarios, sino la presencia de lo que en el mundo anglosajón se ha llamado *entrepreneurship*: el espíritu o la capacidad empresarial. (Montero 1997: 23–24)

Elias, graficando en una perspectiva histórica las relaciones –y sobre todo los distanciamientos– entre el yo y el contexto, se refiere en estos términos a las sociedades contemporáneas:

Así, pues, también en los tipos de especialización social e individualización más avanzados hasta hoy en día el esquema básico de la concepción de uno mismo y del ser humano en general continúa basado en la concepción de un ‘interior’ que está separado del mundo ‘exterior’ por una especie de muralla invisible. [...] los objetos naturales dejan de desempeñar el mismo papel que antes en la concepción de aquel ‘mundo exterior’ [...]. En su lugar ha pasado al primer plano de esta concepción el abismo entre el ‘interior’ del ser humano particular y las otras personas, entre el verdadero yo ‘interior’ y la sociedad ‘exterior’. (1990: 148–149)

El sociólogo alemán revela una brecha en la percepción de la existencia humana que, creemos, el neoliberalismo profundiza. De forma absurda, este mismo desnivel se reproduce en las categorías analíticas literarias, en tanto permanecemos en la clasificación de un yo poético y de un espacio textual que perpetúan la distorsión interior/exterior.

Regresando a Brito, *Vía Pública* es reconocida como una propuesta escritural que manifestativamente cuestiona la identidad subjetiva femenina en su relación con el mundo, en particular urbano (Aros Legrand 2017; Sepúlveda Eriz 2013). Más que esto, la obra despierta una gran cantidad de motivos de reflexión. Pensamos, por ejemplo, en los enlaces que entrama entre la mujer como madre, hija y amante; entre la mujer y la Virgen (ver sobre esto los trabajos de Sepúlveda Eriz 1999 y 2013 y Medel Fuenzalida 2008); entre la mujer, Cristo y Judás; entre la mujer, el contexto dictatorial, el exilio, los desaparecidos, la ciudad sitiada. Específicamente en este espacio abierto y presidido a la vez, la expresión lírica lleva la necesaria y personal articulación de sus recursos creativos: “Eugenia Brito, en *Vía pública*, se desplazaba en el ritual de la urbe como mujer con una estética visual para una ciudad intervenida” (Berenguer 2018: 46).

Encima, la supuesta pertenencia de Brito a la escena neovanguardista no se patentó solamente en las muestras textuales que esperamos puedan dar cuenta de esa peculiar estética: esta surge de la propia sensibilidad de su período. A modo de ejemplo, la invitación a un recital de la poeta se titula “Poesía chilena de vanguardia” (Anónimo 1986), así como en una reseña de *Vía Pública* el autor anota “Inscrita en la tendencia llamada ‘de la nueva vanguardia’ ” (R.R. 1985: 473). Con lo dicho, no aspiramos a “docilizar” (ver Oyarzún K. 2004) la voz femenina de Brito, sino a aproximarla correctamente a cierto abanico poético.

4.1 La imperfección

Vía pública se inaugura con una serie de imágenes que entretejen la fisionomía de una voz poética sola y desdichada, a la vez en busca del contacto que le es negado. En efecto, revisamos en la dedicación del poemario sea una entrega a la protección espiritual, sea a lo puntual del ser humano que sufre, sea a la situación contextual que vincula el subcontinente americano:

A la Virgen del Carmen:
regazo nacional de los perdidos,
de los huérfanos de padre,
de los miserables, los hambrientos
y de todos los errores nacionales

a un soldado muerto en la Segunda
Guerra Mundial que vio a Dios
y le escribió una inútil bella carta
que este texto (re) cita

a las venas abiertas de América Latina
(Brito 1984: 3)

Los elementos mencionados no se llegan a igualar en su significado, sino más bien en la identidad de su destinatario quien toma inicialmente el punto de vista de los “perdidos” frente a la Virgen, para luego sostener y recrear el esfuerzo final del soldado y finalmente insertándose –mencionando a Eduardo Galeano con su *Las venas abiertas de América Latina* (1971)– en el escenario conflictivo y dolorido de su región de pertenencia.⁸⁶ En definitiva, lo que nos llama la atención, más que la dedicatoria en sí, es este situarse del sujeto poético lo más específicamente posible en la categoría del abandono y de la desventura humana, expresada vivamente en la “inútil bella carta” que, a pesar de su sentido trascendente, llega a ser inefectiva, condición que asume el mismo poemario al resignificarla y reescribirla en sus palabras. El extenso sentimiento de ausencia espiritual (la Virgen), física (el soldado muerto) e histórica (América Latina) que el poema conlleva da cabida, aunque reductivamente respecto a sus más amplias posibilidades imaginativas, a la sensación de abandono comportada por la ideología neoliberal.

86 Según adelantamos, tanto Sepúlveda Eriz (1999 y 2013) como Medel Fuenzalida (2008) trabajan con la figura de la Virgen de acuerdo a los distintos significados que asume durante el poemario, en particular relacionados con la mujer hablante. Respecto a la dedicatoria, la primera crítica sitúa su aproximación, más que en la condición de la voz lírica, en sus ambiciones: “La hablante está empeñada en que el cuerpo de la Virgen y el suyo reclamen la materialidad de los ausentes” (Sepúlveda Eriz 1999: s/p). Finalmente, ambas estudiosas ofrecen lecturas que contextualizan en este pasaje la referencia simbólica de la autora: siendo que la Virgen del Carmen es la patrona del ejército, su regazo es tan amplio en la medida en que acoge los distintos protagonistas de la historia chilena. Profundizando lo dicho, Medel Fuenzalida anota: “se establecen dos relaciones: una relación directa ‘Ejército-Virgen del Carmen’, que busca el control absoluto, y una relación complementaria como Virgen-Madre/Ejército-padre” (2008).

Es en la primera sección del libro, que se nombra “EL ROSTRO”, donde esta atmósfera se mantiene pero igualmente imprime las tempranas condiciones para alterarse. El apartado en cuestión implica el sentido de una humanización, aunque todavía no sabemos si relacional o puramente superficial –a este respecto remitimos a la consideración del ‘rostro’ impuesto que desarrollamos en el capítulo sobre *Ante-paraiso*–.⁸⁷ Los primeros dos versos de esta parte, posicionados en el pie de página, recitan: “Me dijeron que tú no existías / Tontamente creí que era verdad” (Brito 1984: 7).⁸⁸ Se genera entonces la presencia de un ‘tú’ que de algún modo se relaciona con la sujeto hablante.⁸⁹ Más específicamente, este otro es puesto en discusión verbalmente por un plural genérico (“me dijeron”). A este punto, no podemos dejar de traer a la memoria nuevamente nuestra lectura de Zurita, donde precisamente nos enfrentamos con un yo poético de inmediato insertado en correlaciones semi-dialógicas más que en una lírica intimista de tipo tradicional.

Sin embargo, si en el caso de Zurita la recurrencia de “me dijo” entremezclaba las referencias discursivas al mismo tiempo que invalidaba la construcción comunicacional, en el fragmento de Brito la imposición externa es más aún evidente porque niega la existencia del otro, es decir mediante el habla borra la identidad de alguien cercano a la protagonista. El empleo del adverbio ‘tontamente’ ayuda a calificar el acto verbal de ‘ellos’ y además revela la sumisión del yo lírico al relato forzoso.

La dinámica que acabamos de nombrar evidencia la soledad aplicada al sujeto, significativamente cercana a nuestra consideración de la diseminación conceptual neoliberal. Esta noción del abandono se hace más clara en el poema que sigue, “PARQUE CENTRAL”:

Abandonada de ti
te llevo en mí
como la antigua Venus

87 El crítico Valente (1984) acerca justamente a los dos poetas por el empleo de este elemento, entre otras motivaciones.

88 Los versos hacen referencia al poema “Conversion” escrito en 1943 por la estadounidense Frances Angermayer: “Look, God, I have never spoken to You- / But now-I want to say ‘how do You do’. / You see, God, they told me You didn’t exist- / and like a fool-I believed all of this. [...]” (Angermayer 1945, citada en Marsh 2021). El tema de la lírica se centra en la intensidad de una apelación a Dios que un soldado de trinchera hace durante la Segunda Guerra Mundial. Después de la publicación de “Conversion”, queda constancia de que el texto fue encontrado en el uniforme de un soldado caído en la guerra (Marsh 2021), por lo cual hace sentido la estrofa de Brito relativa a la reescritura de la carta del soldado que hemos leído en la dedicación del poemario (Brito 1984: 3).

89 A lo largo de este capítulo emplearemos la expresión ‘la sujeto’ a raíz de la manifestación de una voz poética evidentemente femenina en *Vía Pública* –aspecto que no se repetirá por otra parte en el poemario de Fariña–. Nos intercalamos así en la actitud de otras críticas que han adoptado similarmente tal matiz (Olea 1990a; Arrate 2002). Confróntese el utilizzo, por parte de Chatzivasi-leiou (1998), de la formulación ‘la Otro’, que busca criticar la representación marginalizante de la mujer, subvertida según la autora en la lírica homoerótica de Soledad Fariña, en particular en su obra *Albricia* (1988).

su belleza en los brazos rotos
sabiendo que al final de mí
me esperas tú
para cortármelos.
(Brito 1984: 9)

Aquí la hablante se define ostensiblemente como un ser dejado solo. A pesar de esto, engloba al otro al mismo tiempo que se reconoce como un ser defectuoso y aún así hermoso –recordemos la “inútil bella carta”–. Se trata de una acogida que acontece en el marco de un objeto decadente cuya característica principal, más que su perfección artística, se halla en la mutilación que exhibe. En este sentido, se va definiendo una sujeto lírica que se sabe en primer término sola y seguidamente definida por su abertura respecto a sus símiles (“te llevo en mí”).⁹⁰ Son dichos elementos, casi contrastantes –la soledad y la acogida a su pesar–, que confluyen en el símil de la Venus (cuyo referente más evidente es la Venus de Milo) y en particular en su desperfecto precioso.⁹¹ Lo que empezamos a discernir en este pasaje es la definición sí de un individuo que pero no se obstina sobre su fortaleza, autonomía y voluntad. De inmediato, el ser poético detecta en su identidad tanto un defecto contradictorio (a la vez asolador y atractivo), como un afán de contacto más allá de la condición existencial que lo limita.

En el evocador artículo de Arrate (2002) se hace referencia a una mujer asentada en las imágenes de las poetisas chilenas que se conforman por su figura fantasmal y por su ‘desmembramiento’. La estudiosa se detiene sobre un fragmento de la autora Malú Urriola que describe la desunión de la hablante de su brazo, por lo cual no podemos evitar la conexión con el poema de Brito. Así Arrate escribe:

Cabe preguntarse por qué la escisión y el desmembramiento. ¿Es una forma de escanciar la culpa? ¿Es una forma desesperada de mantener en alto la rabia y la rebeldía? Las dos cosas al mismo tiempo. [...] Pienso [...] que la representación de partes desmembradas puede corresponderse a la agresiva introducción del funcionamiento neoliberal con todas sus implicancias en las costumbres, en la visión del mundo, en los usos, en la forma de concebir las relaciones entre los seres humanos. De otro modo dicho, el desmembramiento que ocurre en las representaciones del sí mismo cuando se desarticulan sus partes por efecto de la colonización neoliberal. (2002: 87–89)

Reanudando la lectura del poema, de acuerdo con sus últimos versos, parece que la tentativa de aproximación humana no llega a materializarse. La misma alternancia a lo largo del texto de los pronombres ‘ti’ y ‘mí’ entrega la impresión de un enfrentamiento que finalmente no se trenza en un esperado ‘nosotros’. El yo lírico sigue siendo una entidad evidentemente deslindada por el señalado abandono y por el

90 Eguiluz (2013) señala la referencia literaria al soneto de Sor Juana Inés de la Cruz “Vivo sin vivir en mí”.

91 En línea con este rasgo, Eguiluz (2013) indica la alusión en el poemario a la estatua santiaguina de la Virgen del Cerro, cuya oquedad es tanto privativa como hospitalaria. Agregamos que un importante referente de la poetización de Venus se halla, en la tradición poética chilena, en la obra *Venus en el pudridero* (1967) de Eduardo Anguita.

complemento circunstancial de lugar ‘al final de mí’, que aclara la existencia de una frontera que inevitablemente separa a ambos sujetos. La visión final del otro que, en el momento del contacto, corta las extremidades a una sujeto que de por sí no las tiene, recarga la eclosión entre los personajes y su frustrada relación. Al igual que en la página anterior, donde una voz externa negaba la existencia del ‘tú’, en este fragmento es dicho sujeto quien se la niega a la protagonista, privándola incluso de sus brazos defectuosos.

No solo la protagonista se reconoce como un ser incompleto, sino que también percibe el fracaso que permea su situación y sus posibilidades de salida. El poema “EXILIO” al mencionar aquel fenómeno que definió sufriendamente la época de la dictadura, esboza una imposibilidad relacional que llega a introducirse en la realidad contemporánea más allá del contexto histórico chileno.⁹² En esta circunstancia, la voz poética es verbalmente activa, demostrando su intento de superación de una incomunicabilidad básica:

I
Ayer te llamé
y mi propia sombra
respondió en el teléfono.

II
Adiós te dije dulcemente
y la calle creció creció
como la noche.
(Brito 1984: 10, vv.1 – 6)

El contacto no se cumple pero en él la sujeto suple por sí sola los distintos roles del diálogo. Aunque esta actitud podría recordar el coronamiento neoliberal de un esfuerzo individual que se fatiga no obstante las adversidades, consideramos que en la lírica existe una visión de las dificultades no tanto en calidad de obstáculos que imperativamente deben ser superados por la persona, sino de inevitables características del entorno. La actitud que resalta no es de combatividad sino de aceptación que, no por esto, desemboca en una debilidad: sugerimos que los continuos intentos acompañados por el fracaso y el abandono proveen a escenificar una armonización rebuscada, la comprensión del contexto más que la lucha con el mismo.

En el texto “SEÑALES” la expresión poética manifiesta con claridad este poder de la intención de la hablante que se fundamenta en la conservación de una imperfección sustancial:⁹³

I
Caer en la locura como la blanca virgen

⁹² En la lectura de Belén Pérez, las estrofas de “EXILIO” se desarrollan a la manera de un tango que aquí “opera como una metáfora del dolor” (2023: 77).

⁹³ Confróntese el verso final del poema con “Alma mía! Alma mía! Raíz de mi sed viajera” de *El hondero entusiasta* (1923–1924) de Neruda: “El grito, el alarido. ¡Ya no hay nada en la tierra!” (Neruda, 1967: 166).

cegada en los altares.
 Tocar la realidad:
 los pies heridos grieta por grieta.
 Ser desollada
 en el límite exacto de la piel para evitar el desvarío
 que su perfil obstinadamente diseña.

II

Inversión del rostro en esa conversa.
 Cifra del nombre. Piedad de los espejismos
 que la desdeñan.
 La que sólo fuera la anónima la olvidada
 fue el estupor fue lo perdido
 la lujuria del calvario.

III

Ahora lucha por conquistar la realidad.
 Nadie le cree.

IV

Ciegan tus párpados:
 la luz ya no vendrá a reeditar el día.
 Bajar los párpados:
 ser un depósito un remanente
 un paria.
 Conceder a la tierra el alarido.
 (Brito 1984: 12–13)

En el poema se da una continua alternancia de elementos positivos y negativos que finalmente invalida la polarización de estos -remitimos a Zurita y especialmente a la lectura de Cánovas (1986)-. Tan solamente en los primeros versos leemos la sucesión de la caída y la pureza, le ceguera y el encuentro espiritual, el contacto con la realidad y el sufrimiento. Y sin embargo empezamos a reconocer que, aunque en la percepción inmediata estos objetos puedan resaltar como opuestos, en verdad constituyen partes que se complementan. Por esto, por ejemplo, la aproximación a lo real expresada en el verso 3 bien puede realizarse en lo extremado del contacto humano con el suelo, en su reconocimiento del dolor que los enlaza y de la fragmentación que lo describe (“grieta por grieta”). También en la parte final de la primera estrofa la característica de “ser desollada”, aún pareciendo un momento de miseria y destrucción del sujeto, en seguida se dispone como situación útil para la salvación humana mediante el empleo del complemento circunstancial de finalidad “para evitar el desvarío”.

Esta construcción oscilante pero intensa se mantiene a lo largo del poema desafiando la transmisión de una voluntad neoliberal autónoma, responsabilizada e individualmente enfocada. Notamos que también la voz de la sujeto poética se desarrolla con fuerza pero volvemos a subrayar que este poderío se halla en su contemplación de la incompletez, en su debilidad, en sus afanes a menudo vanos que constelan su propia actitud -ejemplares en los versos “Ahora lucha por conquistar la realidad. / Nadie le cree.”-.

De forma absurda, la auto-afirmación del individuo se desenvuelve patentemente pero al mismo tiempo se arraiga en su calidad de residual. Por esto, en el final de “SEÑALES” la agresión por parte del otro encerrada en la expresión “Ciegan tus párpados:” encuentra como respuesta el “Bajar los párpados:” de la voz lírica que no es sumisión, al contrario representa el entendimiento de los límites humanos y de sus posibilidades impuestas: “ser un depósito un remanente / un paria”. El mismo utilizo durante el poema de los verbos que se refieren a la protagonista en el tiempo infinitivo provee a describir la acción subjetiva sin la intencionalidad vehemente del yo que recalcarían los verbos en primera persona.

La positividad guardada en la mencionada imperfección se halla igualmente en su relación con los otros, puesto que se traduce en una opción de abertura y comprensión mutua. Es en el poema “HISTORIA” donde asistimos a un movimiento cíclico que conlleva el sentido del compartir de la voz poética con el entorno y con las personas. Nuevamente, lo sugerente de este momento se encuentra más que en la conexión misma, en el hecho de que esta se conforme mediante la desuniformidad, la pérdida, la negatividad ínsita:

Bajo los verdes árboles planté mi cabellera
 [...]
 Como la luz del día
 me fui llenando de grietas
 mis piernas conocieron infinitas historias
 también fui cortada
 Y así, cortada
 desmesuradamente abierta,
 el agua me penetró y
 me penetró la luz
 (Brito 1984: 14, vv.1, 7–14)

La unión establecida voluntariamente (“planté”) entre los árboles y la cabellera de la protagonista no basta para imprimir un cambio determinante en el destino de esta última.⁹⁴ Es, en efecto, la sucesiva imposición de la incisión (“cortada”) que permite la penetración, el acogimiento, el enlace extenso entre el ser y su medio. Con respecto

94 Aludimos nuevamente a Arrate (2002) quien no dedica su escrito solamente al mencionado brazo, sino también a la figura de la cabellera. Resulta provechoso notar que dicha autora menciona la introducción de Eugenia Brito de la *Antología de poetas chilenas. Confiscación y Silencio* (1998). En ella la poeta nombra el poema de la chilena Stella Díaz Varín titulado “La Casa”, en el cual la siniestra cabellera colgante de la voz lírica separa la casa del afuera. Si para Brito esta sugestión evoca una atenuación de los márgenes, Arrate observa: “Yo diría que se trata no de una difuminación de fronteras, sino al revés: de la forma de establecer el límite. El límite es una mujer muerta” (2002: 85). No parece casual entonces que en el texto de Brito que estamos leyendo se entrecruzan con gran afinidad las imágenes de muerte y de la cabellera que, en su caso, llega a fundarse más en su afán conector que limitante. Finalmente, realzamos que el gran referente dentro de la literatura chilena se halla en el cuento “Trenzas” de María Luisa Bombal, en el cual se alude a la profunda y misteriosa relación que hay entre la cabellera femenina y la naturaleza, en particular el bosque.

a las relaciones humanas, se repite esa dinámica que impide la diagramación de una positividad esperanzada, abstracta y difícilmente recuperable. Es por lo dicho que la interrelación se produce junto con la destrucción:

Sus brazos ciegos
me cortaron la boca
y fui su voz
por la que hablaron
los que un día colmándose
me colmaron.
(Brito 1984: 14–15, vv.24 – 29)

La trabazón existente entre los muertos y la voz poética se manifiesta en la ausencia: los brazos ciegos de los primeros traen a la memoria los brazos rotos y luego cortados de la protagonista (Brito 1984: 9); por otra parte la boca que le cortan vuelve a proponer la violencia experimentada en el poema anterior. Mientras los muertos se hacen víctimas y victimarios, la hablante se hace víctima y salvadora puesto que orienta la identidad de la pérdida en su voz.⁹⁵ Luego, las imágenes de creación subjetiva que se instalan en el final del poema –“Parí entonces las suaves colinas de Santiago / [...] Parí a la insolente / la sorprendida / erótica / nieve de los Andes” (Brito 1984: 15, vv.30, 32–35)– son parcialmente desactivadas por el verso de cierre: “Esa es una voz nunca encontrada”. Decimos parcialmente porque esa atmósfera de fracaso no anula la voz, sino que la oculta. Análogamente, la voluntad del yo no es excluida del poemario, más bien se ubica en un espacio opaco constituido por las sombras que atraviesan la conciencia del sujeto y su mundo.

En conclusión, las visiones poéticas que se han sucedido, relativas a la singularidad de la persona, han contribuido a acompasar la figura de un individuo firme, cuya integridad se establece justamente en su inseguridad derivada de sí mismo, de los otros, del entorno, de la historia. En lo que se refiere a la amenaza que este concepto proporciona a la instalación discursiva neoliberal, como hemos notado, lo que salta a los ojos es que los poemas no disputan al individuo en sí sino en su edificación inamovible y determinada.

4.2 La dicotomía

En el comienzo de la siguiente sección “ALTARES”, ya no se trataría de reconocer y aceptar los contrastes sino de perseguirlos, según se puede discernir en algunos versos de “NOCHES DE BODA”:

Pero mi noche es aún más larga que la noche del beso
y he de besarte detrás de las raíces.

95 Sugerimos la posible referencia textual que conecta los versos “y fui su voz / por la que hablaron” con “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” de “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda (1990: 141).

[...]
Allí por las iglesias comenzaré a llamarte.

No me pregunten por la Virgen del Cerro
yo soy tu única, tu verdadera amante.

[...]
Virgen desventurada:
tus flores y tus brazos no comprenden
que mi carne se enfría como el cemento
y que, como tú, yo soy mi propia mortaja.
(Brito 1984: 28, vv.18 – 19, 22–24, 31–34)

Entrelazando diálogos religiosos y amorosos, la protagonista desemboca en una actitud levemente inédita por su realzada intencionalidad. La frase que denota deber “he de besarte”, la expresión “comenzaré a llamarte” que sobresale respecto a la más simple “te llamé” que revisamos anteriormente (Brito 1984: 10), la imperativa afirmación “yo soy tu única, tu verdadera amante”, suministran la idea de una voluntad profundamente decidida y segura de sí. Pese a esto, más abajo leemos “yo soy mi propia mortaja”: expresión que junto con mantener la seguridad recién mencionada la invierte en el ámbito de la auto-limitación.⁹⁶

Aun siendo este un determinante episodio dentro del trayecto poético, es en el poema “QUERIDA SUCIA PATRIA” donde se da un acontecimiento que llega a calificar parcialmente las alternancias consideradas:

Anoche vi tu cielo
oculto en un hoyo de granada.
Sucio de orines, calcinado, rojo.
Pero ni una sola muralla
ni una sola
podría detenerme
cuando te nombré por mis heridas
cuando te hablé con mi desamparo
cuando te palpé por los negativos
y fui nombrada:

confín
límite blanco
suceso

resaca
redención
camino

y fui escrita:

96 Véase la referencia a la esencial novela chilena *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal.

en mi desnudo
amarrado a tus calles
abierta a las invisibles aceras del olvido
con mi corazón (que es tu fragmento)
enciendo tu tenue oculta luz
y
reflexiono.
(Brito 1984: 32)

La dualidad expresiva se realiza primeramente en las sugerencias divergentes del “hoyo” –abertura, visión, pero también violencia de la bomba, fragmentación del fruto de la granada, suciedad– acompañadas por la barrera de las “murallas”. Ambos elementos comportan un freno para la hablante que se desprende de ellos y hace coincidir su movimiento (“ni una sola / podría detenerme”), su liberación, su huida, con la que podríamos denominar la voluntad ausente: necesidad de imprimir sus acciones que sin embargo se basan sobre el sufrimiento (las “heridas”), la desesperación (el “desamparo”) y la inversión de lo real o por lo menos de su representación (“los negativos”). La concatenación de las impresiones se desarrolla simultáneamente en la calidad de sujeto activo de la protagonista (“cuando te nombré [...]”) en seguida vuelta pasiva (“y fui nombrada [...]”). Inclusive, dentro de esa misma supuesta inercia se bifurcan, si bien ambiguamente, las vías de la interrupción (“confín / límite blanco / suceso”) y del desarrollo (“resaca / redención / camino”).

Lo sugerente de este itinerario es que al final del poema pareciera encontrar su natural evolución: “reflexiono”. Es la todavía contrapuesta imagen de “enciendo tu tenue oculta luz” que permite dicho desarrollo: un quiasmo donde se entrecruzan la acción y la luminosidad con la debilidad y la disimulación. La actividad de pensar colocada en el cierre del poema guarda el sentido de todas las alternancias observadas hasta el momento. Contrariamente a la insistencia de origen económico sobre la acción individual, el hecho de reflexionar pausa las actitudes del sujeto y las encierra para así significarlas en su trabajo mental, como acontecía en el poema “Ellos le hacían tic. La muerte –sostienen– tendrá que hacerles tac.” de Lihn (1983: s/p)

Es por esto que encontramos relevante este instante poético: en vez de un esperado progreso de los afanes humanos, el verso mencionado hace retroceder las distintas ambiciones subjetivas e inclusive las reúne en el espacio descontextualizado de la meditación. De modo general, este pasaje apuntaría hacia la importancia de la actitud crítica del sujeto, pero creemos que al acceder a su estructura básica este determina un intervalo dentro de la proliferación individual, incluso en sus manifestaciones encontradas. El “reflexiono” destacado tal vez no resulte en un cambio a largo plazo, pero sí detiene, aunque momentáneamente, la rápida expresión subjetiva que el contexto propone en su ofrecimiento múltiple y a la vez tambaleante.

Otra dirección que emprende la constitución dicotómica del sujeto poético surge más adelante en el apartado “MUROS”. Justamente allí las oposiciones evocadas se

materializan en objetos que interactúan con la hablante y, como veremos, dirigen su propia perspectiva de sujeto. En el texto “PROPOSICIONES” observamos este tipo de transmigración hacia lo concreto –que indagaremos mayormente en el capítulo sobre Fariña–:

Huir del útero y sus multiplicaciones
 El espíritu sopla sobre las aguas.
 A mí me dejaron una gran piedra redonda en el estómago.
 (El espíritu sopla sobre las aguas)
 Esta gran piedra redonda solidaria de la tierra
 tiembla como ella y se estremece
 También sabe alzarse y reclamarme
 la vida.
 (Brito 1984: 35)

A la imagen del útero y en particular del desprendimiento de él –algo a la vez central y diseminado puesto que comprende tanto la centralidad del órgano como sus “multiplicaciones”– y a la desmaterialización del espíritu y su soplado, la voz poética replica otra centralidad impuesta (“me dejaron”) localizada en la piedra. La liberación del centro generador femenino y la acción del espíritu que imprime un contacto incorpóreo con el entorno encuentran su opuesto en la sujeto lírica, quien tiene que enfrentarse con esa presencia incómoda en el estómago que carnalmente invierte el elemento significador del útero.

De por sí esta variación de los elementos útero / huida / multiplicaciones / espíritu a sujeto / piedra / estómago resulta ser una importante tendencia hacia la concretización que citábamos. Sin embargo, lo que realmente muda la perspectiva lectora acontece en la estrofa sucesiva donde la piedra adquiere los rasgos de la comunicación profunda con la tierra. El mismo adjetivo ‘solidaria’ provoca una inversión fonética del concepto de soledad y de la protagonista solitaria. Asimismo, la conexión con el mundo establece un enlace con el poema “HISTORIA” (Brito 1984: 14–15) donde la mujer buscaba conectarse físicamente con él.

Esta transformación semántica del objeto concreto de la piedra contribuye a cambiar también la visión sobre el ser humano. La piedra ya no representaría un peso para extirpar, una condena interior, sino que sería aceptada como parte constructiva y constitutiva del ser. Es por esto que la edificación del individuo, en la posible respuesta receptora, no correspondería a una colisión continua entre el sujeto y lo que lo rodea: la posible pugna y obstáculo, en este caso, se hallan dentro de la protagonista y por esto su destrucción llevaría a una inevitable anulación de la misma. Asistimos a una evolución inesperada del enfoque subjetivo en el sentido de que este llega a trabajar la imagen de la piedra hasta moldearla en un atributo positivo que, más que ser una dureza interna, se torna conexión, expansión, identificación (“tiembla como ella”) e incluso salvación.

Efectivamente, en los versos finales del poema leemos un cambio verbal significativamente determinante: el pasaje de ‘alzarse’ a ‘reclamarme’ denota una transfe-

rencia de poder desde la piedra todavía aislada en su esencia hasta su obrar para la persona que corporalmente ocupa. No solamente, entonces, la piedra adquiere tonos de positividad genérica sino que alcanza una personificación que la pone al lado de la hablante en su defenderla.

El cambio de visión descrito comporta una inclusión que no aleja el elemento invasivo de la piedra; de hecho la acepta y la une con el destino de la sujeto. Un mensaje de este tipo, traspuesto al contexto económico de referencia, motivaría una nueva disgregación del individuo: no de por sí, sino en el sentido de su utilización neoliberal. En particular, es el aislamiento de este que es retado por la lírica en la cual no hay una disminución de la voluntad subjetiva pero, al mismo tiempo, esta se encuentra disponible para la acogida en sus más amplias posibilidades.

Siguiendo esta misma línea de razonamiento, en “COMUNIÓN”, el poema final del apartado, se fortalece el panorama puntualizado:

Con mi lengua pegada al muro
con mis brazos cuán largo son extendidos sobre el muro
madre mía hija mía vientre curvo
qué duro fue tu cielo.
(Brito 1984: 41, vv.12 – 15)

El contacto extremo perseguido por el yo poético que pareciera encontrar su propia imposibilidad en el muro aproximado, de hecho se recontextualiza en la mención de los lazos familiares y en particular de la cualidad curva del vientre. Es así que se van confundiendo los referentes de la interacción y de la búsqueda, al mismo tiempo que se desestabiliza la delineación del sujeto (no se entiende si su relación es sufrida e imposible o íntima y viable). Por lo dicho, no existe una contrariedad de objetos que se niegan, más bien un perdurar de los opuestos que cohabitan en la hablante como se nota específicamente en el verso “qué duro fue tu cielo”.

En consecuencia, la aspereza interior (la piedra) y exterior (el muro) se presentan como dos piezas inicialmente percibidas como negativas para la persona, para luego afianzarse en una visión de comunión y capacidad creadora. El enfoque que dedicamos más arriba al dibujo de un sujeto autónomo pero profundamente consciente de sus límites y violencias (la piedra), diferente del sujeto neoliberal que solo busca su satisfacción y éxito, es repetible en este instante donde el impedimento es evidentemente colocado en las afueras de la protagonista (el muro y las relaciones). De esta manera se amplía la problematización que afecta al sujeto pero, más que eso, se extiende su capacidad inclusiva y su disposición para un diálogo físico más que verbal.

4.3 Proceso de desgaste

En los sucesivos desarrollos del poemario las sugerencias líricas van indicando repetidamente una progresiva esfumación de la sujeto. A nuestro entender, este nuevo

trayecto se descarría de esa individualidad –si bien escindida y crítica– de la voz poética dejando vislumbrar al trasluz la no aplicabilidad de una atomización social. Bajo este perfil, el texto “CASAS”, que integra la sección “FOTOGRAFÍAS”, marca la insensatez de la imposición de sujetos plurales que se juntan y destacan sus identidades:

Las tablas de las casas que habito
 olvidan que
 hay rincones de luz y rincones de sombra.
 Como mi cuerpo foco del delirio
 rincón de luz.
 Como tu cuerpo foco del sudario
 rincón de sombra.
 (Ambos rincones tienden a buscarse)
 Entonces las horas son aún mejores que los sueños
 Y nuestros cuerpos desfilan por las ventanas
 Reinando sobre la realidad.
 [...]
 Entonces parecemos vivir bajo ese rayo
 que llega desde la ventana siempre abierta
 pero ése es el sol
 y ésta es la vida
 un constante retoque del recuerdo.
 (Brito 1984: 50, vv.1 – 11, 16–20)

Las tipologías de rincones acogen la unicidad de los cuerpos que si bien se buscan están sometidos a un desencuentro perpetuo, puesto que de por sí el elemento que los describe no puede estructuralmente desplazarse a menos de provocar la destrucción de su espacio. Recordemos que para Bachelard (1957/1974) el rincón se recrea como una soledad, una parcialidad y un rechazo, entre otros atributos. De acuerdo con esto, el rincón, a pesar de su determinación específica (luz u oscuridad), niega el acercamiento y, en consecuencia, la victoria que alcanzan los seres en el verso 11 (“Reinando sobre la realidad”) es inconsistente: su propia lejanía de rincones se traspone a su incomunicabilidad con la vida, donde el sol permanece separado y la existencia se conforma como un mero simulacro (“un constante retoque del recuerdo”).

Pese a que nos hayamos enfrentado, en este poema, a un sujeto plural caracterizado por afanes de proximidad humana, finalmente esta no llega a realizarse y sobreviven en el imaginario los conceptos de diferencia (luz y sombra), lejanía (rincones), imposibilidad de auto-conciencia y de control sobre el mundo (el sol y la vida). Así la lírica anula las pretensiones de los individuos infinitamente separados de sí y autónomos, fijando un significativo paso en la posible falta de confianza en el mensaje neoliberal.

En el poema siguiente, se explicita una significación positiva relacionada con la reciente impresión de imposibilidad y de casi anulación. En efecto, “RETRATO CON

NIEVE AL FONDO” propone la descripción de la protagonista poética como una novia a la cual le es impedido el alcance del amor y de sus sueños:

Una brisa me estremeció
Perdí mis velos
la sonrisa
Fui sólo dirección
sin embriaguez
Sólo un sonido calmo
(Brito 1984: 51, vv.4 – 9)

Más abajo, tras esta decepción se manifiesta la débil permanencia del estado originario de la mujer y consecuentemente de sus ilusiones y sentimientos:

Pero la voyeurista
aún aguarda la melancolía de mi llegada
el fulgor de mi vestido
la humedad de mi risa
con todo el resplandor de los copos de nieve
con todo el reposo de los copos de nieve
borrando poco a poco la postal los altares
el vestido el fulgor
la ceremonia entera.
(Brito 1984: 51–52, vv.22 – 30)

Si la desilusión del sueño coincide con la “dirección” –que idealmente puede despertar imágenes relativas al proyecto, la planificación, las ambiciones, entonces contrapuestas al sentimiento amoroso y a la espontaneidad– el sucesivo residuo de felicidad se halla en los “copos de nieve”, que incluso llegan a borrar los mismos atributos dichosos de la protagonista, en particular el vestido; al igual que en “EPÍLOGO” de Zurita (1982: 83), donde el sujeto se deshacía en la blancura de tal materia. Los copos descomponen la foto/postal, al mismo tiempo que contradicen la dirección de la que ya no fue novia. Una múltiple contestación (de la inmovilidad y del movimiento, de la identidad y de la identidad recuperada) causa que la sujeto exprese la positividad conservada para luego anularla. En otras palabras, el poema hace dudar no solamente de la iniciativa (dirección) que coincide con la infelicidad, sino también de la construcción subjetiva: es el individuo en sus extremas manifestaciones que es revocado.

Prosiguen en la parte final de “VEREDICTO” las evocaciones de una sujeto que se caracteriza e integra por el presente y el futuro, la inmovilidad y el movimiento, la dirección y la postal; en fin una entidad dicotómica. Llegados a este punto, creemos que se ha podido percibir que en la medida en que el poemario se desenvuelve existe una ofensiva hacia el sujeto en sí. El poema citado es ilustrativo de esta mutación de intenciones poéticas:

Pero sigo en la proyección de ese disparo
Sueño con todos sus efectos

Me sorprendo vendida como estampita
 –Aparezco en todas las vitrinas–
 Estampada en los paños de la posta
 estampada en el piso
 [...]
 Acabo de salir de ese disparo
 por las difusas sienas del suicida
 [...]
 su rostro invertido por mi paño blanco
 en todos los espejos y en los reflectores
 declarando con mi voz que yo lo he muerto
 [...]
 “Mujer –me dijo– ¿qué hay de ti a mí?
 Toda la vida: toda –respondí–
 Y la felicidad de ser efímera.
 (Brito 1984: 56, vv.38 – 43, 49–50, 53–55, 60–62)

La “proyección de ese disparo”⁹⁷ –que podemos asimilar con la “dirección” de “RE-TRATO CON NIEVE AL FONDO” (Brito 1984: 51–52)– se da simultáneamente con la imagen de la “estampita” y la condición de ser “estampada”,⁹⁸ tal como antes evidenciamos la lectura consecutiva de la mencionada “dirección” y la “postal”. Entonces acontecía una eliminación mediante los copos de nieve, mientras aquí el desencadenamiento (“Acabo de salir de ese disparo”) lleva al encuentro con el otro. No obstante, se trata de un acercamiento que pretende problematizar a la protagonista, según podemos apreciar principalmente en el verso “declarando con mi voz que yo lo he muerto”. Allí la otra persona se adueña de la voz de la mujer y, además, anula sus posibilidades de acción: en vez de decir ‘lo he matado’ la expresión en pasiva ‘lo he muerto’ mantiene el efecto pero descalifica el acto del yo poético.

La última estrofa representa una variación de las Bodas de Caná donde Jesús se dirige en esos términos a María; pasaje al cual Brito agrega una respuesta que estaba ausente en el Evangelio, renovando no solamente la palabra de la mujer sino también expresando la significación por fin desvelada por la misma: “la felicidad de ser efímera”. Es esto lo que separa y a la vez une la distancia verbalizada por “¿qué hay de ti a mí?”: los sujetos ya no son los rincones que se esforzaban para un contacto y para imprimirse en el mundo; aquí la aceptación de la distancia y, sobre todo, de lo perecedero recombina notablemente la idea del individuo y de sus relaciones.

La protagonista imprecisable por el verso “declarando con mi voz que yo lo he muerto” no es anulada del todo sino que es reconstituida en una dinámica nueva. El diálogo con el otro ya no es excluyente como en el caso de las Bodas de Caná

97 Nótese la amargamente irónica elaboración de la misma imagen por parte del poeta Gonzalo Millán: “Me señalo la sien / y me disparo / con el dedo. / Oigo el estampido, / veo humear el dedo, / y con sorpresa siento / como la bala / me entra a la fuerza / en la cabeza” (1970: 267).

98 Compárese el ‘imprimir’ y ‘estampar’ del rostro de *Anteparaíso* y *El Paseo Ahumada*. Se repite esta imagen poética que evoca la violencia de la cosificación y de la conformación al sistema.

pero, al mismo tiempo, su compartir y la reinserción de la mujer revelan la asunción de lo inconsistente de la vida como elemento positivo. Para resumir, el recorrido imaginario desarrollado hasta el momento en este párrafo incluye el esclarecimiento de la impotencia de los individuos separados (“CASAS”), la felicidad reconocida en el borrar los marcos del individuo en sus distintas expresiones (“RETRATO CON NIEVE AL FONDO”), la felicidad hallada sí en la interacción con el otro pero al mismo tiempo en la desvalorización de la integridad subjetiva (“VEREDICTO”). Por lo dicho, presenciamos una gradual comprensión del rol del sujeto respecto a sí mismo y al ‘nosotros’.

Más aún, este fenómeno de entendimiento es profundizado en sus posibilidades prácticas en el contexto poético y, en su transposición, histórico. En la parte de *Vía pública* nombrada “GUIONES” contemplamos un viraje hacia una mayor acción de la sujeto a raíz del desarrollo registrado hasta ahora. De hecho, la misma referencia a los distintos ‘guiones’ evoca la transcripción de instrucciones, el ofrecimiento de una pauta para adoptar en el ámbito cotidiano. Siguiendo esta línea de argumentación, el poema “GUIÓN DEL PENSAMIENTO DESDIBUJADO Y SUS FRAGMENTOS” presenta una verdadera reacción de la protagonista tras haber sido amenazada:

Han tratado de cubrir las aberturas
los fragmentos
las desdibujadas líneas de la realidad
Por eso yo me he tendido ahora en el césped.
(Brito 1984: 63, vv.1 – 4)

Ejemplarmente, la reacción desemboca en una supuesta pasividad, vale decir en el simple hecho de tenderse en el suelo. Considerada desde otro punto de vista, la acción defensiva es la inercia, no en el sentido de que se busca una pasividad de la sujeto, puesto que esto no implicaría siquiera su respuesta al medio. La protagonista es activa –en particular después de un acto de violencia– y su acción se condensa en su elección de no actuar. Diferentemente de los extremados impulsos perpetrados por el régimen hacia la opción libertaria, el ascenso y el silenciamiento de la actividad cooperadora y social, en el verso de arriba el contexto es enfrentado por el sujeto pero de una manera muy peculiar que es efectivamente capaz de desafiar ese mismo entorno –la gasa encubridora compite con la figura tendida y auto-anulada en el pasto–.

Esta sugestión evoluciona significativamente en el poema siguiente “GUIÓN DEL PENSAMIENTO DESDIBUJADO Y SUS RETOQUES”:

Sucede que la gasa me partió el alma en dos.
Ahora huyo de mi propia sangre
Las baldosas blancas se transforman en negras
con las bocas de los muertos

tendidas hablando dificultosamente bajo mis pies
suplicando por mi respiración

Deposito en los muros sus fragmentos
su oscurecida marcha por la tierra
su amurallada boca
–me deposito–

Cuántas paredes descifra este silencio.
(Brito, 1984: 64)

La amenazadora gasa logra invadir a la sujeto y, de hecho, a fragmentarla. El evento agresivo provoca no solamente la división interna (inmóvil) de la mujer sino asimismo una partición que podríamos definir en movimiento, enmarcada en la imagen “huyo de mi propia sangre”. Sin embargo, esta destrucción del individuo en más niveles no lleva ni a una anulación total ni a una recuperación fortalecida del yo: la voz poética se activa en primer término para amparar a los otros, y solamente más tarde a favor de sí misma. A la par que anteriormente la protagonista se tendía, aquí es cierto que el verbo ‘deposito’ implica una acción mucho más articulada. Pese a esto, al mismo tiempo se mantiene ese estado de gesto no acometedor, de construcción personal que describe a un sujeto esfumado sin que este precipite en la negación de sus posibilidades.

Hacia el final del apartado, la lírica “GUIÓN PARA UN DESTINO Y SU ESPERANZA” progresa en este ámbito de lo que podríamos definir a grandes rasgos una acción desindividualizada. El mismo título evoca el ocasionarse o la proyección de un momento esperanzado:

De esa historia yo fui el último fragmento
Por eso permanezco recostada en los sueños
entretejida con las amapolas –medio animita– medio antorcha
me oscurezco –polvorienta– en los cerros
Así yo bajo con los enamorados
para besar las aguas y las piedras del río
para llenar con mis hojas las esquinas
y dorar con mi sol la verdadera estatua
(Brito 1984: 66, vv.1 – 8)

Al reiterar su imperfección –el hecho de ser solo un “fragmento” de la historia– la voz poética introduce igualmente el valor de su parcialidad, representando la posibilidad infinitesimal para completar esa misma historia. Sucede a esta conformación de aceptación de lo residual una alternancia de visiones que definen a la sujeto como

tendida y en parte pasiva, en comunicación y comunión, atenuada; o sea elementos que agrupan las peculiaridades del individuo liberado de su imposición subjetiva.⁹⁹

Es dicha definición que entreabre, mediante la oración (consecutiva o modal) introducida por “así”, un novedosa serie de gestos de la protagonista capaces de influir en el mundo. En efecto, al inicial “bajo con los enamorados” que todavía permanece en el campo de la participación desactivada, se encadenan luego las expresiones de finalidad “para besar”, “para llenar”, “[para] dorar”. Si anteriormente, impulsada por agresiones externas la mujer reaccionaba sin adecuarse a la dinámica de la violencia recibida, en este punto la acción sí ocurre siendo que se desenvuelve en una situación exenta de imposiciones. Podríamos afirmar que el afán y la pujanza del individuo se justifican en el momento en que este actúa, en primer lugar, fuera del circuito sistémico y, en segundo lugar, en un conjunto, apoyándose a la existencia de los otros, rehusando entonces una retórica de la individualidad extrema.¹⁰⁰

4.4 Positividad otra: bajada y subida del yo

Con el objetivo de recapitular el recorrido relativo a la personalidad de la sujeto en *Vía Pública*, consideramos útil recordar algunas etapas que lo calificaron. En lo específico, la desplegada de las variaciones de la protagonista se centró primeramente en una división no estática pero inmóvil respecto a las posibilidades actualizadoras de la misma. Este encuadre se modificó no tanto en el episodio de la amenaza externa, sino más bien en la cooperación con el otro que permitió a la voz poética obrar sobre el entorno. Estos puntos nos permiten apreciar, más que la desestructuración del individuo, su construcción diferente basada en la imperfección, en la no agresión, en la búsqueda de conocimiento, en la inclusión, en la solidaridad.

Siguiendo a un razonamiento en mayor medida enfocado sobre la progresión lectora, destacamos el tránsito desde la genérica inactividad del yo hacia la recuperación de la acción en un contexto no adaptado al sistema ni positiva ni negativamente y proyectado hacia los otros, en particular detenedores de un sentimiento de unión (los enamorados). Suponemos que estos dos elementos rinden un significado propio al sujeto activo, el cual no se acomoda en su aislamiento sino en su abertura y unicidad no exenta de dilemas.

99 Destacamos que esta condición residual se entrecruza con la imagen de la muerte, por medio de la alusión a la “antorcha” y a la “animita”, esta última expresión chilena que indica un “pequeño tumulo de piedra o de latón erigido en el sitio en donde una persona murió. Se hacen habitualmente en caminos y muy a menudo suele ser sitio de oración de peregrinos o caminantes” (Academia chilena, 1978).

100 Observamos que, en relación con la poesía de Fariña, Chatzivasilieou evidencia el crecimiento del deseo en calidad de neutralizador del sujeto: “El deseo estrangula unidades corporales y subjetivas y el placer erótico lesbiano es realizado no por sujetos sino por lenguas. El deseo lleva en sí implícita la violencia: el ego es paralizado, aniquilado y destruido momentáneamente” (1998: 120).

En el final de la obra, la protagonista impulsa una red de desplazamientos que, si por una parte evidencian su renacida actividad, por la otra encarnan marcas que, en vez de empoderarla, la van cuestionando. Incluso, uno de los aspectos sobresalientes de las últimas secciones de *Vía Pública* reside en Estrella, personaje femenino que se relaciona con la voz poética a menudo entremezclándose con ella y confundiendo los dos sujetos que inestablemente se anudan en los versos. Aún tratándose de una fundamental presencia en el poemario, hemos decidido seguir con una lectura basada en la primera persona singular para no alterar radicalmente las sugerencias que hemos estado recogiendo relativas a la expresión y actitud individual.¹⁰¹

Empezamos con el detenernos sobre algunos fragmentos del poema “OBSCURO”, el primero de la sección “DIARIO DE ESTRELLA”. Allí el yo lírico busca a duras penas percibirse en una integridad constantemente acechada:

Y mi vida pasa por las páginas
retirada de la realidad.
[...]
balbuceando torpemente mis dedos quieren
tocarse unos a otros sin apenas certeza
de mi conversión en un diario de vida.
[...]
Me he visto tocar una a una mis fronteras
Andada
[...]
Mi mente no puede soportarme
[...]
Borrado de mí misma mi cuerpo está tendido
(Brito 1984: 72, vv.29 – 30, 34–36, 41–42, 53, 56)

Asistimos a una suerte de desdoblamiento de la mujer, cuya percepción y expresión son abruptamente separadas de su ser. Se trata de una ocurrencia inédita dentro del texto, puesto que a pesar de las considerables oposiciones que han definido a la sujeto, esta nunca se había encontrado en un estado tal para desconocerse. Consideramos que, al posicionarse externamente a sí misma, la voz poética está experimentando una desconexión capaz de hacerle asumir una perspectiva original sobre su construcción individual y, en particular, sobre su verse como un otro. También Olea se detiene sobre este fragmento, ofreciendo una lectura que ilumina el estado de la voz lírica observado y su visión de la realidad: “Hablaante voyerista, se autocomplace en la percepción de ella como otra, aislada, solitaria, que a su vez ve la ciudad, el afuera, hostil, solado” (1990a: 54).

La reflexión encontrada previamente en “QUERIDA SUCIA PATRIA” (Brito 1983: 32) se modifica así en una violenta escisión del yo que, aún interesándonos por su potencial crítica del individuo neoliberal, deseamos observar en sus sucesivos

101 Para profundizar esta figura recomendamos la lectura de Sepúlveda Eriz (1999) quien ofrece un enfoque sobre Estrella en tanto símbolo de la nación chilena. Relativamente a tal sugestión, remitimos también al importante poemario de Elvira Hernández *La bandera de Chile* (1987).

desarrollos. Efectivamente, la protagonista intenta luego una recuperación identitaria mediante el empleo del habla y de la escritura:

Entonces sólo digo
que aquí no se divide ninguna cantidad.
[...]
debo ser el registro de esa voz
[...]
abro mi cabellera oscura y me reescribo
[...]
Yo, partida de mí misma
como un quejido vertical agotado en el puro acto de nombrarme.
(Brito 1984: 73, vv.59 – 60, 82, 88, 93–94)

No obstante los mencionados afanes y el reconocimiento de sus desarrollos benéficos, se descubre una conciencia más sombría con respecto a la circunstancia de la sujeto:

Y yo digo que es bello enamorar y ampliar
[...]
Digo que es bello denominar las cosas
[...]
Pero mi lugar es oscuro y escondido
y yo existo en él
con sobresalto
con horror
Es para rescatar la vida que inauguro este espacio
(Brito 1984: 75, vv.154, 156, 160–164)

La doble verbalización (“Digo [...] denominar”) esfuma el alcance realizado y le opone lo concreto de lo real. Luego de las iniciales imágenes de expresión subjetiva (“digo”), relación (“enamorar”), extensión (“ampliar”) y pluralidad (“las cosas”) surge la singularidad reducida y oculta del “lugar [...] oscuro y escondido” y, además, la certeza de estar en él, que no coincide con las anteriores pretensiones abstractas del lenguaje. Sin embargo, pronto acontece una alteración de las impresiones propuestas: a la negatividad de “mi lugar” sucede la esperanzadora imagen de “este espacio”.

Resulta considerable la variación hacia la positividad determinada por el verbo ‘inaugurar’. Ya no se trataría de los vagos ‘decir’ y ‘denominar’ sino de una acción que supone una íntima conexión entre el individuo y el espacio: inaugurar no equivale a una imposición externa (como podría serlo, por ejemplo, nombrar) sino a un entendimiento del entorno, una introducción del mismo al campo humano. Como en el caso de “bajo con los enamorados” (Brito 1984: 66), la acción (positiva) se realiza en el momento en que la sujeto es sí activa pero a la vez apacigua su opcional individualidad sobrecogedora.

En la parte final del poema “OBSCURO”, la protagonista ensaya una alternancia corporal reflejada en los movimientos de bajada y ascensión. El primero se

patenta en una evocación de la Virgen, mientras que después estos se efectúan en la escena de una pareja en el desierto.¹⁰²

Sí, Virgen del Carmen,
no quiero tender mis brazos desde el cielo.
Yo quiero estar abajo
dentro de la miseria
dentro del abandono
dentro de mi sexo
dentro de la muerte.

ASCIENDO:
en cada uno de tus abrazos asciendo
si te separas de mí,
bajo,
retrocedo.

[...]
Entonces me alcé de ti
ardiente.
[...]
“Estoy abajo” –digo–
[...]
Soy completamente tuya
Como pudo serlo tu madre antes de parirte
Pero hay cosas que debo agregar
Tengo aún que revelar otros misterios
[...]

Pero tú estás adentro y yo afuera

Todas mis hojas han sido quemadas
Nadie aún me perdona.

(Brito 1984: 76–77, vv.178 – 189, 207–208, 211, 216–219, 224–226)

El deseo expresado a la Virgen del Carmen de “estar abajo”, es decir de estar en la realidad con todas sus contradicciones, pareciera distanciarse del verbo ‘bajar’ que desune más tarde a la pareja.¹⁰³ Pese a esto, la protagonista logra una valiosa síntesis: al alzarse físicamente frente al hombre se nombra ‘abajo’, paradoja que llega a ser explicada en la necesidad de conocimiento y misión que no acarreen un abandono de la amante.

102 En esta la poeta mancomuna tanto el episodio bíblico de Moisés y la zarza de fuego (Éxodo 3) como la figura de Abraham que efectivamente, en el paso del Éxodo, es mencionada por Dios quien habla a Moisés mediante el fuego del arbusto. En el poema de Brito leemos: “Estábamos en el desierto / Y al lado Abraham prendía su zarza de fuego / Yo te besaba y te besaba / Se quemaban las hojas de este mundo” (Brito 1984: 76).

103 Sepúlveda Eriz nos proporciona esta otra interpretación de los versos: “La hablante lírica se homologa a la Virgen, en tanto cuerpos fragmentados. Lo que se busca es la construcción de una nueva historia y de una nueva identidad a través de la revisión del culto mariano. En razón de esto, la voz no está interesada en las reparaciones trascendentes, ella quiere un aquí” (1999: s/p).

En el adverbio de lugar ‘abajo’ se agregan distintas evocaciones: la unión profunda con el otro (a pesar de la simultánea distancia que diferencia a los personajes expresada en “tú estás adentro yo afuera”), la búsqueda, el cuestionamiento y finalmente la falta subjetiva acompañada por los efectos de la violencia externa (“todas mis hojas han sido quemadas”) y con los del daño causado por la mujer (“Nadie aún me perdona”). En este sentido, el yo se describe como parte integrante de su mundo tanto en calidad de objeto como de sujeto pero, a la vez, no estamos frente a un relato acabado sino insatisfecho, incompleto, que se alimenta de sus propias sombras.

Otro tipo de itinerario de la expresión lírica se concreta en el siguiente apartado “OFERTORIO” y en particular en el poema “TRAYECTO”:

Y me fui en la sin olvido permanencia
 me fui en la sin talla la presencia
 fue en lo sin forma lo constante
 lo intocado y desnudo del sonido
 y del cuerpo
 Sin espejismo. Dura es la carne de la memoria
 y del hambre.
 Dura es la mortaja de la que queda
 sin palabras
 Dura es la belleza de la despojada
 [...]
 Dura es la belleza de la despojada
 duros son sus fragmentos.
 Acaso su voz se pierda como el rocío en el tiempo
 en su frágil corola tal vez renacerá
 será la lluvia el viento será quizás
 una esperanza.

(Brito 1984: 96–97, vv.14 – 23, 28–33)

Recordamos que anteriormente sea la dirección sea la postal conllevaban un sentido de negatividad para con la mujer, superado gracias a la esfumación de los copos de nieve. Aquí es como si una dinámica invertida se desplegara: al irse, la protagonista logra preservar lo inmediato que no necesariamente es concreto. Por decirlo de otra manera, el primer movimiento de alejamiento revela una recuperación principalmente temporal (“sin olvido”, “permanencia”, “presencia...”), mientras el carácter de dureza descubre la materialidad de la falta (“hambre”, “despojada”, “fragmentos...”). Ambas evocaciones, cuya bisagra es la expresión “Sin espejismo”, describen a la mujer de modo heterogéneo pero fiel a la imagen que se ha estado desarrollando: separada de sí y por esto enfocada en el mundo-presente, imperfecta y por esto “dura” es decir consciente de su ser.

Fuera de esta repetición de rasgos conocidos, es el desenlace del poema que atrae nuestra atención: el individuo no solo es puesto en tela de juicio por su división (el irse) y su saberse incompleto, sino también en el ámbito de sus proyecciones caracterizadas por adverbios de duda y posibilidad. Si bien es verdad que también este último fragmento desafía la construcción imaginaria del individuo neoliberal

por su profunda incertidumbre, lo que rescatamos de él es que precisamente esta vacilación respecto al futuro se afina en la “esperanza”.

No solamente se ponen sobre el tapete las incuestionables referencias individuales (del ser que desea, elige y alcanza) mas se acercan la duda, la posibilidad remota pero existente, la inconsistencia (“su voz se pierda”, “frágil corola”, “lluvia”, “viento”) con la felicidad. Esto en particular trastorna las posibles impresiones del lector contextual acostumbrado a la exhibición de una dicha que se entronca en lo material y, como repetimos, en su responsabilidad personal respecto a su destino.

Una parecida conclusión esperanzadora se repite en “LA DESVELADA”, poema donde es justamente la bajada de la protagonista que lleva mediante múltiples visiones al concepto de creación:

Las blancas montañas me vendaron los ojos
y me fui muchos metros hacia dentro
De bajada
[...]
Sumergida en mi angosto paso por la tierra
completa
por los pasos que vinieron
por los que vendrán
desde las aguas subterráneas
[...]
hasta que lecho fui
[...]
La fatigada tierra me dio sus vendas y sus grietas
[...]
Ese fue el nacimiento de Estrella
(Brito 1984: 98–99, vv.1 – 3, 24–28, 31, 39, 42)

Como una vuelta al útero, un ritual de iniciación, el mismo poema revela lo cíclico del movimiento transformador en “vendaron” (aplicación impuesta) y “vendas” (ofrecimiento) que aparecen distanciados y entregan dos momentos peculiares que caracterizan a la voz poética. Sin embargo, tal como en “OBSCURO” (Brito 1984: 75) la conciencia del lenguaje se opuso a la realidad, pronto el texto contrapone una sugestión que no anula la anterior mas la califica diferentemente: “Pero en esa penuria oscila mi cuerpo / como una vieja foto / develada apenas en cada negativo” (Brito 1984: 99). Nunca se realiza un triunfo total sobre las zonas oscuras de la lírica e igualmente la sujeto nunca se erige sola, despegada de los aspectos de la pérdida, de lo residual y también de la conmixción con el entorno y con los otros. Podríamos resumir que esta falta de una visión unívoca podría llegar a desafiar segura y banalmente el discurso único neoliberal y, para ser más precisos, la auto-percepción del sujeto referida tanto a su conciencia como a su relación con el afuera. Sobre esto, vale la pena anotar la cercanía fonética entre ‘desvelada’ del título y ‘develada’ del verso 51 que notablemente expresa la hibridez de la persona (del sueño a la vigilia, del negativo a la foto revelada).

Vía Pública termina con el fragmento V del poema “LA DESVELADA” que, no obstante, pareciera ser un poema separado por su aislamiento gráfico en medio de la página:

Nunca sus múltiples velos
remediaron a esta desvelada
que cruzó las alturas
hasta llegar pálida a las nubes.

–Yo soy la ausente–
dijo
–la festejada–
(Brito 1984: 101, vv.80 – 86)

El adjetivo ‘desvelada’ se presta nuevamente a un juego de palabras gracias a la introducción del sustantivo ‘velos’ que dialoga tanto con el sonido como con el significado del primero. Sorprendentemente, este final interrumpe la bajada de la mujer (invirtiéndola en el vuelo ascensional) y contemporáneamente la instala en una tercera persona singular, hecho que problematiza su cierta identificación. Se ligan así distintas fricciones: el yo es nombrado como solía acontecer en la expresión de la sujeto lírica pero bajo la modalidad de una referencia (“dijo”); este personaje se auto-define como ausente y sin embargo habla; la voz poética es intuida positivamente por los otros (“festejada”) pero no por ella misma.

Este último concepto nos permite introducir el razonamiento con el cual esperamos destacar las decisivas sugerencias canalizadas hacia el público receptor. El yo es sustancialmente negativo (ausente) incluso en su propia habla que no aparece directamente en el poemario siendo referida, entre rayas, de cierta manera manipulada y cercenada gráficamente aunque para representar el discurso directo. Por otra parte, su calificación se torna positiva gracias a los otros (anónimos) quienes la celebran. En fin, en el poema hay un cierre afirmativo pero supeditado a la auto-definición negativa y, de todas maneras, a la falta de contacto evidente con esos mismos otros que realzan a la persona individual.

Esto ocurre en los versos posicionados al pie de la página siguiente (recurso que, recordamos, también Zurita emplea) que efectivamente concluyen el poemario: “Raro no haberte encontrado antes / Sino en un infierno como éste” (Brito 1984: 102). El yo ahora sí aparece sin filtros y además describe la realización de un encuentro con un ‘tú’. Esta revelación de los sujetos sin embargo desemboca en el entendimiento del “infierno” en donde se colocan. Concluimos que este momento de desencanto respecto a la parcial esperanza observada sirve para reafirmar lo que las líneas “–Yo soy la ausente– / dijo / –la festejada–” resumen: aún siendo una dicha frágil y paradójica esta suele darse en la esfumación del yo, en el entendimiento que este no representa una realidad separada ni mucho menos poderosa.

Las palabras de Brito no agreden la categoría del individuo a favor, por ejemplo, de la reconstrucción de una comunidad ancestral, de unos lazos primordiales y

auténticos. Mas lo define inseguro, inestable, conectado, abierto, herido por el sufrimiento, enriquecido por la imperfección y por el fracaso.¹⁰⁴ En esta línea, resultan evocadores los comentarios de Ríos Segovia sobre *Vía Pública*:

Su poesía, ¿no consiste, acaso, en una invitación al lector a observar el espectáculo del esfuerzo de la palabra –su palabra– por zurcir, allegar, abotonar partes, en una operación siempre imposible?

Poesía del fracaso de la unión, de la comunión, de la reunión del objeto con la mirada, del mundo con la conciencia de quien lo percibe. (1987: 31)

Sin embargo, no vemos en dicha imposibilidad una perpetuación de la pérdida, siendo que en ella reside el verdadero alcance cognoscitivo. Al decir de Olea “Eugenia Brito [...] despliega en su escritura poética un lenguaje reflexivo que no surge sólo de lo intelectual, sino que propone otras formas de percibir lo real como modos de conocimiento de la realidad” (1990a: 53–54). Por otra parte, no hemos podido aproximar el poemario como una recuperación de la memoria (Sandoval 2001), ni como un intento de resignificación histórica o de validación de los sujetos abusados (Sepúlveda Eriz 1999 y 2013). No excluimos estos afanes pero tampoco desentendemos el poder de la pérdida y del desgarramiento subjetivo que no se dirigen totalmente ni hacia la deconstrucción ni hacia la recomposición. Entonces, tal vez no sea casual que precisamente Brito, en su labor crítica, señale la significación de rebatir la entereza del individuo:

[...] la visión única de un proceso; visión utilizada ya por los ideólogos de la dictadura, los que construyeron una visión única y hegemónica de un sujeto “chileno” monolítico, plano, sin estratificaciones [mientras que] el arte [...] operó justamente desde la antítesis, es decir, desde el descentramiento; desde la dispersión, desde la pulsión, desde la aniquilación de la unidad. (1990/1994: 14)

Queremos a este punto subrayar la evolución que ensayó la voz lírica. Parece que hubo una agregación de etapas acumuladas en la inicial imagen de un sujeto doble. Pese a esto, en cierto sentido se dio un progreso en las sugerencias entregadas, marcado en un esfuerzo continuo por cambiar pero nunca por erigirse por sobre las cosas y los otros. Es posible considerar este camino como una superación (fracasada) y (consecuente) aceptación de los límites: límites interiores, mentales/inmateriales, del yo, externos. No se llega a una verdadera conclusión pero se va hilvanando lo que ya había aparecido en un comienzo: una división insoluble y posiblemente benéfica.

El lector sometido a este tipo de estímulos idealmente encauza su propia percepción hacia una disputación del campo del sujeto. Invitado, por la retórica económica, a concentrar sus aspiraciones, sus deseos, incluso sus problemas solamente en sí,

104 Eguiluz identifica este mismo sentimiento de defecto –reconectándolo con la experiencia de la ciudad contemporánea– pero no lo considera un elemento de posible rescate: “[...] el desarraigo comporta siempre la dualidad de no sentirse parte, de ser arrancada, cortada, y por eso mismo anhelar lo perdido, la unión. Lo cortado, sean las raíces, sean los brazos, no puede ser regenerado como lo hacen con su cola las lagartijas” (2013: 42).

frente a esta expresión lírica podría idealmente empezar a considerarse en su fundamental defecto. Hemos visto cómo esta realización conlleva tanto una abertura (respecto al entorno y a los otros) como en cierto sentido una abertura/ruptura interna que convoca un repensamiento del yo en el ámbito de la soledad sustentada por el neoliberalismo. Saberse horadados, forzados al intercambio con el 'afuera' (por citar a Elías 1990) y además subjetivamente incompletos representa un estado que guarda el potencial de revertir la individualización (sea agresiva sea desolada) que preceptúan los códigos de la ordenación aproximada.

5. ARENAS MOVEDIZAS: *EL PRIMER LIBRO* (1985) DE SOLEDAD FARIÑA

Como bien apunta Oyarzún P. *El primer libro* de Soledad Fariña (1943-) conlleva “el doble sentido de la iniciación biográfica de una escritura lírica y de la literal artesanía de un libro primordial” (2012: 125). Al ser la primera obra de la autora, este poemario es sí su “primer libro” al tiempo que desencadena entre sus temáticas las cuestiones de la escritura, de la expresión, de la creación como apuestas centrales dentro de sus ejes poéticos. No solamente el texto gira alrededor de la (auto)reflexión sobre la práctica del escribir, sino que también la posiciona en su propio contexto de producción. En este sentido, desarrolla conceptos relativos a las culturas autóctonas precolombinas –la pictografía, el mito– y a la dictadura –la censura, la imposición discursiva, la represión– (Adriasola 1987; Bellessi 2012; Bello 2009; Brito 1990/1994; Grandón Lagunas 2016; Olea 1990b; Ortega 1996 y 2016).

Se trata de una obra que, como señala Olea (1990b), despliega líricas que se pueden apreciar tanto en su independencia así como en su cohesión. Sin embargo, es una unidad que se entrega en lo necesariamente inacabado de su construcción: “una metáfora de resistencia a asumirse como decir totalizante, sino siempre en gestación, en estado de alerta, en una preñez definitiva” (Bruto 1990/1994: 185) que se refleja en su modalidad receptiva, siendo esta una “lectura [que] transcurre en una actitud de espera irrealizada” (Olea 1990b: 123).

Incluso, al igual que los poetas ya considerados, la palabra de Fariña adhiere a esos mismos procesos formales de remodulación y exceso de sus elementos, “trazas o destellos neobarrocos” (Salomone 2021: s/p). Una propuesta estética de este tipo ha despertado en la crítica una reflexión relativa a la capacidad de la obra fariñana para ser un reto a las puntuales mecánicas de control del régimen chileno y, además, a una tipología de pensamiento basado en el logos como única forma de conocimiento y comunicación (Bellessi 2012; Bello 2009; Brito 1990/1994; Ortega 1996 y 2016; Riveros Soto 2017), según atestigua la propia poeta: “¿Cómo escribir algo en que no esté la cultura occidental tan presente? Entonces más que los poemas, los colores, hablando de la pintura por ejemplo” (Fariña en Labarthe y Rau 2019: 164).

La producción poética de Fariña prosigue en particular con dos obras más estrechamente ligadas a la primera: *Albricia* (1988) y *En amarillo oscuro* (1994). En efecto, las tres aparecen reunidas en la publicación *La vocal de la tierra* de 1999 que promueve la consideración de los tres poemarios como una “trilogía” (Bellessi 2012) o como un “ciclo” (Oyarzún P. 2012), a pesar de que este acontezca bajo el parecer de

“un rito a ciegas, de la hipótesis de un sacrificio” (Oyarzún P. 2012: 129), destacando en esto la abertura –sufrida y fértil a la vez– de la escritura de la poeta.¹⁰⁵

Por lo tanto, no obstante la autora presente dos poemarios editados en los años ochenta, hemos decidido dedicar nuestra lectura a *El primer libro* en cuanto *Albricia* –además de ser su ideal evolución– recobra una determinante subjetividad e indagación de la misma que eluden el trayecto perceptivo que intentaremos bosquejar. Para ser más precisos, *El primer libro*, gracias a la exhibición de un sujeto profundamente expuesto a la materia que lo rodea y lo conforma –según los estudiosos, la mencionada creación primordial o, en la opinión de Bellessi, un “despertarse en otro mundo” (2012: 11)– sería capaz de evocar la relación entre individuo y objeto.¹⁰⁶

Así como en *El Paseo Ahumada* de Lihn (1983) la centralidad del lugar nos permitió indagar la recepción espacial de un lector ideal insertado en los años ochenta chilenos, el impacto de los objetos en Fariña –expresados por supuesto no directamente como objetos de consumo sino como objetos en sí– conserva esa capacidad para resituar un imaginario fuertemente implicado por el mensaje neoliberal y, en una de sus extensiones, consumista. En suma, creemos que el impacto de un mundo lírico edificado sobre la relación entre el yo y las cosas tendría la disposición para proponer una renegociación de un entorno cambiante, de un horizonte colonizado por una acumulación material sin precedentes.

5.1 Soltar el cuchillo: proceso de elección

El epígrafe de *El primer libro* o, si queremos, la frase de abertura de la primera sección –en efecto encontraremos en la obra dos frases más que nos hacen pensar en su función de separadoras estructurales– dice: “*dónde volcarse en este / paisaje*” (Fariña 1985: 8). Observamos que, pese a la presencia del adverbio interrogativo, no aparecen los signos de interrogación. Por esta razón, lo que constatamos es una primera introducción en una atmósfera de incógnita que, sin embargo, no se materializa en una pregunta puntual. La incertidumbre y la desorientación provocada adquieren así la forma de un estado genérico, global. Un preguntarse que, al no ser canalizado en la interrogación, se afirma en el comienzo del poemario.

Es dicho cuestionamiento sin una dirección precisa que nos hace de antemano pensar en una semejanza perceptiva respecto al sistema de referencia, es decir el neoliberal: la posibilidad –y de paso la obligación– de la elección extremada hasta

105 En palabras de Labarthe y Rau (2019: 159), “Su poesía es una especie de microclima tropical, no exento de sangre y sufrimientos, que resalta frente al gris dictatorial”.

106 Sobre esta debilidad del sujeto se basa el artículo de Riveros Soto (2017) quien describe el fracaso de los continuos esfuerzos de la voz poética para constituirse y comprenderse. Por otro lado, respecto a lo material de la obra, Grandón Lagunas habla de un “énfasis en lo sensorial” (2016: 220) y Bello de un “discurso de lo concreto” (2009: 65).

el punto de dificultar su fijación en la subjetividad. La condición expuesta nos hace entrever las posibilidades que nos brinda el texto. Según adelantamos, *El primer libro* se presta, gracias a sus sugerencias, a una influencia en el ámbito del consumo. A partir del “paisaje” aludido –que designamos de pre-elección– notaremos cómo el yo lírico se enfrentará a las variables de la opción, en particular definidas en la variedad de elementos que se les presentan.¹⁰⁷

En este orden de ideas, el primer poema de la recolección desarrolla la descripción de un panorama de espera y, al mismo tiempo, de multiplicidad material frente al sujeto:

Había que pintar el primer libro pero cuál pintar
cuál primer tomar todos los ocrees también
el amarillo oscuro de la tierra
capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre
arañar un poco lamer los dedos para formar
esa pasta ligosa
(Fariña 1985: 9, vv.1 – 6)

Independiente del afán creador ilustrado por los primeros versos, lo que resalta es la indecisión que caracteriza el proceso. La misma acción de escritura –o mejor dicho de pintura, hecho que sostiene la visión de un mundo dominado por la forma– se patenta como un deber que cede el lugar a la ansiedad y confusión transmitida por la repetición de ‘cuál’.¹⁰⁸ Recuperando el anterior momento de interrogación sin puntuación, la lírica acerca gradualmente el estado de pre-elección al de elección: la misma definición del objeto que se busca (el libro) permite enfocar más fácilmente la evolución de la conciencia poética, sin por esto representarla exenta de conflictividad.

Las gradaciones de color seleccionadas por parte del sujeto se enclavan en la superposición (“capas unas sobre otras”) y consiguiente simultaneidad favorecida por el asíndeton (“arcilla terracota ocre”).¹⁰⁹ Resulta una acumulación de objetos caracterizados por una mínima diferenciación, un matiz distinto que alimenta la

107 En base a su lectura, Olea considera estos versos iniciales sea como una manera para “interrogar[r] los materiales lingüísticos con que [Fariña] producirá su poesía” sea como una “referencia cultural a la lengua patriarcal que ha construido un sistema de símbolos que ha excluido el cuerpo de la mujer como signo de identidad” (1990b: 121–122).

108 En relación con el *Popol Vuh* como referente intertextual de *El primer libro*, mencionamos los estudios de Adriasola (1987), Bello (2009), Grandón Lagunas (2016) y Ariz Castillo (2017).

109 Al ser los colores una presencia fundamental dentro de la escritura de Fariña, los estudiosos de su obra los han considerado ampliamente en sus trabajos. En particular, mencionamos el relevante artículo de Ariz Castillo (2017) quien investiga la variación cromática de la antología *La vocal de la tierra* en relación con el desarrollo de la práctica escritural. Sobre este tema, remitimos también al simbolismo de los colores ilustrado por Ortega (2016). Por nuestra parte, sugerimos el diálogo entre *El primer libro* y *Ocre* de Alfonsina Storni. Compárense, por ejemplo, los siguientes versos de la lírica “Camino a los paredones” de la poeta argentina: “En la greda reseca ni una sola gramilla. / A un lado el alto nudo de las sierras y enfrente / Otro muro de piedra, oxidada y caliente. / Y el cielo casi verde. Y la tierra amarilla.” (Storni 1925: 37).

homogeneidad del sistema de las cosas y también su ineludible atractivo (confrontar Baudrillard 1968/1990).

Se nos opodrá a estas consideraciones relativas a la cercanía sugestiva entre estas recientes dinámicas poéticas y el sistema de consumo, la atención sobre el acto creativo buscado y realizado en los versos arriba mencionados. En su base visionaria, no nos parece una distancia relativa puesto que hemos visto que el mismo acto de consumo, más que como gesto automático e inconsciente, se realiza –tanto en su mensaje propagandístico como en su reelaboración subjetiva– como un momento creativo y comunicacional según lo que afirma Leonini: “[...] il consumo implica, prima di tutto, lo scambio di significati culturali e sociali. [...] Con le cose, l’individuo crea il proprio ambiente, dà e al tempo stesso acquisisce informazioni, stabilisce un rapporto con gli altri” (1982: 184).

Lo discutido, aun sin invalidarse, sufre un cambio de significado mediante el último verso del poema: “todo tranquilo inmóvil apacible” (Fariña 1985: 9). La repetición del título, que también entrega a la estructura de la lírica una forma circular, reafirma el inicial estado de inacción. El contacto/creación entre sujeto y objeto se torna entonces menos determinante y renueva la idea de un instante previo a la adquisición e igualmente a la falta formal de conflicto interno al sistema neoliberal y de consumo.

En el texto “CUÁL PINTAR CUÁL PRIMER” (Fariña, 1985: 10) un enfoque sobre la percepción subjetiva respecto al entorno vuelve a proponer el asunto de la elección y del estatismo: el verso final es la repetición de “todo tranquilo inmóvil apacible”. El texto sucesivo, “AÚN NO ES TIEMPO”, mantiene la misma circunstancia, agregando asimismo una mínima imposición de las cosas respecto a la persona:

Muge la tierra el ocre el terracota el gris el negro
 abrir la axila, hay una herida inmensa volcán
 reteniendo sus aullidos:
 acallarlo
 [...]
 Mirar el hueco entonces –pobres, humores grises
 y taimados–, detener el impulso, volcarse al agujero:
 hay un rojo que brama por estallar
 – Aún no es tiempo, aún no es tiempo
 (Fariña 1985: 11, vv.1 – 4, 10–13)

Mientras los colores-cosas se expresan englobados en un mismo verbo en tercera persona singular (‘muge’), el yo lírico se halla en una posición de inferioridad por sus verbos en infinitivo y por lo tanto mayormente indefinidos (“abrir [...] acallarlo [...] Mirar [...] detener [...] volcarse”). Incluso, su situación expuesta describe un momento de debilidad donde el rojo debajo de la axila, que apuntaba a un hallazgo íntimo de la persona (“Se alejan pero no alcanzan a ver el rojo que descubro / debajo de mi axila” [Fariña 1985: 9]), se presenta aquí reprimido y sufrido: una herida que es a la vez volcán refrenado.

Por fin, un acercamiento al acontecer de la elección pareciera entregarse en el poema subsecuente “DÓNDE EL AMARILLO”:

Esparcir la mirada
 dónde el amarillo dónde
 [...]
 y el amarillo dónde
 escarban las manos curvas
 atolondradas aventan las necias circulares
 (las mejillas) en radiante espiral
 [...]
 – Cinco son, cinco, apuntan los choroyes
 – Cinco los surcos hondos taladrados

(observa el ojo inquieto, silenciosa la mueca
 observa)

(Fariña 1985: 12, vv.1 – 2, 8–11, 14–17)

Si comparamos la expresión “Mirar el hueco” del poema anterior (Fariña 1985: 10) con “Esparcir la mirada” que abre esta lírica, notamos un progreso en el rayo de acción del sujeto quien amplía su posesión perceptiva del mundo. Además, dicha intención de propagación aparece junto con un afán de búsqueda puntual (“dónde el amarillo”).¹¹⁰ Si prestamos atención a las preguntas sin puntuación que han aparecido hasta el momento, nos damos cuenta de que experimentan una gradual especificación: “dónde volcarse en este / paisaje” (Fariña 1985: 8); “Había que pintar el primer libro pero cuál pintar / cuál primer” (Fariña 1985: 9); “dónde el amarillo” (Fariña 1985: 12).

Sin embargo, aun acercándose el sujeto al objeto, permanecemos en el contexto de la pregunta sin respuesta o, si se quiere, de la búsqueda sin objeto. En este sentido, dicha conformación pareciera evocar la proliferación del consumo de la cual uno de los ejes reside en su falta básica. Se trata de un aspecto que Baudrillard (1968/1990: 130) destaca, por ejemplo, en relación con la práctica de la colección y con el sistema de créditos respectivamente: “[...] l'objet ne revêt de valeur exceptionnelle que dans l'absence. [...] *Il faut se demander si la collection est faite pour être achevée [...]*”, “Aujourd'hui, les objets sont là avant d'être gagnés, [...] *leur consommation précède pour ainsi dire leur production*” (Baudrillard 1968/1990: 222).

Por lo dicho, a pesar de que en el poema que estamos considerando no se manifieste explícitamente la posesión del objeto, sí resulta significativa la aproximación verbal a su especificidad. Más aún, asistimos en los versos que siguen a una variación formal de gran alcance en lo que concierne la estructura evocadora de la lírica. En efecto, leemos en los versos 8 y 9: “y el amarillo dónde / escarban las manos curvas”.

110 Sobre este verso y, en general, sobre la escritura de Fariña escribe Bellessi: “La historia torturada, el cuerpo torturado, la tierra torturada; [...] la voz lírica desemboca y canta en tierra americana, sustantiva adjetivando, mira microscópicamente un paisaje replegado, no desplegado” (2012: 14).

Si poco antes el color aparecía como el objeto de la búsqueda, ahora el amarillo resulta presente, hallado, recuperado y además domina y acoge la acción afanosa del sujeto.

Tan solo en esta pequeña alteración se propicia una canalización receptiva notable. El amarillo se buscaba y luego el amarillo se afirma, sobrentendiendo su recuperación. Al mismo tiempo, la adquisición del objeto deseado limita el desenvolvimiento subjetivo e, inclusive, repitiendo el ‘dónde’ que conllevaba fuertemente la incógnita de la pre-elección, lo transfiere al individuo y a su subordinación con respecto a las cosas. De esta manera, la larga espera de los primeros poemas de *El primer libro* padece aquí un desvío que la inserta en la lógica de la elección en donde predomina el objeto más que la voluntad de la persona que lo anhela.

El último poema que abordamos en este apartado, “AGUARDA LA MUECA”, se desenvuelve en esta misma línea, es decir describiendo en la conciencia el posible trayecto del acto de consumo pero sin confutarlo concretamente a partir de su propia estructura:

Doblado el torso la cuchilla cae
balbucea la grupa
impregna de saliva a la arcillosa
[...]

(abrir la zanja roja afilar el cuchillo
hendir abrir hasta perder la empuñadura)

guiña el ojo tornasoles azules intensos
nunca vistos
(Fariña 1985: 13, vv.1 – 3, 10–13)

La mutación desde la espera expresada en el título (“aguarda la mueca”) hasta un matiz de satisfacción alcanzada (“guiña el ojo”) pasa por la imagen del cuchillo. Aquí el objeto en sí, más que un color matérico, exterioriza con evidencia el contacto y la complicidad con el sujeto. A partir del cuchillo que cae en el primer verso, se alcanza entre los paréntesis un estado en que el cuchillo es un instrumento de muerte. No es solamente esta evocación macabra la que desestabiliza la posible dicha de una adquisición material; más bien es la pérdida implicada la que mayormente nos sugestióna. Si, como hemos visto, los bienes de consumo van desperdiciando en sus mensajes de difusión su rol funcional, el cuchillo –herramienta por excelencia– en el momento en que entra en contacto con el sujeto pierde la empuñadura.¹¹¹

El objeto liberado, utilizado, reactivado, llega a un estado de inutilidad por el enfoque sobre el elemento del contacto humano: la empuñadura que al mismo ins-

111 Citamos el sugerente comentario de Brito: “*El Primer Libro* se genera a partir del silencio de esos mismos significados [de patria y ciudadanía], con un verso simbólico ‘perder la empuñadura’ para tratar de reordenar y resituar el / la sujeto del texto con los sentidos culturales requeridos para iniciar la escritura” (1990/1994: 183).

tante posibilita su función, aúna a la persona con el mundo de las cosas y finalmente inhabilita tal relación. Paralelamente, si el objeto pierde su potencial mediante el uso del sujeto, es también el sujeto quien en vez de liberarse gracias a su actitud consumista y a la naturaleza de los nuevos bienes sucumbe a dicho ordenamiento:

Il trouve [el individuo] dans leur mobilité [de los objetos], leur multifonctionnalité une plus grande liberté d'organisation, reflet d'une plus grande disponibilité dans ses relations sociales. Mais ceci n'est qu'une sorte de libération partielle [...] parce qu'elle ne signifie *que la libération de la fonction de l'objet, et non de l'objet lui-même*. (Baudrillard 1968/1990: 24–25)

Al final, la satisfacción y la posesión alcanzada se ofrecen en el marco del inutilizo y asimismo de la tragedia (el cuchillo que mata). En suma, hemos reparado en cómo los niveles de pre-elección, elección y satisfacción conducen a una decepción básica, a una falta de integridad del individuo y de su acción sobre el mundo, a una siniestra preponderancia de los objetos.

La inicial sensación de un mundo indefinido, pero también infinito en sus propuestas, ha alentado la obligación de la elección en el sujeto y su consecuente inquietud. El deseo y la búsqueda del objeto han luego desatado la insatisfacción profunda de este trayecto, la fundamental falta que sostiene la necesidad de la posesión material. Al final de estos primeros poemas leídos, la adquisición de la cosa ha revelado no tanto la complacencia hallada en este gesto, más la imperfección del elemento, su imposibilidad para elevarse con plenitud de significado y funcionamiento, aspecto que hemos subrayado en tanto promueve la organización de signos del escenario poético y su contexto. Aún sin pertenecer al campo semántico de los bienes de consumo, el cuchillo ha permitido la ocurrencia del contacto ente sujeto y objeto y, además, ha exhibido lo efímero del sistema de las cosas puesto que representa una herramienta inutilizable.

5.2 Cortar la maleza entre sujeto y materia

La lírica sucesiva, “FUE EL FRÍO FUE EL GRANIZO”, recupera un esquema parecido a la anterior. La espera –de la mueca, una posible sinécdoque del sujeto– se torna sugestión de contacto hedonista:

Espera la mueca el turno del deslice
líquida escurre por el cuello
[...]
Sigue la mueca su derrame oscuro
desborda la hendidura del pecho y
quién fue
quién succionó quién las cuarteó
a esas dos –pregunta
(Fariña 1985: 14, vv.1 – 2, 6–10)

En esta instancia, sin embargo, no se trata del individuo que encuentra el objeto sino de su propia transformación en materia. La mueca se convierte en líquido que a su vez instaura el contacto con los atributos humanos (“el cuello”, “la hendidura del pecho”). En otras palabras, el sujeto se posee a sí mismo. Otro indicio más de esta (des)humanización lo hallamos en la tipología de preguntas que aparecen más abajo: el ‘quién’ reiterado supone que ahora es la persona el tema de la interrogación, el objeto de la ausencia. Incluso, el encuentro ya no evoluciona en una suerte de satisfacción (como en el caso anterior de “guiña el ojo”) sino que se concluye en la incógnita, elipsis de un crimen.

Anteriormente, el empleo del cuchillo conducía a la violencia y a su simultáneo inutilizo. Ahora, el consumo de la persona revela la inquietud de una destrucción doble porque relativa sea al supuesto asesinado de “esas dos”, sea a la fragmentación humana. En efecto, la mueca aun no encontrándose con el mundo de las cosas, se enfrenta con las partes que definen parcialmente al sujeto y a las víctimas, entregando una aproximación de elementos con elementos, una imagen de desmembramiento, conjunto de objetos que no logran componer una totalidad.¹¹²

Esta distorsión relacional –fragmentación, cosificación, decepción, inconclusión– sufre una transformación que nos permite detectar cada vez más una primacía de las cosas respecto al deseo subjetivo y a su afirmación:

Diluida cae deviene la arcillosa
 las yemas esparcen la tintura acuosa por
 esa superficie curva
 [...]
 Acaricia la tinta, bajan las yemas acariciando
 con ademanes suaves, pero hay un musgo adherido
 hay una maraña tupida que estorba detiene
 el deslizar
 Separan los machetes afilados la maraña
 tupida
 (Fariña 1985: 15, vv.1 – 3, 8–13)

El tacto representado en su carácter erótico se regocija en su percepción de la superficie. Los colores y sus matices se desvirtúan en la única “tintura acuosa” que resume la sensualidad del encuentro entre la mano y el objeto. La atracción de las diferenciaciones y de las posibles elecciones cede así el paso a la posesión y a su relativo placer. Al respecto, recordamos la inicial expresión de duda (“no hay dónde

112 Baudrillard compara la atracción del sistema de los objetos con la perversión sexual en tanto ambos son sistemas de fragmentación: “De même en effet que la possession joue sur le discontinu de la série [...] et sur le choix d'un terme privilégié, de même la perversion sexuelle consiste dans le fait de ne pouvoir saisir l'autre comme objet de désir dans sa totalité singulière de personne, mais seulement dans le discontinu: l'autre se transforme en le paradigme des diverses parties érotiques de son corps, avec cristallisation objectale sur l'une d'entre elles” (1968/1990: 141).

volcarse en este / paisaje”, [Fariña 1985:8]) que tal vez encuentra aquí su respuesta en el “monte” y su “curvatura”.

No obstante, pronto detectamos la inesperada y desagradable presencia del “musgo” y de la “maraña tupida”.¹¹³ Se inserta por ende con convicción el conflicto dentro de la proyección consumista que el poemario, ente sus más amplias evocaciones, es capaz de proporcionar. Los elementos arriba mencionados interrumpen el (con)tacto y su disfrute, además de complicar la conformación de los objetos. Si el musgo todavía se halla en la dimensión de la superficie acariciada, la maraña, por otro lado, contradice la linealidad de la materia, así como la facilidad de su aproximación por parte del sujeto. Nos encontramos así delante de una múltiple amenaza respecto al sistema: hacia el mensaje lineal consumista –por excelencia el publicitario–, el tacto-acto de adquisición –favorecido ampliamente, según hemos visto, por las “instituciones de facilitación del consumo” en términos de Mouliau (1998: 36 ss.)– y por supuesto el placer experimentado en la caricia-compra o en su aspiración.

Claramente, los versos finales ponen término a la reciente interferencia. La aparición de los “machetes afilados” ultima el obstáculo que se interponía entre el tacto y la superficie y, aun sin expresarlo patentemente, restablecen el orden originario. Notamos en la constitución de los machetes una continuidad semántica y a la vez una evolución con respecto al cuchillo observado precedentemente. El cuchillo, con su inevitable e ínsito acto de ferocidad, se desvelaba como un objeto privado de su funcionalidad y de su posible uso. Por otra parte, los machetes son evocados en un momento de específica necesidad. De esta manera, el placer amenazado es vengado y defendido mediante la coalición entre sujeto y objeto, entre mano y machete. La momentánea sugerencia del texto se orienta entonces hacia una imposibilidad de cambio estructural. La primera significativa amenaza que intenta interrumpir o también variar la posesión del objeto desata un inmediato acto de justicia dentro del orden comprometido.

Una consolidación de la armonía de la organización recién intimidada se da en el próximo texto “LA TENTACIÓN ARRECIA”:

Tiembla la mano larga de dedos afilados
serpentea la tierra profunda oscilación
(¿abrirá al fin la grieta?)

Polvareda amarilla asciende al cielo gris
Calientes los latidos la tentación arrecia:
atravesar las capas qué líquidos secretan
qué jugos dulces qué pozos qué napas

113 Compárese el poema “El musgo” de Gabriela Mistral, donde el musgo representa el elemento de dedicación sensorial derivada de la delicada sencillez del elemento: “[...] también te enamorarás / del musgo aterciopelado, / del musgo niño y enano, / humilde y aparragado. / [...] Abájate y acaricialos, / que aman ser acariciados” (Mistral 1967: 215).

de jugos dulces

(sueñan los dedos afilados: abiertas las aristas
separadas las labias todo muslo ancas cintura
pechos hombros sumergidos
pez coleteando en esas aguas)
(Fariña 1985: 16)

Como una continuación del filo de los machetes, son ahora los dedos los que muestran esa misma característica que, aunque suavizada por su describir la forma delicada de la mano, no deja de recordar la precisión y la destrucción de la lama, insertándose en la serie isotópica de la violencia y suponiendo con esto que la ingenua diversión humana es cómplice en la conformación sistémica y, sobre todo, en sus atropellos.

Estamos leyendo un poema donde se entrega la circunstancia de la atracción mutua entre sujeto y objeto. Hasta el momento hemos anotado el conjunto de las elecciones y de la variedad, un atisbo de satisfacción y placer, pero nunca un deseo tan intenso como este. En la primera estrofa vemos que la ‘tentación’ compromete tanto al individuo como la materia: ambos manifiestan movimientos que se reflejan entre sí y anticipan el alcance del deseo –la mano tiembla y la tierra serpentea–. A este propósito remitimos a las palabras de Baudrillard pronunciadas en su conferencia de 1999:

[...] il y a un parti pris, une espèce de paradoxe que de dire que c’est l’objet qui nous pense.
[...] C’est un parti pris, c’est vrai, mais c’est un peu pour subvertir la position imposée, orthodoxe, qui est celle du sujet. [...] il me semble que le jeu de l’apparition et de la disparition est le jeu de l’objet comme du sujet, que les deux partenaires sont dans une sorte de duel. (2014: s/p)

En base a la cita, queda clara la necesidad de tomar en cuenta la interacción que se realiza entre el sujeto y el objeto, más que la total libertad y el ejercicio de la creatividad, voluntad y autonomía humana entregados por la retórica neoliberal. No solo el sujeto está en gran parte sometido a una reglamentación invisible que integra sus acciones en su funcionamiento, sino que está afectado por la significación que asumen las cosas en base a su posición dentro del orden que las engendra.

Siguiendo con nuestra lectura, nos sorprende en la segunda estrofa la descripción de la “polvareda amarilla”. Esta, disgregando y homogeneizando en su composición los matices de colores, resulta ser una materialización de la tentación que, además, busca superar la estratificación de las capas hallada en “TODO TRANQUILO, INMÓVIL” (Fariña 1985: 9). Este trayecto implica la superación de la simultaneidad de la oferta (las capas) para encauzarse hacia la conocida posición de elección. Otra vez, la repetición de ‘qué’ recrea el medio de la pluralidad ofrecida al sujeto. En lo que concierne este pasaje, Ariz Castillo advierte perspicazmente que el “amarillo, por su ambivalencia en el poemario, se relaciona con las coordenadas arriba y abajo, debido a su cercanía con la luz y su conexión con la tierra” (2017: 191). Así la crítica amplía

notablemente los alcances cromáticos del texto y, en particular, la construcción de sus dinámicas internas.

Respecto a nuestro recorrido, la diferencia que observamos reside en el mayor compromiso evidenciado por la persona: la crisis de su atracción la aproxima más y más a la posesión y, no obstante, la sensación predominante es que este encuentro no acontezca nunca. Es cierto que a lo largo del poemario, si bien se traza una especie de evolución (desde la pre-elección hacia el objeto), también apreciamos una oscilación que infla y desinfla continuamente la masa poética. El progreso lírico no llega a determinarse claramente en la medida en que el consumo nunca encuentra su satisfacción final, nunca pone fin a su deseo, nunca responde definitivamente a sus ambiciones.

5.3 El deseo de destrucción

En línea con la inestable progresión que ha estado determinando un acercamiento entre el sujeto y el objeto, en el poema “BESAN LAS LABIAS LA CORTEZA” leemos:

– ¿Se diluyó en hilos la arcillosa?
preguntan cuchichean los choroyes
– Pero hay otra tintada espesa que amenaza
desde esa cloaca negra
– ¿Destejió la tejida esa viscosa vacío
desgarró la envoltura?

Ocre barroso oscuro derrama esa boca redonda
besan las labias la corteza terrosa
ocre granate impregna al ocre, grietas
beben la tintada

– Incierto, proclaman los choroyes
(Fariña 1985: 17)

Los choroyes –identidad animal externa al circuito sujeto-objeto– a través de sus comentarios y en particular de sus preguntas directas (recordemos las relevadas preguntas sin puntuación) indagan acerca del desarrollo de la materia, de su metamorfosis. La respuesta entregada por la voz poética pareciera afirmar la conjunción anhelada: invirtiendo las funciones de los elementos, en el verso 7 es el color que derrama la boca. Luego, la supuesta relación equilibrada entre “labias” y “corteza” cambia en el objeto que coloniza el objeto (“ocre granate impregna al ocre”) hasta llegar a su antropomorfización (“grietas / beben”).

A la luz de lo comentado, el contacto acontece desde más puntos de vista: en la simultaneidad de la respuesta-estrofa y también en el desarrollo temporal de los versos, en los cuales se suceden el protagonismo del objeto, el placer del encuentro

sugerido por la imagen del beso, el sistema de las cosas que no escapa de su propia fascinación y consumo. Por otra parte, si queremos escuchar la voz de los choroyes en calidad de su rol de testigos y comentaristas, estos señalan, en el último verso, la incertidumbre de lo acontecido.¹¹⁴

Los pájaros expresan un juicio y esto idealmente produce una desconfianza respecto a las imágenes entregadas y una reelaboración de las mismas. Si la expresión poética principal busca afirmar la realización dichosa del poseso, los choroyes, aún sin negarla, la sitúan en el campo de la indefinición. Con esto, a través de una mecánica de retroacción, todas las anteriores descripciones de las relaciones materiales –de por sí confusas– experimentan una nueva debilitación, esta vez decisiva siendo que procede de un actor que no comparte la identidad de los protagonistas.

Después de la breve aparición del musgo en “HAY UNA SUAVIDAD EN ESE MONTE EN ESA CURVATURA” (Fariña 1985: 15) que nos alertaba acerca de la fácil dicha hallada en el tacto-consumo, consideramos este episodio como otra clave para medir las posibilidades críticas del poemario, en particular dirigidas hacia las capacidades del destinatario de posicionarse temporalmente en la lectura reconfigurando lo leído. En este caso, la incerteza exteriorizada por las aves pone en tela de juicio lo concreto del campo de consumo.

Pese a esta influencia, *El primer libro* sigue con sus impresiones contradictorias, ancladas en la satisfacción procedente de las cosas pero, al mismo tiempo, efímera e inestable en “Y ESE ARCO SUAVE?”:

(Tornasoles azules recuerdo de hemisferios
nunca vistos
acaricia el ojo redondo el brillo oblicuo:
talar el bosque arrancar la maleza
una a una las vellosidades)

114 Resulta necesario detenernos sobre la figura de los choroyes. En efecto, siguiendo nuestra enucleación de los temas, voces y dialécticas del poemario los hemos situado externamente respecto a la relación principal del texto, es decir la de sujeto-objeto/mundo. Pese a esto, la mayoría de los investigadores coincide en entender los pájaros como manifestaciones de una imposición sobre el sujeto: “Movimiento de incitación [femenino] frenado a cada momento por el coro parlante y fálico de los pájaros-choroyes” (Adriasola 1987: 9); “la vigilancia de los ‘choroyes de alas verdes’; señal caminera, desvío reminiscente, censura inevitable de lo aún dominante” (Olea 1990b: 122); “voces dominadoras y censuradoras que intentan apresurar el curso de la creación, llevándola hacia sentidos lineales ajenos” (Brito 1990/1994: 186); “Topografía permanentemente vigilada por los choroyes –portadores de la Ley–” (Bellessi 2012: 11); “metaironía con respecto a la censura y la represión en el contexto discursivo vigente durante la Dictadura militar, por medio de la figura masculina de los choroyes, verdaderos espías y antagonistas autoritarios” (Bello 2009: 50); “la censura y el acecho de los verdes pájaros dictatoriales” (Ortega 2016: 78). Terminamos incluyendo en esta nota el comentario de un estudioso con quien nos reconocemos mayormente, por su determinar los elementos del poemario desde una visión estructural del mismo: “la voz pertenece a los choroyes, señores de lo alto, cuyo parloteo inquisitivo y neurótico, admonitorio y crítico, resuena en la oquedad del cielo, mientras un cuerpo sensorial discurre arrastrándose por la tierra” (Oyarzún P. 2012: 126).

– ¿Y ese arco suave? ¿Y esa hondonada boscosa?
se elevan los choroyes aleteando iracundos
(Fariña 1985: 18)

El deleite perceptivo se transfiere en este caso a la vista, atraída por los reflejos tornasolados y por las formas curvas que se le deparan (“hemisferios”, “ojo redondo”, “brillo oblicuo”).¹¹⁵ Haciendo una comparación con el poema “HAY UNA SUAVIDAD EN ESE MONTE EN ESA CURVATURA” (Fariña 1985: 15) en el cual, recordamos, era el tacto el protagonista del placer, lo alarmante de esta lírica es que la búsqueda de destrucción aquí no se debe a una necesidad de defensa del momento placentero sino que se conecta directamente con él mediante los dos puntos. Felicidad (de las cosas) y crueldad ya no son episodios separados y sucesivos, sino contemporáneos o, por lo menos, puestos en el mismo plan. Este cambio estructural respecto al poema arriba mencionado es significativo: la posesión y sus ensueños se equiparan con la liberación de los impedimentos; de hecho, estos entran dentro de esa misma fantasía como una paradójica perversión.

Sostienen esta tesis las conocidas voces de los choroyes. Sus preguntas, connotadas por el adjetivo ‘iracundos’, apuntan bastante explícitamente a las causas de la destrucción en base a la cual no es solo la “hondonada boscosa” la que desaparece sino ese mismo “arco suave”, origen del primer placer por sus características de linealidad y entrega. Congruente con esto, la actitud consumista, en el sentido de afán implacable de posesión y dominio del mundo,¹¹⁶ acaba tanto con sus enemigos como con sus deseos. Se trata de un avance demoledor que habita las aspiraciones del sujeto y además las condena en su totalidad.

5.4 Si se pudiera cambiar las cosas

Un par de veces durante el poemario la voz lírica ha expresado su imposibilidad para programarse. Nos referimos a la expresión “no hay recorrido previo” que aparece tanto en “TODO TRANQUILO, INMÓVIL” (Fariña 1985: 9) como en “DESHIERBAR LA HONDONADA, BUSCAR EL ESCONDRIJO” (Fariña 1985: 19). Pese a esto, en el poema sin título “[si se hubiera previsto...]” el yo lamenta dicha falta decisional:

115 Ariz Castillo (2017) hace notar que el tornasol es un color inasequible y, por tanto, significa la voz poética en su ambicionar la expresión creadora, en particular escrita. En correspondencia con los versos de más abajo, Brito examina la forma del ojo “que se sabe que el brillo es oblicuo y no lineal. Y que si el brillo es oblicuo es porque emana de una doble gestación: lo cristiano –masculino– y lo maya –el *Popol Vuh*–” (1990/1994: 186).

116 “L’habitant moderne ne ‘consomme’ pas ses objets. [...] Il les maîtrise, il les contrôle, il les ordonne. Il se retrouve dans une manipulation et dans l’équilibre tactique d’un système” (Baudrillard 1968/1990: 37).

las capas de colores, su superposición de matices, las que encarnaban posiblemente la simultaneidad de la diferenciación de los bienes de consumo y su oferta. Por esta razón, la anulación de las mismas –no tanto su destrucción sino su efectivo desprendimiento– reordena los valores del sistema lírico que idealmente estamos acercando al contexto neoliberal. Además, el mismo hecho de que una de las capas sea transparente invierte la acumulación de colores, específicamente perteneciente a la esfera del amarillo.

Según esperábamos, estas líneas demarcan su estado ilusorio en el momento en que la voz poética es devuelta a su condición de crisis, más específicamente a la perteneciente al campo del ahogamiento en agua que ya se había presagiado en el poema anterior.¹¹⁸ Fundamentalmente, el peligro a que está sometido el individuo no es solo acuático: también presenta indicios de una materialidad múltiple, de un conjunto de cosas. En primera instancia, hacemos referencia a la “cámara de crisis / tales” que a la vez evoca fonéticamente –gracias a la división del sustantivo– la ‘crisis’ del yo poético. Por otra parte, más abajo prestamos atención a la congregación de los distintos peces.

Es cierto que estos son parte de la identidad animal representada por los choroyes y externa –si queremos coral (confrontar Adriasola 1987)– respecto a los acontecimientos líricos. Mas es su evidente diferenciación (incluso en la posición gráfica del texto) la que evoca los detalles que distinguen el objeto sin variarlo sustancialmente: los mismos que atraen superficialmente al consumidor en su red de igualdad estructural. Los peces, con su cercar al sujeto y, sobre todo, mediante su aplacamiento (“no desesperar, si siempre así”) lo restituyen al espacio de la acumulación y de la oferta y, conjuntamente, buscan anular sus presentimientos y encubrir la crisis. En paralelo con el cuchillo que liberaba de la maraña, el texto actúa para conjurar el conflicto y reinstaurar el orden conminado. De todos modos, demarcamos en esta parte la crítica del yo lírico al sistema-poemario. El hablante reconoce abiertamente la incomodidad de su condición que, en particular, se basa imaginativamente sobre la imposición y acumulación material (la membrana y sus capas) y sobre la multiplicidad atractiva (los peces).

5.5 Crucigrama: ¿palabras u objetos?

La parte final de *El primer libro* nos depara un surgimiento de temáticas que descansan en el lenguaje pero que no por esto dejan de estimular la posible negociación del ordenamiento neoliberal-consumista. En particular en “[ALFA...]” leemos:

118 “nadando en la laguna / ahí / las fauces de los perros / lo habían empujado / al límite / a las orillas / a los bordes / Y QUE HACER tobillos muslos / vientre apretado / cuello / nadar nadar nadar” (Fariña 1985: 23). De acuerdo con el escrito de Adriasola (1987), quien tiene en cuenta el sustrato religioso (cristiano y maya) de la obra, la imagen del yo poético alcanzado por el agua se enlaza con el cuento mítico del diluvio universal.

ALFA		
		–le digo
ALFA		
Alfalfa	olorosa	
brota		
		enjugo el rostro
		enjugo el paño
surca	carne	la huesa
		la angosta
	carne	la prieta
		la marga huesa
ALFA		
Alfalfa	amorosa	
mi tierno	dulce	
Falfa mi suave		
la escama	cae	
trepas	la larva	
el rostro	el paño	la marga huesa
		–me dice

(Fariña 1985: 31)

En esta lírica el sujeto impone el habla y la manipula, jugando con las palabras y ofreciéndose por medio de verbos en primera persona.¹¹⁹ La enumeración es activa por ser una creación y no una mera acumulación y la misma aparición de los adjetivos posesivos (“mi tierno [...] mi suave”) entrega la idea de una reconversión del individuo en actor principal de su mundo. La apropiación (en este caso de los objetos-palabras) acontece como reorganización y cambio del sistema de las cosas y como auto-expresión desvinculada del objeto.

119 Proponemos la posible referencia al paradigmático poema “l(a)” de E. E. Cummings que aquí mencionamos para claridad, perdiendo sin embargo su fundamental aspecto gráfico: “l(a / le / af / fa / ll / s) / one / l / iness” (Cummings 1972: 673). Efectivamente, el sustantivo *leaf* es evocado por la consonancia con *alfa* y, además, resaltan los recursos gráficos del propio poema de Fariña. Si bien se manifiesta claramente en la poeta una sensibilidad aproximable al movimiento de la poesía concreta, que tiene su mayor referente en América Latina en el grupo Noigandres de Brasil de los años 50 (véase Argañaraz 1992), preferimos inclinarnos hacia la reflexión del Groupe µ: “On a souvent dit que E. E. Cummings annonçait la poésie concrète. [...] Tout sensible qu’il ait été aux valeurs plastiques du mot, Cummings n’a jamais considéré le mot comme un objet, ne l’a jamais détaché de son sens. Il ne l’a au contraire déformé que pour en renouveler l’aspect, pour en dégager des significations latentes” (Groupe µ 1977/1990: 320). Este comentario nos intercala en el tema de nuestras consideraciones, es decir la relación que se establece entre poesía y objeto, sujeto poético y objeto y finalmente, como veremos, la primacía de la palabra.

Sin embargo, recordando el trabajo de Baudrillard (1968/1990) en el cual se describe el consumo como un afán personal de dominio, nos preguntamos si el poema no evoque justamente el consumo en su absorción humana, en el deseo de control y coordinación, en la ilusión de creación y expresión que finalmente se reproducen en los mismos elementos en serie. Lo que nos parece es que, aunque el sujeto se esté realizando mediante los objetos, estos no se presentan como ya existentes o como prolongaciones de sus sueños y ambiciones: más bien como modificaciones (formales) que los separan del ordenamiento integrador al cual pertenecen.

Alfa es la matriz generada o redescubierta por la voz poética (el inicio de la palabra al final del libro) o en términos de Ortega es la “Palabra final del poemario que en movimiento vertical (pareciera que hay que caer, bajar, para poder encontrar) ilumina la página” (2016: 79). Solo después de ella vuelven las cosas, en este caso personalizadas. Dentro de estos conceptos, no estamos delante de un sujeto quien se adapta a una estructura preconstituida, pero tampoco frente a una libertad verdadera puesto que se dan elementos de intromisión externa (“Alfalfa [...] brota”, “surca carne”, “trepa la larva”). Podría tratarse entonces de un principio de diálogo y colaboración enmarcado dentro de las expresiones “-le digo” y “-me dice” que se desarrollan e intercambian a través de la reproducción y variación de los elementos (nótese en particular la repetición de “el rostro” y “el paño”), entonces otra vez mediante los objetos.¹²⁰ Asimismo, esta observación no es exenta de ambigüedad: si el diálogo se desenvuelve a través de las cosas, ¿no estamos nuevamente cautivados en la esfera del consumo donde las personas comunican gracias a sus adquisiciones?

Sin indagar mayormente sobre los posibles alcances de este poema, lo que podría llegar a apremiar injustamente sus imágenes, pasamos a la lectura del último texto de *El primer libro*:

	la costra negra	
	la carne prieta	
	la marga taja	
	la surca cuenca	
	La tibia	-dice
		-me dice
Fabla		-le digo
Fabla	mi tierno dulce	
	mi amarga suave	
Fabla		
	abre la cuenca	
	escarba	

120 Respecto a estos componentes, compárese el poema de Brito “VEREDICTO” (1984: 55-57) aproximado en el capítulo anterior y la presencia del rostro en Zurita y Lihn.

brota
la cuenca huesa
la blanca suelta
la suave

DOBLA

HABLA
-le digo
(se dobla)

HABLA

(Fariña 1985: 33)

El diálogo del poema anterior evoluciona instalándose principalmente en los siguientes versos: “-dice / -me dice / [...] -le digo”. Enigmáticamente, este intercambio verbal gravita sobre la falta de contenido o, quizás, sobre la reproducción del mismo (la primera estrofa de la lírica como posible tema del discurso). Independiente de esto, la comunicación sigue manteniéndose esfumada, intentada pero inestable, todavía procesando el límite entre sujeto(s) y objetos (palabras y contenidos). Si es verdad, por una parte, que el individuo ha progresado en su autonomía respecto al desarrollo del poemario, también es viable afirmar que esta independencia no es menos problemática puesto que lo presenta como un ser incapaz de ordenar sus impulsos y sus interacciones.

No se asiste tanto a una disgregación de la voluntad capaz de invertir la agresión neoliberal, como en Brito, sino a una efectiva manifestación intencional en la cual la comunicación es vaciada (no hay contenido o, si hay, este es repetido). Los objetos refluyen en medio de un afán modificador creativo que finalmente no lleva a una liberación de los mismos. En palabras de Moulian:

[...] una política progresista en el terreno cultural [...] debe orientarse hacia la constitución de una cultura que, poniendo el centro en el deseo, coloca también en el centro el autocontrol. O sea, el control del individuo sobre sí mismo, en función de realidades sociales y, especialmente, de valores comunitariamente elaborados, tales como la solidaridad, la justicia social, la fraternidad y la conciencia de clase. (1998: 72)

Por tanto, si es verdad que los objetos no pueden y no deben ser anulados, la clave para recapacitar una relación otra respecto a los mismos se halla en un acto limitador, lo que Moulian define autocontrol. Es evidente que este no ocurre en el habla final del sujeto lírico: el ‘alfa’ conduce a una enumeración personalizada que, a pesar de su germen creador, fundamenta tan solo un simulacro de intercambio verbal así reproduciendo la comunicación objetual.

Más allá de esto, nos interesa ahora enfocarnos en los versos que cierran el poema y, con él, *El primer libro*. El yo lírico recita “DOBLA” y la otra persona responde físicamente doblándose –“(se dobla)”–. Existen aquí dos posibles evocaciones: por una parte, el otro rechaza su relación con los objetos (no quiere doblar nada en

base al imperativo de la voz principal); por la otra, el otro se cosifica, es decir en lugar de doblar algo se dobla él mismo. Puede incluso que ambas imágenes cohabiten como resultados de un estado de imposición derivado del sujeto poético. Dentro de este proceso, el detalle realmente esclarecedor reside en la expresión “HABLA”. De acuerdo con nuestra atención sobre los cambios experimentados durante la lectura, acabamos de ver cómo la orden “DOBLA” se determina en la acción “(se dobla)”. Sin embargo, “HABLA” confluye en otro “HABLA” perfectamente idéntico que resulta ser además el verso final del poema.

Es esta falta de transformación que se alterna a la dinámica de doblarse pero que, al mismo tiempo, es situada en una posición significativamente más relevante por su cerrar la lírica. El verbo doblar implicaba una indeterminación relativa a la relación sujeto-objeto. El verbo hablar se mantiene transparente, establecido en las acciones humanas y en su contacto verbal, a pesar de que no sea posible determinar a quién se esté dirigiendo, si se trata de una orden, de una afirmación, de una respuesta o de una invitación abierta al lector. Hemos aquí la esperanza de la palabra que abole la reciente complicación comunicadora y la dificultad de habla que concernía la acción sobre y por parte de los objetos (doblar/doblarse).

Los investigadores se han enfocado diferentemente sobre este pasaje final del poemario fariaño. Oyarzún P. (2012) destaca la voluntad a que la voz poética se obliga para expresarse e, inclusive, conexiona agudamente el término “HABLA” con la primera palabra del poemario “Había”. Por su parte, Ortega (2016) hace referencia a la evidencia de la oralidad indígena y a la imposibilidad expresiva dentro del régimen dictatorial. Sin embargo, nos gustaría evidenciar dos interpretaciones más que dan cuenta de la dualidad lírica, imposible de examinar unívocamente a menos de deteriorar el potencial efecto de la misma. Siguiendo esta línea, Riveros Soto puntualiza:

El lenguaje sujeta, en consecuencia, al yo, y lo somete al dictamen o mandato decretado por la fuerza hegemónica asociada a la tradición y la cultura: “HABLA (...) HABLA” [...]. Es, por una parte, la voz del opresor que acoge al sujeto en tanto lo recoge o “dobla” [...], lo tuerce y transfigura en otro; y, por otra, desde el otro extremo del péndulo, la voz de la madre quien recibe al hijo al momento de dar a la luz, instante en el que se profiere la palabra materna cual ofrenda o aliento que otorga vida al yo [...]. (2017: 326)

Sobre la base del análisis de la investigadora, el final de *El primer libro* acopla la muerte y la vida, el silencio y la palabra, la imposición y la libertad, masculino y femenino, aspecto este último que nos pone en contacto con la lectura de Adriasola, nombre de nacimiento de la poeta Elvira Hernández:

El esfuerzo de la creadora [...] es boca que quiere hablar y hacer hablar por primera vez al hombre creado por la escritura [...]. Sin duda, el hombre no responde; están frente a frente, la potencia femenina y la impotencia masculina y la gran masturbación femenina [...]. También, el hombre habla (bisemia) y se produce la reunión dual femenina masculino. (1987: 10)

Para concretar estos razonamientos dentro de nuestro foco principal, lo que rescata-mos es que, a pesar de sus distintas alusiones y valores, la parte considerada se yergue a la manera de una voz que reúne en sí los distintos aspectos del ser humano (dominación, amor, autonomía, creatividad, unión erótica, etc.). La pluralidad de estas facciones no desvalora la importancia de lo hallado: la humanidad, en detrimento de su sufrido y fascinado pactar con el mundo (de las cosas). Como dilucida Olea “se ha logrado la palabra, pero ésta no se hace aún significado” (1990b: 123). Sin embargo, se hace significado en tanto se profiere dentro del fragor de una comunicación ajena y compelida.

El despertar del lenguaje de esta última sección se ha cruzado con la conocida proliferación de las cosas. Mas este proceso se ha distinguido de los otros momentos del poemario en tanto reflejaría un protagonismo del hablante y una consiguiente conquista de poderío. Los adjetivos posesivos y las distorsiones fonéticas, más que enseñar un deleite de la posesión, han permitido la acción sobre los objetos y no derivada de ellos y de su incesante atracción. El yo poético cobra vigor sobre los objetos y, al mismo tiempo, los inhabilita con el asentar la naturaleza de su voz.

La relación entre persona y objeto, el objeto como medio de expresión de la persona, la abundancia y la variedad, la elección, la ilusión y la materialidad, la diferenciación y la falta de conflicto son algunos de los temas pertenecientes a la esfera de consumo –y sobre todo a su retórica antes que a su interpretación– que tangencialmente pueden lograr un contacto con las imágenes líricas de *El primer libro* de Fariña.

El poemario ha exhibido a lo largo de toda su duración una centralidad y absorción de la materia bajo la forma de colores, consistencias, elementos concretos, sentidos. Dicha preponderancia de las cosas en el mundo lírico puede teóricamente animar la fantasía del destinatario en lo que se refiere a su concepción del mundo en calidad de receptáculo de objetos. Asimismo, estos han demostrado dinámicas afines a las reales en el ámbito de la producción capitalista: la fabricación idéntica pero gradualmente diferente, la superposición, el placer hedonista, la variedad y la elección subjetiva, la inestabilidad y la colonización imaginaria. En resumen, *El primer libro* puede sugerir un cuestionamiento de los significados recibidos en el contexto consumista pero, según hemos visto, sin indicar una contundente y cabal metamorfosis de los mismos.

Uno de los motivos que genera la peculiaridad matérica de la obra se afina en la ya mencionada temática de la escritura y la oralidad, la expresión humana y el mundo, la diversidad cultural y la búsqueda creadora. A este propósito, Ariz Castillo observa que

Aunque los pintores empleen técnicas que impriman dinamismo a sus obras, el público percibe la totalidad de la obra artística de una sola vez; en cambio, la imagen poética, en concatenación con otras imágenes en el contexto de un poema, o de un conjunto de estos, implica la sucesión temporal y espacial. Es decir, hay una diferencia fundamental entre ambas artes en relación con su recepción. (2017: 185)

Un comentario de este tipo no resulta descontado respecto a la singularidad de la escritura fariñana. En efecto, Adriasola comenta “la aparente dirección única y lineal de lectura [donde] cada elemento textual es principio y fin a la vez” (1987: 7). En fin, esperamos que en nuestra aproximación se hayan patentado ambas expresiones: la de un desarrollo lineal complementado por las reorganizaciones de sentido accionadas por las transformaciones y variaciones textuales. Decididamente, la eclosión en la poesía de Fariña de una práctica más artística que literaria dificulta a menudo la observación del momento de lectura que, de todas maneras, se realiza temporalmente.

Con respecto a los resultados relativos a nuestra contemplación de la estructura imaginaria del poemario, lo que mayormente nos ha planteado la posibilidad del texto para trocar la percepción receptora respecto al sistema textual-contextual reside en los mencionados momentos de crisis, que han obstaculizado la conformación del orden. Nos referimos al musgo y a la maraña, a las preguntas de los pájaros y su juicio relativo a la falsedad de la situación, al sueño de destrucción del bosque, al deseo de volver atrás y de remover la membrana, a la alternancia de doblar y hablar que promueve finalmente la independencia humana.

Estos puntos se muestran determinantes en el ámbito de una estética de *El primer libro* y de su disputar el contexto real de recepción y el discurso ideológico. De hecho, representan la emergencia del conflicto interno, la desestabilización de las normas sistémicas, la sospecha de la acción individual y de las categorías que el sujeto acepta incondicionadamente. Más allá de la temática de los objetos y del mundo en cuanto espacio que busca integrar –suave y violentamente– a las personas, el poemario de Fariña es tan potencialmente transformador en la medida en que se corroe a sí mismo sin por esto derrumbarse en la desorientación total: su voz sin palabra atestigua el horizonte abierto para el progreso del lector.

6. LUCES QUE APAGAN: VÍRGENES DE SOL INN CABARET. VIEN BENIDOS A LA MÁQUINA, WELCOME TO THE TV (1986) DE ALEXIS FIGUEROA

En la primera parte de nuestro trabajo hemos podido observar escuetamente el cambio acarreado por la televisión y, con ella, todas aquellas prácticas de producción cultural a la vez blandas e invasivas, como la publicidad. A este respecto, Sepúlveda Eriz arguye que “el cambio de una cultura escrita a una cultura de la visualidad ocurrió fundamentalmente durante la dictadura (1973–1989)” (2008: 135). Para definir mayormente este escenario, nos tienden la mano los comentarios de Mirzoeff:

Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning, or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet. (1999: 3)

By definition virtuality is an image or space that is not real but appears to be. In our own time, these include cyberspace, the Internet, the telephone, television and virtual reality. (1999: 91)

Notablemente, tanto la visualidad como la virtualidad arriba definidas se entreveran en esta última obra lírica que vamos a abordar. De hecho, *Vírgenes del Sol Inn Cabaret. Vien benidos a la máquina, welcome to the tv* (1986) de Alexis Figueroa (1954-) ¹²¹ se erige como un texto sumamente recorrido por lo visual y por su calidad ilusoria bajo la forma de dibujos, recursos gráficos y formales, imágenes poéticas, pluralidad de contenidos. Justamente, en palabras de Ruiz, se trata de “una obra [que se sirve] de múltiples formatos [...] para dar cuenta de una estructura visual que se palpa a vuelo de pájaro” (2007: 63).

Ganador del Premio Casa de las Américas de 1986, ¹²² el texto ha sido considerado por el jurado de ese año como un “libro [que] reconstruye la imagen de una

121 La obra artística de Figueroa es muy variada y sugestiva. Su segundo poemario es *Laberinto circular y otros poemas* (1995) pero el autor también ha publicado novelas gráficas: *Informe Tugunska* (2009) junto con Claudio Romo y *Lota, 1960: la huelga larga del carbón* (2014) con varios autores. Señalamos también las últimas publicaciones del autor con ilustraciones de Romo: *Herbolaria Memorabile y Comprender lo spirito di un golem. Guida pratica e aneddotica* editadas en Italia por Logos Edizioni en 2021 y 2023 respectivamente.

122 La primera edición de la obra es efectivamente la de Casa de las Américas de 1986 –sin contar una versión informal que circulaba anteriormente en Concepción–. Sin embargo, para la presente lectura, tomamos en cuenta la segunda edición del mismo año, publicada por la editora penquista Papeles del Andalicán, acorde a nuestra intención de escudriñar aquellos textos publicados en Chile. Finalmente, también existen versiones más recientes del libro: las publicadas por Ediciones del Temple de Santiago de Chile (2006) y Cinosargo Ediciones de Arica (2014).

antiutopía que conlleva una denuncia y una sátira muy viva del mundo capitalista” (en Casañas y Fornet 2021: 170). A partir de estas reflexiones introductorias, nos queda claro entonces que el poemario de Figueroa dialoga explícitamente con el contexto socio-cultural de su época y territorio. Por esta razón, lo hemos aproximado temáticamente al eje de lo visual y de la abundancia de signos, que encuentra su terreno de cultivo en el ordenamiento neoliberal y en sus fundamentos y aplicaciones. Con acierto, Arcaya Pizarro afirma que el poemario “hace eco entonces de las transformaciones en las estructuras mentales que buscaba imponer la dictadura chilena en línea con el neocapitalismo” (2015: 224).

Virgenes del Sol Inn Cabaret es la descripción de un espacio –véase a este respecto *El Paseo Ahumada* de Lihn (1983)– pero determinado imaginativamente más que por sus referencias topográficas.¹²³ En él, la audiencia, los integrantes del local, las actrices y los estímulos externos se confunden recreando precisamente, como señalado por el jurado del Premio Casa de las Américas, más que una distopía una antiutopía. En efecto, el mundo ofrecido no es pura angustia y malestar: allí se condensan el placer y el desagrado, la atracción y el rechazo, la claridad y el caos. El mismo Ruiz señala la presencia en el texto de una

dualidad curiosa –la de ir pululando a medio andar entre de fanfarria mediática y marginalidad extrema–, [que] es quizás uno de los puntos fuertes y más logrados de *Virgenes...* [y que] obliga al lector a replantearse la mirada sobre las figuras femeninas [...]. (2007: 64)

Oportunamente, el crítico identifica en este contraste lírico un elemento capaz para plasmar la atención lectora, en particular desviándola hacia un cuestionamiento del orden representado. Sin embargo, juzgamos que este efecto no se detiene en la puntualidad del personaje mujer, extendiéndose de hecho a los más extensos fundamentos del imaginario social.

6.1 Pantalla plana

Lo “especial e indispensable” del subtítulo, según anota el mismo poeta en el “Introito” de la obra (Figueroa 1986: s/p), nos da una primera clave de lectura, un primer indicio que dirige la sensibilidad del destinatario. *Vien benidos a la máquina, / welcome to the tv*, además de impostarse como incorrecto en la escritura castellana –pero no en su pronunciación–,¹²⁴ además de su referencia a Pink Floyd (el tema “Welcome to the Machine”), cumple un paralelismo que inevitablemente acerca la

123 A este propósito, Ríos comenta que, aun siendo el prostíbulo (disfrazado en Figueroa de cabaret) un “tópico común” compartido por las literaturas hispanoamericanas, en *Virgenes del Sol Inn Cabaret* este sufre una alteración de significado: “ya no es el estado de excepción, sino que en su espacio semiprivado hay un discurso o, mejor, un lenguaje que somete todo a su paso” (2007: 61)..

124 Respecto a este rasgo, Sepúlveda Eriz (2008) anota que es síntoma del estado de alienación del sujeto, mientras Ríos (2007) lo considera una muestra de la inestabilidad discursiva y, a

[...]

/ esto sucede paralelo o adentro de la realidad, mientras se prepara la rosada propaganda de los sexos / [...]

esto sucede

aunque el suceder es de nosotros / [...]

/ esto sucede: cocinan pollos en el vientre de las embarazadas / esto sucede: un B-52 comienza a bombardear un extremo de la mente / esto sucede frase, también sucede cuerpo / propaganda / cebo / luz / carnada / [...]

/ esto sucede escrito en un vestido / en la dermis de una metafórica mujer / [...]

/ esto sucede mientras cambia el ojo que los lee / esto sucede pero el suceder es de nosotros / esto sucede en la película de algo como un cuerpo / o como una ciudad /.

(Figueroa 1986: 11, vv.1 – 3, 6–9, 12–21, 25–27)

Es factible resumir el desarrollo del poema de la siguiente manera: “esto sucede en”; “esto sucede mientras”; “esto sucede aunque”; “esto sucede.”; “esto sucede (frase, cuerpo, etc.)”; “esto sucede escrito”; “esto sucede mientras”; “esto sucede pero”; “esto sucede en”.¹²⁷ Los deícticos iniciales contextualizan al sujeto de las oraciones pero, a un mismo tiempo, impiden su descripción. Se trata, desde este prisma, de una detallada construcción del marco que sin embargo oculta la efectiva acción: “esto sucede” pero no sabemos qué es lo que efectivamente acontece. Más abajo, el empleo de los dos puntos permite por fin imaginar la naturaleza de ‘esto’: breve instante que es de pronto puesto en discusión por la sucesiva elisión de la puntuación explicitadora. En efecto, “esto sucede frase” rearticula el reciente afán de explicación que se derriba en el curso del poema al volver a los iniciales ‘mientras, pero, en’ cumpliendo una suerte de trazado circular.

Más allá de esta pormenorizada atención sobre la construcción lírica, deseamos poner en relieve su curso lector. La sustancia de la acción, absolutamente central en el poema por la anáfora de “esto sucede”, es disfrazada en continuación por las alusiones a su contexto de desarrollo. En el momento en que esta es descrita,

127 Yáñez más que focalizarse sobre la estructura de la lírica toma en cuenta su contenido puntual en referencia con el contexto y lo interpreta de este modo: “se puede decir que ‘esto sucede’ en la realidad en la que viven los sujetos (sistema socio-económico), en el modo en que se interpreta y habla la realidad (semiosfera históricamente situada) y en la vivencia subjetiva y sensorial de la misma (la dermis como metonimia del tacto y de los sentidos)” (2009: 38). Véase también Sepúlveda Eriz sobre los procesos líricos de Figueroa que la estudiosa aproxima a la estética *beat*: “la acumulación de elementos que imita el lugar de las mercancías en la sociedad postindustrial, el uso de las anáforas en función de imitar los fraseos publicitarios de la televisión y la extensión del verso hasta volverlo ahogante. En *Virgenes del Sol Inn Cabaret*, la acumulación y la saturación retóricas están desplegadas ahora como estrategias emuladoras del funcionamiento televisivo” (2008: 135).

sufre una agramaticalidad que impide su reforzamiento. Finalmente, el sujeto se esfuma nuevamente, rodeado por las puras características de su contexto. Es así que la ficción, la estructura de cuento maravilloso que asume el poema, niegan la transmisión del verdadero contenido el cual, pese a esto, reluce de elementos y detalles que la enriquecen. Del mismo modo con que el globo del dibujo estaba lleno (negro) sin poder contener palabras, “Inicio General O” enseña una edificación compleja y además gráficamente concreta sin por esto poder entregar una temática precisa. Entramos, por tanto, en un sistema-poemario que se funda en el destello de sus imágenes desprovistas de significado. Podríamos así conjeturar que este inicio replica el meta-lenguaje que se auto-refleja y que representa una de las coordenadas de la cultura de los *mass media*: “La communication est instantané, parce que, en un sens, elle n’est pas. Ou elle n’est qu’apparente. L’échange de lieux communs est une communication sans autre contenu que le fait même de la communication” (Bourdieu 1996: 31).

“Inicio general N° 1” repropone una parecida fricción entre forma y contenido, representación y realidad, a partir de otra perspectiva:

“María Antonieta se acuesta con Fellini”
han escrito en letra roja
adentro del
Vírgenes del Sol Inn Cabaret.

“Las parejas navegan extraviadas en el mar
de los martinis”,
corean los barman afirmados en la barra.

Luego dicen:

“El escritor invita, pagará todos los gastos,
con auspicio de la Nasa and Kennel Club.
Pasen a escuchar nuestro folletín de propaganda,
a leer el prospecto del placer”.

(Figuerola 1986: 13)

La primera experiencia del espacio-cabaret se realiza en la visión de una frase escrita sobre sus paredes. Inclusive, se trata de una oración que representa transversalmente el mundo de la cinematografía.¹²⁸ Se traban de esta suerte varios ejes: la referencia al mundo de las imágenes, la expresión de esta referencia mediante la evidencia del color rojo, el entramado que componen la entrada al cabaret (de por sí ficticio, lírico) con la impresión de la escrita que refleja infinitamente las cuestiones relativas a la representación y a la reproducción.

Respecto a este fragmento, también es posible afirmar que de cierta manera la frase en rojo congela para siempre la velocidad del mundo visual al grabarla en las paredes del local. No obstante, más abajo leemos unos versos que por sus comillas re-

128 Para ser puntuales, la frase alude a la actriz Maria Antonietta Belluzzi, quien interpretó el voluptuoso personaje de la estanquera en la película *Amarcord* (1973) de Federico Fellini.

piten el proceso de la frase escrita y, haciendo esto, lo invierten. En primer lugar, “Las parejas navegan [...]” es una expresión pronunciada verbalmente por los bármanes, separándose así imaginativamente del dispositivo de la escritura. Luego, la imagen de los “barman afirmados en la barra” acontece en el mismo espacio de naufragio aludido por la frase sobre los amantes. Esto conduce a la conclusión de que ambos mundos se funden: el referencial (los amantes) y el real-textual (los bármanes). Se trata de un avance bastante llamativo dentro de esta inaugural conformación poética, puesto que la separación escritura-cabaret de la primera estrofa cede frente al amalgama de las dos esferas (expresión y realidad) en la escena del bar.

La lírica avanza exhibiendo el protagonismo del habla de los personajes barman, por lo cual es posible esbozar la siguiente estructura de “Inicio general N°1”: representación separada de la realidad (primera estrofa); representación fundida con la realidad (segunda estrofa); pura representación (estrofa final). Aunque débilmente, esta sucesión se dirige hacia una centralidad de la representación y de la mediación, hecho refrendado por el mismo contenido de la estrofa final. Efectivamente, en ella leemos una invitación que los bármanes destinan al cliente-lector. En este contexto, lo esperable sería una exhortación a entrar al local y a disfrutar sus amenidades. Sin embargo, los personajes líricos proponen al público “escuchar nuestro folletín” y “leer el prospecto”.

La proyección de placer encerrada en la experiencia del cabaret se funda entonces como una experiencia mediada, puesto que se basa sobre los dispositivos secundarios del folletín y del prospecto. Por consiguiente, las voces que pertenecen al sistema-poemario dejan en claro los antecedentes sobre los cuales se va a construir el desarrollo de la lectura: la aproximación al mundo ofrendado se va a dar de modo innatural e indirecto, a través de soportes que desdoblan los sentidos y la apariencia del mundo. Si, previamente, “Inicio General O” (Figuerola, 1986: 11) introducía una historia sin historia (un puro contexto), aquí los bármanes brindan una experiencia sin experiencia (una pura mediación), conforme a la abundancia neoliberal de elementos visuales que enseñan una variedad formal sustancialmente vaciada o repetida.

Una disposición similar se refleja en el poema “Iconografía” que recita:

(Un segundo, antes de empezar)

Iconografía

El cuerpo es un colectivo:
diapositiva estructurada en la matriz de las
neuronas.
El cuerpo es paisaje de la mente.

////////////////////

/////////ZONA DE SIGNOS/////////
 //////////////////////////////////////

El cuerpo es un colectivo de lecturas
 (del y en el lugar que nuestra historia le
 ha asignado/nos asigna)
 Nuestra: la nuestra, la historieta,
 que acostumbra dividir y separar arte/vida
 cuerpo/espacio,
 así como Clark Kent es superman
 en el Gran Show.
 (Figuerola 1986: 15)

El primer verso entre paréntesis instala al receptor en un espacio que todavía se encuentra fuera del placer del cabaret y a la espera del acontecer de su programación –análogo al estado de pre-elección revisado en Fariña–. Además, este rasgo refuerza la idea de un espectador pasivo, enteramente guiado por la voz lírica en el recorrido del placer.

En este texto, la expresión “iconografía” avanza una serie de temáticas cuyo pivote es la imagen. Resulta significativo entonces que a este término siga una reflexión sobre el cuerpo, entendido efectivamente como un objeto bidimensional (“diapositiva”) desprovisto de volumen. Sobre este aspecto, cabe resaltar que, en la página anterior, aparecía la foto de una mujer a publicidad del cabaret. Además, el hecho de que el “cuerpo” sea “colectivo” y, paralelamente, la “diapositiva estructurada”, implica una concepción de la identidad como no singular: esto enlaza con la ya mencionada repetición y proliferación de los objetos culturales (y, de paso, de los objetos materiales y de los hábitos sociales).¹²⁹ También el cuerpo representado como “paisaje de la mente” denota su pérdida de consistencia, su absorción por el universo visual y consecuentemente su ser cuerpo sin cuerpo: una pura imagen. Resulta que, junto con evocar la cultura visual en sí, este poema repite la estructura que ya hemos constatado de forma sin contenido que, a la vez, expresa la condición de un mundo sobrepoblado por un sistema de signos.

Estos últimos se patentizan en la segunda estrofa: la “zona de signos” compuesta por la reproducción idéntica y múltiple de sus elementos, las barras.¹³⁰ A la luz de

129 Belting apunta que la experiencia del sujeto quien mira imágenes originadas por dispositivos es colectiva: “Gli sguardi sono complici delle immagini. [...] Eppure su schermi, fotografie e dipinti – dunque su dispositivi medialti – troviamo concorrenti in forma di immagini che noi non abbiamo prodotto e di cui ci dobbiamo appropriare affinché anche per noi si trasformino in immagini. Qui il nostro sguardo si ritrova – da ogni punto di vista – in ‘società’, cioè impegnato come sguardo del singolo in un’esperienza collettiva” (2008: 5).

130 Mencionamos el experimental trabajo *Blanco* (1966) de Octavio Paz sobre la página-espacio y los signos-poemas que se manifiestan al desplegarla. Nótese el siguiente verso del poemario que

lo comentado, el cuerpo es descrito no en tanto imagen sino como específicamente signo. Se trata incluso de un objeto que adquiere la característica de la imposición (“ha asignado/nos asigna”) y de la separación “arte/vida / cuerpo/espacio”. A este respecto, recordamos que en la opinión de Debord una de las matrices de la cultura del espectáculo se halla precisamente en su pretensión separadora: “La *séparation* est l’alpha et l’oméga du spectacle. [...] L’origine du spectacle est la perte de l’unité du monde [...]” (1967/1969: 19, 22).

Finalmente, esta relación se explicita bastante en la inclusión en la página siguiente de la “Ficha de Registro Interno”. Aunque dicho formulario pueda presentarse como una modalidad para involucrar al lector en el poemario mediante su hipotético rellenar el papel, en realidad a su derecha leemos “(Por ser este Formulario, una muestra, no se llenará con ningún tipo de dato)” (Figuerola 1986: 16). Paradójicamente, la ficha induce una activación de la atención y de la acción receptora pero, por otra parte, la impide. Nuevamente y con más evidencia, la obra nos expone un recipiente, una forma, un contorno que se niega a guardar un contenido y que, parejamente, ilusiona con su fachada.¹³¹ En esta línea, confluimos en la ideología de la imagen contemporánea que aparenta una multiplicación de escenarios falseada, así como el mecanismo divisorio mencionado por Debord (1967/1969) es disimulado por su exhibición de justicia, igualdad y desarrollo.

6.2 Publicidad engañosa

A esta primera estructuración de la obra sucede el despliegue de un acto de habla directivo, de una verdadera publicidad del cabaret entendida para favorecer la entrada del visitador. De acuerdo a lo anunciado por los bármanes, esta acción se manifiesta bajo la forma de un “Folletín de Propaganda”:

Welcome to the TV. Welcome to the machine.
 Vien benidos al salón del invierno luminoso,
 vien benidos al túnel del amor en las muchachas de las luces de neón.
 Hoy tendremos cajas de cristal sobre la pista,
 hoy tendremos desnudas las mujeres,
 bailando ragee adentro de un acuario.
 [...]
 Vien benidos al lugar de las luces calcinantes,
 welcome to the machine;
 podrán tocar sus piernas si lo quieren,

condensa la reflexión sobre la expresión y la materia: “espacio es cuerpo signo pensamiento” (Paz 1998, s/p).

- 131 Por su parte, Yáñez (2009) ofrece una perspectiva distinta para el formulario considerándolo tanto la posible introducción de un ‘discurso impersonal’ en la lírica, como un listado que recopila características que sustentan la idea de un contexto de extrema mercantilización del cuerpo.

podrán elegir las con el dedo,
 podrán acariciarlas suavemente por los flancos,
 incluso abofetearlas si deseáis.
 (Figuerola, 1986: 17, vv.1 – 6, 11–16)

El subtítulo de la obra reaparece modificado en este contexto siendo totalmente expresado en inglés. Por esto, se supone que la referencia a la constricción de la “máquina” que persistía en el castellano, es aquí disfrazada por completo por el idioma extranjero. Nos hallamos, en consecuencia, en el mismo ámbito de un mecanismo aplicado –la entretención televisiva entendida como artificio estructurado– que, sin embargo, es manipulado en su transmisión, camuflado por el inglés que a su vez busca atraer al público. Es posible entender esta variación como un acto parcialmente ideológico, puesto que enmascara su sentido efectivo y asimismo lo utiliza como un dispositivo de atracción.

La infinita separación de la pantalla y de las promesas comerciales es luego reproducida por la primera estrofa del poema. Las luces insistentes pero heladas, la alusión a la inmovilidad que colisiona con el espacio de movimiento (las “cajas de cristal sobre la pista”), los mismos elementos de vidrio que, fingiendo la cercanía, la niegan rotundamente (las mujeres en el acuario). Pese a esta promesa de una experiencia fundamentalmente incompleta, la voz anunciadora llega más adelante a ofrecer el inesperado contacto. El espectáculo del cabaret, según la información propagandística, no termina en su pura visión sino que se prolonga no tanto en una posible relación entre el espectador y las mujeres-imágenes: más bien en la recreación de un protagonismo del receptor, en la reproducción de su capacidad de elección y de su total libertad (desde la caricia hasta la bofetada), en la extensión de sus sentidos.¹³²

Relativamente a este aspecto, Virilio ilustra el afán del elemento publicitario. Este se esmeraría para simular una consistencia que no le pertenece, una intensidad que intenta persuadir la mirada pero finalmente sin soportes, como en el caso del contacto ajeno al espectáculo si bien promocionado por el poema recién leído:

La qualité graphique ou photographique de cette image, sa *haute définition* comme on dit, ne sont plus ici les garants d'une quelconque esthétique de la précision, de la netteté photographique, mais seulement la recherche d'un relief, d'une troisième dimension qui serait la projection même du message, d'un message publicitaire qui tente d'atteindre, à travers nos regards, cette profondeur, cette épaisseur de sens qui lui fait cruellement défaut. [...] Superficielle, la photographie publicitaire participe, par sa résolution même, de cette

132 Leemos en Debord: “Le faux choix dans l’abondance spectaculaire, choix qui réside dans la juxtaposition de spectacles concurrentiels et solidaires comme dans la juxtaposition des rôles (principalement signifiés et portés par des objets) qui sont à la fois exclusifs et imbriqués, se développe en lutte de qualités fantomatiques destinées à passionner l’adhésion à la trivialité quantitative” (1967/1969: 46). Más que una lucha ficticia entre partes, en este caso se trataría de una lucha interior destinada al alcance del mayor deleite posible. Ya hemos contemplado en otras secciones la centralidad de la elección –y su presunta libertad– para fines del discurso neoliberal.

décadence du *plein* et de l'*actuel*, dans un monde de transparence et de virtualité où la représentation cède peu à peu la place à une authentique *présentation publique*. (1988: 132)

Recordamos la cuestión del cuerpo y de su nivelación en la doble dimensión que mencionamos respecto al poema “Iconografía” (Figueroa, 1986: 15). Vemos entonces, como contrapartida, que el mensaje publicitario y visual, de por sí bidimensional, intenta representarse con una tercera dimensión que no lo constituye y que, pese a esto, le sirve para proliferar e instalarse en el imaginario destinatario. Se deduce que la acumulación visual, por un lado, reduce y vacía la realidad y, por el otro, se presenta (retomando la expresión de Virilio) más articulada respecto a lo que efectivamente es.

El poema continúa entonces exponiendo sus debilidades que, aunque pequeñas e instantáneas, permiten enfocar un quiebre crítico en el poemario acerca de su propia organización:

Motivos para preocuparse no hay ninguno
(abrid la puerta roja)
ved, estáis seguros:
hay lasers en el techo,
los prados adyacentes pequeñas tanquetas los recorren,
robots incorruptibles son los guardias de las puertas.
Existen haces de partículas secretos,
camuflados en los cercos, diminutos misiles enterrados,
ciertos dragones electrónicos
equipados con agujas radioactivas,
que no os atacarán, pero sí es otro el que...
(Figueroa 1986: 19, vv.48 – 58)

En lo que atañe a la primera estrofa aquí citada, vale la pena recordar la porción de *El primer libro* de Fariña (1985) donde, durante la crisis del sujeto, los peces abundantes y variados le decían: “no desesperar, si siempre así” (Fariña 1985: 25). Aquí también se manifiesta la intención de tranquilizar a la persona y de hacerle aprobar el medio propuesto. Junto con esto, se ostenta la concretización de dicha seguridad que, entrelazándose con el contexto dictatorial chileno (las tanquetas, las armas, el control),¹³³ sigue conllevando la atmósfera de luz atractiva que abraza la isotopía visual de *Virgenes del Sol Inn Cabaret*. Los “lasers”, los “haces”, los “dragones electrónicos” y las “agujas radioactivas” alimentan –si bien con un matiz violento– la explosión iconográfica del texto y las luces heladas ofrecidas en el comienzo de este poema.¹³⁴

133 En lo que atañe a la atmósfera sombría y pesadillesca de la ciudad sitiada, consideramos que un importante referente literario se halla en el poema largo *La ciudad* de Gonzalo Millán (1979), publicado en el exilio. El mismo paisaje urbano de pesadumbre se puede encontrar en otro importante poeta penquista de la época, es decir Tomás Harris, en particular en su poemario *Zonas de peligro* (1985).

134 Incluso Sepúlveda Eriz se detiene sobre esta marca imaginaria del texto, interpretando de la siguiente forma sus evocaciones: “la luz calcinante, metáfora amplia que abarca desde la

Fuera de esto, un fragmento se repercute sobre la cohesión construida por las voces líricas y su mundo-espectáculo. Al final de la estrofa considerada, “no os atacarán, pero sí es otro el que...” pone fatalmente a riesgo la seguridad garantizada y, con ella, todo el discurso publicitario de la lírica. La elipsis que cierra la línea no permite discernir a qué se refiere ese ‘otro’: si se trata de una posible pero oscura amenaza o, por el contrario, de la eventualidad de transformarse en víctimas por algún motivo silenciado. No es necesario llegar a una conclusión cierta para medir el impacto receptor: baste con perfilar la aparición de esta alusión en calidad de desestructuradora de la retórica del sistema. En base a ella, lo ofrecido no es totalmente verdadero ni menos transparente; existe un peligro que revela su ocultamiento pero no su identidad.

Si en las primeras líricas se procedía a conformar una dinámica alineada respecto a la cultura visual, aquí esta es momentáneamente desgastada a partir de más sectores. El hecho de que el habla encubra algo anula sus propiedades de claridad, inmediatez, simpleza, luminosidad, típicos del discurso publicitario y, generalmente, de los medios de comunicación de masas. Incluso, la referencia al peligro, en primer lugar, se opone a lo puntualmente publicitado (la seguridad) corroyendo el sentido mismo de su mensaje y, en segunda instancia, desequilibra la narración de desarrollo, positividad, fama y placer entregada a menudo por la transmisión neoliberal. Finalmente, el mismo verso que aparece entre paréntesis –“(abrid la puerta roja)”– agrega a la lírica un mensaje indirecto, subliminal, despegado del texto principal. La presencia de los paréntesis en un discurso que busca patentar lo más posible sus ofertas pone en relieve la incongruencia del mismo, los trazos que al igual que la elipsis indicada previamente escenifican una falta de nitidez y la construcción ideológica que lo caracteriza.

Después de la persuasión puesta en acto por los personajes internos al cabaret, en el poemario se contempla un acercamiento del cliente al local, hecho que resalta su internalización de lo publicitado:¹³⁵

Nosotros avanzamos.

En medio de los cuerpos:

entrando igual que caminando entre escollos marineros,
sintiéndonos viviendo en el mundo subterráneo
de los Gnomos,
detrás del flúor-tomógrafo de las pantallas de video,
en pleno recorrido del lugar de una película (2),
nosotros avanzamos.

iluminación del estudio televisivo hasta la aplicación de la corriente como método de tortura” (2008: 140).

- 135 Hoefler ha reparado en la expresión ‘nosotros avanzamos’ estimándola un matiz positivo dentro del marco poético: “El despliegue de ese mundo no es estático, ni desesperanzado, articulado por la decisión gramatical del sujeto: ‘nosotros avanzamos’ ” (1988: 221).

(2008: 137).¹³⁷ Ya se suma entonces al contacto negado entre espectador e imagen, el contacto negado por parte del mismo espectador quien se da cuenta de que el mundo publicitado no coincide con lo que efectivamente está ensayando y buscando.

Por añadidura, la referencia a los cuerpos en cuanto “vivos signos ambulantes” introduce el contenido de la estrofa sucesiva:

(Las mujeres eran una efe mutilada, allí sobre las camas,
una i descabezada, una columna, un primer lugar
para nuestra marchita enredadera de deseos.
Las mujeres eran una ene que se arqueaba
cárnea y voluptuosa
encima, en la espalda satinada de la noche).
(Figuroa 1986: 23, vv.132 – 137)

Actualizando la función de los paréntesis que anteriormente delataban la intención oculta del anunciador, aquí la primera persona plural los utiliza para profundizar las condiciones de lo que está observando en su avance. De cierta manera, las estrofas repiten la estructura de “Iconografía” (Figuroa, 1986: 15) donde el cuerpo coincidía primero con una visión bidimensional y luego con un aparato de signos. En este caso, son las mujeres las que corresponden a letras específicas, manifestándose como entidades codificadas, fracturadas, incapaces de realizarse ni como sujetos ni como lenguaje, presentes tan solo para satisfacer el deseo del visitador.

Respecto al sentido de este fragmento dentro de las dinámicas de la cultura visual, las apariencias de las imágenes reproducen el mecanismo de separación indicado por Debord (1967/1969) porque se califican como cuerpos sin contacto y letras descompuestas. De tal modo, este paisaje concuerda con lo que hemos revisado relativamente a la forma sin contenido, pero a la vez desarrolla mayormente dicho tema. En efecto, ahora no se trata solamente de un contorno vacío en sí, sino más bien de un elemento que actúa también sobre su receptor o, dicho de otro modo, impide la participación del mismo. Se manifiesta entonces la pasividad e impotencia del observador de la obra quien no puede ni ser involucrado físicamente (pese a su movimiento) ni discernir un sentido coherente a partir de los signos propuestos (pese al placer que trae de ellos).

La conclusión de la lírica entrega un instante de comprensión, un fugaz sentido que los espectadores recuperan de su experiencia –de acuerdo con la visión de Moreno Ramos (2015) quien identifica al ‘nosotros’ como portador de una mirada distinta y, de paso, cuestionadora–:

137 Remitimos, relativamente a este rasgo, a la identificación por parte de Moreno Ramos de una “estética feísta” perteneciente al poemario, gracias a la cual se alcanzan momentos de comprensión y revaluación de la atracción proporcionada: “Es decir, el surgimiento, tras la máscara del ‘cuerpo-propaganda’, del ‘cuerpo-salón-del-automóvil’, de la fealdad, la vejez, la suciedad, la duda del contagio y la violencia” (2015: 171). Relativamente a la “Zona de dolor”, volvemos a evidenciar su conexión con *Zonas de peligro* (1985) de Tomás Harris.

de los signos, en el acogimiento de ese mundo no obstante la revelación de su inconsistencia.

6.3 Imagen borrosa y despertares fugaces

En “Entre el humo. Interiores” se cumple el acontecimiento esperado (la entrada al local) aunque no exento de complicaciones:

Entre el humo.
Interiores.
Entre el humo oscuro:
una foto color sepia arrugada por completo.
Una página central abierta como una bandera
desplegada y prendida a la pared.
En la pared del fondo un cementerio de mujeres,
en la pared del fondo un museo de Hug Hefner.
En la pared del fondo un grupo de medusas.
En la pared del fondo el gran collage de las sirenas.
(Figuerola 1986: 31, vv.1 – 10)

Los sujetos están adentro pero no se encuentran con el lugar de sueño propagandeado en un comienzo. Al revés, se realiza lo vislumbrado en el reciente despertar de la conciencia en la comprensión de las imágenes por su futilidad: por cierto, se reactualizan las mismas visiones poéticas tales como el humo, la foto color sepia, la agrupación marina nivelada (las sirenas y las medusas), la página central. La diferencia que rige entre estos dos momentos es que, si previamente se trató de una inspiración subitánea de los clientes, aquí es el registro efectivo de su experiencia en el cabaret. Este no es entonces una zona de luces heladas sino de “humo oscuro”, así como las atractivas bailarinas son objetos planos (foto, página, pared, collage), usados (arrugada, abierta, desplegada, prendida) y petrificados (cementerio, museo, collage).¹³⁹

A esta primera impresión sucede la de los frequentadores del local:

Entre el humo:
mancebos neoyorquinos visitando ruinas arqueológicas,
flagelándose en las calles llenas de alta hierba y coke,
“aún no hemos visto nada” dice uno.
“Subiremos a ver las ruinas desde arriba” agrega el otro.
(Figuerola 1986: 31, vv.11 – 15)

139 Agregamos que, al ser Hug Hefner el fundador de la revista Play Boy, su mención en los versos multiplica la referencia a la visualidad, a la explotación de las mujeres(-imágenes), a la cosificación erotizada del cuerpo y a su fosilización en el espacio-museo.

Reafirmando el carácter ilusorio del espectáculo, este se asemeja a una visita de ruinas.¹⁴⁰ Por otra parte, en vez de la fruición anunciada, los presentes sufren (“flageándose”) en una atmósfera distópica y lamentan la falta de visión. En otras palabras, la ambicionada participación en el cabaret anula todo lo previsto: la entretención, el placer y, por sobre todo, la misma mirada. Por esto, el poema disgrega desde múltiples costados la expectativa lectora, distorsionando los presupuestos de la misma visualidad.

Sin embargo, esto no significa la inexistencia de la máquina espectacular, sino más bien su delación por parte de la lírica:

Entre el humo oscuro:
luces luces luces rojas.
Desfilan las parejas apretadas en el baile.
Las mujeres llevan una cinta roja, como si los viejos alemanes
hubieran llegado otra vez repartiendo brazaletes.
Sobre ellos léese “Susana” “María” “Ester” u otro,
cualquier nombre de mujer.
(Figueroa 1986: 31–32, vv.21 – 27)

Esta estrofa demuestra la continuación del espectáculo pese al descubrimiento de su naturaleza sórdida. Las luces reaparecen intermitentes entre el humo, los cuerpos-imágenes y su movimiento surgen nuevamente, no obstante la condición ficticia de su sustancia. Esta, en efecto, en vez de camuflarse se vuelve a actualizar en otros objetos que cosifican a las mujeres: primero en la “cinta roja” y luego en los “brazaletes”.¹⁴¹ Si en “Folletín de propaganda” las mujeres aparecían como letras aisladas y sometidas al placer del hombre, aquí estas experimentan una fingida evolución: llegan a ser nombres efectivos pero “cualquier nombre”, es decir otra vez un signo vaciado, una forma sin referente que enriquece la mirada y empobrece la esencia de la imagen.

Así como los sujetos alcanzaban un instante de comprensión dentro de su marcha estéril, en este contexto se realiza un espacio de entendimiento que sobresale respecto a la práctica degradada del local:

Entre el humo oscuro:
las muchachas se retocan afirmadas en el water,
acodadas en el lavamanos, entre capa y capa de carmín
van fantaseándose la cara.
Algunas juegan a ser modelos de Veemer, Rubens, Boticelli,

140 En relación con los versos mencionados, incluimos la siguiente interpretación de Moreno Ramos que da cuenta de la crítica presente en el texto respecto a la colonización pasada y actual de América Latina: “*Virgenes del Sol* centra gran parte de su atención en el espacio de un prostíbulo latinoamericano constituido como negocio y espectáculo rocambolesco para el turismo sexual estadounidense” (2015: 162).

141 Por cierto, la alusión a los alemanes evoca el empleo de las insignias durante el nazismo. No solo, entonces, las mujeres se encuentran cosificadas, sino que también están involucradas en un violento proceso de discriminación de género, en este caso.

Otras pintan rayas, diablos, frutos raros y espinosos,
 como si un Hieronimus Bosch cansado y ya demente
 hubiese accedido a maquillarlas.
 Una ha hecho descender el lápiz a lo largo de su cara
 partiéndose la frente la nariz,
 dividiéndose la boca con una horrible raya verde.
 Pero nadie sabe, nadie las contempla cuando inauguran
 este Louvre en pleno baño.
 (Figuroa 1986: 32, vv.38 – 50)

Cumpliendo una especie de gradación, el maquillaje pasa de ser “modelo” a modelo imperfecto (Bosch demente) hasta finalmente manifestarse en una “horrible raya” sin sentido.¹⁴² Paralelamente, las mujeres que se pintan son múltiples en los primeros dos casos y una sola en el último, hecho que de algún modo refleja la significación de esa raya aislada y absurda respecto al grupo. El baño entonces, en calidad de lugar tabú respecto al espectáculo, desvela lo inesperado: un maquillaje horrible que reposiciona la escisión del *show* –la separación debordiana intensificada por el asíndeton (“partiéndose la frente la nariz”)– y da cuenta de la esencia grotesca de la preparación de las muchachas, todo lo contrario respecto a la belleza sin límites ofrecida al público.¹⁴³ Pese a dicha revelación, “nadie sabe, nadie las contempla” excepto el lector. Es ahí donde ocurre no solo el desencanto del destinatario sino su alianza con el texto: este le muestra algo que no se le permite ver a los personajes internos y, al mismo tiempo, esta exhibición es portadora de la incómoda verdad del sistema imaginario poetizado.

Es llamativo el hecho de que esa estrofa se represente modificada en “El baño”:

(Entre el humo oscuro): El baño.

Las muchachas se retocan afirmadas en el water:
 con la cara disfrazada por máscaras de jade,
 patinada por una cera icterica que a manchones
 aparece y después desaparece sobre el cutis.

Algunas intentan ocultarse tras la foto
 de sus días juveniles,
 recordar la curva suave al ojo,

142 En la opinión de Sepúlveda Eriz, las alusiones a esos específicos patrones artísticos son indicios de un arrasamiento cultural: “la anulación de la etnicidad se produce por el deseo de imitar la representación ligada a las pinturas europeas” (2008: 137). Asimismo, vale la pena enfatizar que el último maquillaje reproduce la obra de Henri Matisse *La raya verde* (1905). Las mujeres llegan así a encarnar efectivos cuadros, desarrollando la concepción de su carácter visual e imaginario.

143 Mencionamos el revelador comentario de Moreno Ramos, según la cual la práctica de la “carnavalización [es] el proceso de manipulación corporal (maquillaje, vestimenta, etc.) y la puesta en escena que lo acompaña como núcleos esenciales del espectáculo esperpéntico que *Virgenes del Sol* quiere retratar” (2015: 166). Deducimos por ende que las mujeres-imágenes se hallan sujetadas a la doble ley de imposición aparente y exhibición, transformación interna y entrega externa.

la piel mate o dulce al tacto,
la línea de nácar de la sonrisa.

Pero es la foto misma la que pincha las carnes como un buey.
Y bien, “que ellas son bueyes arrastrando el carruaje de los días”.
(Figueroa 1986: 36, vv.1 – 12)

El humo permanece pero pasa en segundo plano –estando entre paréntesis– y es el baño que prima, o sea, como decíamos, ese lugar que guarda un posible desafío imaginativo. Notamos que a las acciones del maquillaje revisadas con anterioridad se sucede la visión de las “máscaras” fijas (“de jade”) que, a pesar de su invariabilidad, dejan traslucir una intermitencia que evoca la zona de las luces.¹⁴⁴ Mientras en el poema leído previamente las sugerencias apuntaban a un descubrimiento incómodo del otro lado del escenario, aquí esa sensación se sistematiza pero no deja de agredir su sistema de referencia. Recordamos que las mujeres han sido ordenadas y cosificadas de muchas maneras, recreando así la idea de una transmisión espectacular frágil y ficticia, caracterizada por sus signos cambiantes mas sin vida y fundamentalmente injustos.

En esta estrofa presenciamos a un consentimiento respecto al rol impuesto: las mujeres cumplen el gesto de ponerse las máscaras, donde sin embargo se revisa una imposibilidad de determinarse siquiera en esa posición asignada. Efectivamente, los siniestros “manchones” producen un reflejo insano y frenético sobre las caras que, inevitablemente, se contrapone a la lisura de las mismas máscaras. Expresado de otro modo, el mundo de las imágenes, al igual que el discurso publicitario, llega a descomponerse desde adentro: no solamente entonces en la percepción de los clientes o en la de los lectores, sino en las entidades que lo componen y que presentan dinámicas antagónicas e inconciliables.

En la estrofa sucesiva, acontece un sugerente proceso que descoloca nuevamente las tensiones líricas. Pese a estar obligadas tras la inmovilidad y superficialidad de las máscaras, las mujeres buscan adherir a una dimensión parecida pero sustancialmente distinta: la foto. Recordamos que ya se asemejaron en dos ocasiones las mujeres-imágenes a la foto, en particular color sepia y arrugada (Figueroa, 1986: 24, 31). En esta instancia, la foto suprime la implicación de las arrugas y del blanco y negro al convocar una serie de detalles que afinan sus formas y transparentan sus colores: “la curva suave al ojo, / la piel mate o dulce al tacto, / la línea de nácar de la sonrisa”.¹⁴⁵

144 Asimismo, las máscaras de jade remiten a la esfera de la muerte, por su uso en los rituales funerarios maya (cfr. Filloy Nadal, 2015). Suponemos que así excluyen de los personajes-mujeres cualquier indicio de posible vitalidad y corporalidad.

145 Confróntese el verso de Fariña examinado en la sección a ella dedicada: “acaricia el ojo redondo el brillo oblicuo” (1985: 18). Agregamos que la imagen de los “bueyes arrastrando el carruaje de los días” rememora la de la constelación de la Osa Mayor, considerada, por los antiguos romanos, parecida a un carro tirado por los bueyes –de ahí la denominación latina de dicha constelación como *septem triones*, siete bueyes, de donde deriva el término *septentrión*– (Higino 2008).

muertos en la bóveda de plástico barato
 que reemplazaba la azul coloración del cielo.
 (Y la luz):
 acabada, perdida por completo,
 en los agujeros negros de los quemados filamentos,
 rotulado ya su efecto esclarecedor de la tiniebla
 con la misera etiqueta de los wats.
 Pero a pesar de todo intentábamos mirarte,
 María Bella,
 observar como refulgías en la sombra,
 bailando con tus gafas de colores,
 agitando loca –al aire– tu pelo de teñido fluorescente.
 (Figueroa 1986: 39, vv.2 – 21)

En el comienzo de este poema las sugerencias líricas juegan con los matices luminosos, ya conocidos por su describir de distintos modos la intensidad visual del espacio poético. En particular, el hablante denuncia la falta de los colores causada por lo ficticio del mundo espectacular. Lo interesante es que este universo decolorado es definido como “camino real”, lo que supone no tanto la verdad del espectáculo sino el reconocimiento de sus astucias.¹⁴⁸ Por otra parte, “el camino de la luz” (sin colores) desemboca en la absorción de esa misma luz por parte de los utensilios eléctricos que deberían recrearla. En otros términos, vuelven a entrecruzarse más planos capaces de configurar, gracias a su inestabilidad, lo efímero del mundo visual. La luz sin colores, lo real ficticio, la electricidad sin luz, más que proseguir en un desarrollo coherente, se superponen como impresiones aisladas pero cómplices del mismo sistema.

Más allá de esto, resalta por supuesto la figura de María quien, por su parte, asume roles que, en una primera instancia, parecen opuestos: por un lado, la de guía prácticamente espiritual en el camino de luz y, por el otro, la de bailarina que hace suyos los elementos *kitsch* de semi-luminosidad del cabaret.¹⁴⁹ En este ámbito, estimamos sumamente valioso mencionar las palabras de Virilio quien, en referencia a la indefinida distancia entre el sujeto y el objeto de su mirada, escribe:

Une iconographie innombrable a évoqué la formation de cette prime image communicationnelle et elle a été l'un des thèmes majeurs de l'art chrétien, présentant la personne de Marie (dénommée *Médiatrice*) comme la première carte du *je peux* de l'enfant-dieu. (1988: 27)

148 En lo que concierne dicha expresión, resulta indispensable incorporar la explicación de Sepúlveda Eriz: “ ‘Camino real’, toponímico que alude a la ruta de encomenderos o mercaderes de cuerpos. El poemario entonces pliega dos tiempos del comercio de los cuerpos: el pasado colonial y el presente dictatorial” (2008: 137). ‘Real’ entonces, en su acepción histórica, apunta a la realeza, aunque no consideramos infundado tomarlo en cuenta en su sentido de ‘verdadero’ dentro de las tensiones líricas que se realizan entre ficción y efectividad.

149 Se entrelazan, en tal instancia, la figura religiosa de la Virgen María con la de la cantante Madonna, perteneciente al mundo del espectáculo de los años ochenta. Sobre este personaje, sugerimos la lectura del cuento de Pedro Lemebel “La muerte de Madonna” de la recolección *Loco afán: crónicas de sidario* (1996).

Dentro de esta lógica, María-mediadora es una primera imagen de verdadero contacto mientras sabemos que la mediación de los medios de comunicación aparenta una cercanía que converge en la soledad y en la distancia. A la luz de esto, en el poema, María surge tanto como una figura de sincera comunicación así como un elemento más de la organización del *show*, haciéndose de este modo portadora de las ambivalencias internas al sistema visual.

Respecto a lo comentado, el verso que mayormente destaca el instinto de sobrevivencia del espectáculo se halla en la última estrofa citada (“Pero a pesar de todo intentábamos mirarte”), donde también ocurre un traslado de significado de la trascendente “dulce María” a la atractiva “María Bella”. Lo que acontece, por lo tanto, es que el visitador, aún conociendo los aspectos negativos implicados en el proceso (“a pesar de todo”), manifiesta el deseo de continuar con la experiencia visual, de alimentar el deleite de la mirada enfocado en la imagen de María. Si en “Entre el humo. Interiores” (Figuerola, 1986: 31-35) el cabaret resistía pese a su incongruencia respecto al discurso propagandístico, en este momento observamos una modalidad de reproducción que el mismo sistema visual adopta, específicamente transfiriendo la necesidad de su visión en el sujeto.

Otro aporte desafiante pero a la vez impotente aparece algunos versos más abajo:

Algunos nos mirábamos en el metal sucio de un espejo
pero a veces eran superficies refractantes,
brillantes y confusas,
que recogían la imagen de la sala y la devolvían convertida
en alucinante aquelarre de fantasmas.
(Figuerola 1986: 40, vv.35 – 39)

De acuerdo con Belting, el espejo y la ventana son elementos de reconciliación y profundización del mundo y del sujeto, explotados por el orden mediático que desvirtúa sus potenciales y la atención destinataria:

Specchio e finestra sono luoghi simbolici nei quali diveniamo coscienti del nostro sguardo. Lo specchio ci restituisce lo sguardo. Attraverso la finestra invece gettiamo il nostro sguardo sul mondo. [...] Il monitor si avvantaggia dei nostri sguardi dalla finestra, il video dei nostri sguardi allo specchio. (2008: 7)

Trayendo a la memoria aquellos momentos en que los personajes poéticos experimentaron el conocimiento de la verdad respecto a las trampas de las figuraciones, también en este contexto presenciamos un descubrimiento siniestro (el aquelarre)¹⁵⁰ realizado a partir de un elemento que, más que producir imágenes, convierte la subjetividad en un objeto de observación: el espejo. Resulta determinante, además,

150 En relación con esta imagen, remitimos nuevamente a la obra del poeta Tomás Harris. En su *La vida a veces toma la forma de los muros* (1980–1982), presenciamos efectivamente la proyección de los aquelarres de Goya sobre una pared contemplada por una agrupación anónima sometida a esta suerte de tortura visiva.

el hecho de que el espejo esté compuesto por “metal sucio”, aspecto que no solo evidencia la sordidez del efectivo cabaret sino asimismo el potencial latente de la suciedad en tanto rasgo que desafía las apariencias, según hemos podido reparar en el caso del baño pero también de las llagas de los cuerpos.

Otro punto de reflexión que encierra la estrofa tiene que ver con el acercamiento crítico que se esboza entre el mundo visual y su propio espectador. De hecho, el espejo guarda en sí la capacidad tanto para mostrar la esencia de las cosas, el sentido de las miradas, como para aunar lo que en la conciencia se halla separado: el sujeto que mira y el mundo observado. En base a esto, los espectadores aún manteniendo activa su mirada se encuentran repentinamente impresos en el mismo nivel de los internos del local. Los “fantasmas” aludidos pueden así comprender sea los receptores sea los integrantes del *show*, desencadenando de esta manera una actitud de auto-crítica en los primeros que se reconocen parte del espejismo configurado.

Otra vez, sin embargo, este instante perceptivo no basta para implantar una variación relacional entre los clientes y el espectáculo. Justo después de la referencia inquietante al “aquejarre de fantasmas”, en el verso siguiente se lee: “Íbamos metiéndonos en medio de la pista [...]”. La atracción del placer o, tal vez, lo inevitable de la conformación al sistema, hacen que se reproduzcan mecánicamente las mismas pautas. También en este pasaje, el hecho de participar en el cabaret no implica el alcance de un contacto, más bien desemboca nuevamente en lo insustancial de su realización:

(
 Pero esto es un sueño, María Bella,
 incomparablemente hermosa y seductriz,
 pues la única metáfora de ti,
 pues la única metáfora de mí,
 es la metáfora del Hambre.

)

(Figuerola 1986: 41, vv.49 – 55)

Mientras, mediante el espejo, el espectador se veía parte de los fantasmas que componían la escena, acá es la intuición del sueño la que apareja la actriz con su público: ambos coinciden en la misma metáfora, la única que se puede formar para referirse a una mujer “incomparable”. Dicho reconocimiento ancla entonces en el “Hambre”, concepto de ausencia y necesidad que suplanta los muchos retos –a menudo invertidos– que el texto eventualmente urde para descomponer la recepción unívoca y feliz de la ficción visual y neoliberal.

Más abajo en la página y en la siguiente aparecen dos dibujos que representan un aparato televisivo (Figuerola 1986: 41–42). En la pantalla del primero se ven las figuras de unas mujeres atractivas mientras el segundo está vacío o apagado e introducido por esta expresión: “el ojo de una bruja:”. Es como si este momento

hubiera sido preanunciado por varios indicios: “la curva suave al ojo” de la foto juvenil (Figueroa 1986: 36), los aislados paréntesis de la estrofa anterior que aparentan el vidrio abombado del televisor resultan en la definición del aparato como un ojo.

Igualmente, el mismo cambio que acontece desde la tv encendida a la apagada-ojo nos enseña la fatalidad del medio: no se trata de un objeto sin vida –o, trasladando, sin repercusiones– ya que, aunque no esté en función, sigue mirándonos casi mágicamente como el ojo de una bruja. Ojo que justamente no puede reproducir imágenes (como la tv prendida) ni reflejarlas (como el espejo) y por esto es entregado como una pantalla blanca. Se podría decir que, en este fragmento, se repite la estructura del lema del subtítulo y de sus posibles efectos: allí la tv era máquina, aquí la tv es una herramienta de control e invasión íntima y disimulada.

6.5 Rebobinar la cinta

Después de la aparición de María se suceden, en *Virgenes del Sol Inn Cabaret*, enfoques sobre más mujeres, que responden significativamente a los mismos nombres casuales asignados por los brazaletes en “Entre el humo. Interiores” (Figueroa, 1986: 31-35). Tomadas separadamente, estas supuestas actrices, imágenes sin identidad fija del *show* que las encadena a sí, exhiben una acentuada desestructuración en sus narraciones las cuales acontecen en distintos lugares y acciones, con diferentes formas poéticas, realizando así la separación imposible de colmar existente en el mismo espacio lírico del cabaret.

Cada vez más, dicha falta de continuidad la registramos en el propio desarrollo de la obra. Es cierto, por un lado, que hemos visto un acercamiento del cliente al local hasta entrar en él. Por otro lado, este proceso no confluye directamente en el esperado espectáculo –como la frustrada posesión del objeto en Fariña–: la relación con las mujeres es, en efecto, un inconstante movimiento de atracción y rechazo, de aparición y desaparición que deja divisar la entretención sin entregarla por completo.

Se podrían interpretar estos indicios no solo como una general incoherencia del mundo lírico, sino como una verdadera circulación y circularidad incesante, síntoma de un ámbito que en vez de definirse y construirse se mantiene gracias a la proliferación de sus elementos y a la atracción que estos producen, tal como el escenario implicado por los cambios culturales del Chile de los ochenta.¹⁵¹ La misma Sepúlveda Eriz afirma al respecto que la obra “sería un texto posmoderno, que ya no cree en el progreso, sino que presenta a un sujeto preso en un conjunto

151 Nótese a este propósito el estudio de Cárcamo-Huechante sobre la escritura del novelista chileno Alberto Fuguet: “La retórica de Fuguet se constituye así a partir de un imaginario narrativo cuyo marco de referencia es la circulación paroxística de los signos y cuyo procedimiento narratológico es el del pastiche. No hay *producción* de un lenguaje. [...] la literatura de Fuguet [...] constituye una literatura cuyo lenguaje resulta aplanado por (y en) el tráfigo de la circulación: la envolvente cultura del libre mercado” (2007: 233–234).

elemento de la pared responde a una dinámica interna a la obra que ya hemos tenido la oportunidad de revisar. Efectivamente, no pensamos solamente en la insistencia sobre el aplanamiento del volumen implicada por el mundo de las imágenes, sino también en la lírica “Entre el humo. Interiores” (Figuroa, 1986: 31-35) donde aparecía la “pared del fondo” como espacio privilegiado para acoger la acumulación estéril de objetos visuales. Mencionamos ahora los instantes que producen una variación interna al *show* y relativa a su sugestivo acercamiento con la pared:

Una pared se abre como el ojo de una bruja:
 [...] / “María Antonieta se acuesta con
 Fellini” escribe uno en la pared con letras rojas /
 [...] / una pared se enciende como el
 ojo de una bruja /
 [...] entonces la pared se cierra, o se apaga como el ojo
 de una bruja,
 y sólo quedan los gemidos en el aire.
 (Figuroa 1986: 62, vv.1, 16–17, 32–33, 52–54)

Significativamente, la pared –además de abrirse– se asemeja al “ojo de una bruja” que, recordamos, a su vez describía el dibujo del aparato televisivo con la pantalla vacía (Figuroa 1986: 42). Se reconfiguran entonces distintos estímulos: la homogeneización y el aplanamiento (la pared), el control (el ojo) y el entretenimiento contemporáneo (la televisión) representan las facetas de un mismo prisma que se cumple en la presentación del espectáculo. En este sentido, el *show* es una muestra de relaciones latentes no cabalmente explicitadas.

Más abajo en el poema-espectáculo, somos testigos de la escritura por parte de alguien de la frase observada al entrar al cabaret. Si anteriormente habíamos empezado a dudar acerca de la continuidad de las acciones líricas a favor de una visión más circular del desarrollo de la obra, aquí definitivamente vivimos un instante ya percibido en el pasado. Por tanto, el *show* recombina sus objetos y manipula también la concepción del tiempo y del espacio de su receptor. Así como el mundo de las imágenes absorbe los volúmenes en su bidimensionalidad, el acontecimiento del espectáculo alisa las densidades de la realidad.¹⁵³ Todo confluye en una misma coyuntura que, a su vez, no es instantánea sino que se dilata confundiendo las etapas del visitante: propaganda, entrada, interiores del cabaret, *show*. Sobre la desfi-

153 Por otro lado, el mundo espectacular simula estar compuesto por elementos profundamente densos, hecho que le concede la aprobación y la seducción del sujeto: “*L’image phatique* – image ciblée qui force le regard et retient l’attention – est non seulement un pur produit des focalisations photographique et cinématographique, mais encore celui d’un éclaircissement de plus en plus intense, de l’intensivité de sa définition, qui ne restituent que des zones spécifiques, le contexte disparaissant la plupart du temps dans le vague” (Virilio 1988: 40–41).

guración de las referencias contextuales (tiempo y espacio), Virilio pertinentemente escribe:

Le problème de l'objectivisation de l'image ne se pose donc plus tellement par rapport à un quelconque *support-surface* de papier ou de celluloïd, c'est-à-dire par rapport à un espace de référence matériel, mais bien par rapport au temps, à *ce temps d'expositions qui donne à voir ou qui ne permet plus de voir*. (1988: 129)

Pese a dicho afán combinatorio, la paradoja de la esfera espectacular se mantiene, vale decir su ambición de apariencia, la resistencia fuera de sus debilidades, su aspecto concreto pero insustancial. Este se registra entonces en la sucesión evolutiva hallada en la pared que se abre, se enciende y finalmente se cierra y apaga determinando un progreso que no deja de hacer traslucir sus paradojas internas, o sea la simultaneidad, la repetición, la ilusión y la falsedad y, desde un punto de vista, los grotescos horrores del *show* revisables por ejemplo en los siguientes versos: “[...] (una cocinera se muele las dos pie / rnas y después prepara sandwichs de paté) [...]” (Figueroa 1986: 62).

En el texto que sobreviene, “La mujer Tierra”, se sigue profundizando la visión de la pared, aunque con diferentes implicaciones debido a la terminación del espectáculo:

La mujer tierra.
La mujer Nazca.
Una mujer.

La muralla china es un ojo en la cara,
Las líneas de Nazca un tajo en el vientre.
El aire es líquido amniótico.
El cuerpo es visible desde la altura.

[...]

Pero si descendemos,
detrás del ojo está el cuerpo,
detrás del tajo está el vientre,
adentro del aire, la gente.

[...]

La muralla china es la muralla china.
Un ojo en la cara es un ojo en la cara.
Las líneas de Nazca son las líneas de Nazca.
Un tajo en el vientre es un tajo en el vientre,
El aire es el aire, la piel es la piel.

(Figueroa 1986: 63, vv.1 – 7, 12–15, 17–21)

Una suerte de depuración de la reciente abundancia sensorial permite la visión de “la mujer”: no una entre las muchas ni tampoco un nombre asignado casualmente, más bien alguien que pese a su anonimato se mantiene íntegra y singular gracias al uso del adjetivo determinativo. Esta reconfiguración de la mujer introduce una percepción diferente del mundo lírico: la explotación, la duplicación, la repetición, la superficialidad, la acumulación de detalles ceden el paso a la recuperación de lo simple y aislado, a una experiencia de rendición.

La misma alusión al “ojo en la cara” trastoca la mirada del “ojo de bruja”, al tiempo que la extensión histórica de la “muralla china” debilita la pared y sus continuas transformaciones. Más aún, parece valioso el verso “El cuerpo es visible desde la altura”: dentro de la nueva sensorialidad, la mirada se enfoca ya no sobre las tumultuosas imágenes del sistema, sino sobre el cuerpo que, recordamos, había sido puesto en duda en un comienzo por el poema “Iconografía” (Figueroa, 1986: 15).

Siguiendo esta línea de auto-comprensión, la voz lírica adopta un camino de descenso que nos trae a la memoria el movimiento de bajada revisado en Brito, señal de una conmisión del sujeto lírico con el mundo e incluso con sus problemáticas. Aquí igualmente dicho movimiento se tiende conllevando una revelación de los ejes que componen la realidad, a menudo fragmentados y retorcidos por la visualidad extrema del cabaret. En consecuencia, el hablante se da cuenta de lo que hay detrás y adentro, vale decir de lo esencial ocultado por las apariencias. De la misma forma, la última estrofa mencionada permite la recomposición de los elementos recibidos cognitivamente. Allí la correspondencia entre las partes implica el reordenamiento que, aunque obvio y sostenido por el repetido principio de identidad ($A=A$), sitúa el mundo en su correcta posición y recepción humana.

Sin embargo, del mismo modo con que en Brito el descendimiento concretaba también una aflicción, incluso en este poema el proceso de conocimiento subjetivo no exterioriza solamente una clarificación positiva:

El cuerpo no es sólo visible desde la altura.
El cuerpo es visible desnudo en la cama o sobre cualquier cosa,
El cuerpo es como observado en cámara lenta, en película porno,
ofrecido desnudo, abierto amarrado.

[...]

Aunque si bajamos más: en el líquido amniótico los
cuerpos flotan entre miles y miles de iguales.

Aunque si bajamos más: el cuerpo está amoblado
“para los ojos y en venta”.

(Figueroa 1986: 64, vv.24 – 27, 30–33)

Empleando los medios de la cultura visual, el sujeto se detiene sobre la observación del cuerpo a través de un enfoque que prevé la ralentización más que la sucesión incesante de imágenes. Así, la “cámara lenta” y la “película porno” permiten, por un lado, el cese de la velocidad de los objetos pero, por el otro, reproducen la cosificación humana (“ofrecido desnudo, abierto amarrado”). Esta se manifiesta después en otras variantes: en la repetición moldeada de las identidades (“miles y miles de iguales”) y en la descripción del cuerpo como contenedor relleno (“amoblado”) para el gusto visual y el contexto mercantilista. La misma expresión entre comillas apunta a la reproducción de una frase ya existente, a una cita abstracta que adhiere al discurso a la manera de un cartel publicitario.¹⁵⁴

154 Véanse los “lieux communs” de Bourdieu (1996: 31).

La cumbre del reconocimiento se alcanza en el poema “La mujer Nazca”, donde la circularidad se muestra en su trayecto fin en sí mismo:

En todo lo anterior, en sus palabras,
se ha inscrito una imagen paradigma.
Cada huella de pisada y cada trazo, está esbozado
en la carne y en la dermis de una metafórica mujer.
Una mujer que es un amplio desierto con sus líneas,
una extensa superficie que se lee,
un atlas que se acota, una foto revelada
a medida que ascendemos el espacio de los medios.
Sean éstos la escritura, los sonidos,
la imagen o película
en donde los rasgos-nazcas de la piel, del cuerpos
poster, del cuerpo-salón-del-automóvil,
del cuerpo propaganda-señales de su sexo,
se proyectan como signos de presencia descubriéndose ante el ojo:
(Figueroa 1986: 65, vv.2 – 15).

En este primer fragmento de la lírica presenciamos una reflexión meditada sobre “todo lo anterior”, sea el reciente poema “La mujer Tierra” (Figueroa, 1986: 63-64) y sus revelaciones, sea el poemario completo. Detectamos una conciencia de la imagen avasalladora (“imagen paradigma”) seguida de una superación-ascenso de los medios que, a su vez, son también imágenes y finalmente un reconocimiento sobre estos de otras imágenes-signo. Inferimos que la esfera visual se auto-devora y auto-reproduce en un movimiento sin fin: ella es fundamento, herramienta, resultado, apariencia y objeto de toda la narración lírica, impostándose como inevitable e inacabable.

Tras esta desilusión derivada del conocimiento de la imagen y su funcionamiento cíclico, se instaura definitivamente la “ciudad de una película” trazada como un lugar caótico, siniestro, ridículo y violento. A su vez, el poema “(1): La ciudad de una película” remite en calidad de nota al primer texto de *Virgenes del Sol Inn Cabaret* “Inicio General O” (Figueroa, 1986: 11), extremando así el mecanismo de repetición y circularidad que estamos observando. Volviendo a la lírica mencionada, esta alude bastante explícitamente al clima generado por el régimen dictatorial chileno y a sus abusos. Mas, desde el punto de vista que estamos adoptando, ella ofrece un provechoso escenario:

Ahora,
nos miramos en el metal sucio de un espejo. [...]
Y todo el aire parece el metal sucio de un espejo/y todo el
aire parece el metal sucio de un espejo/detrás del vidrio sucio de un espejo.
(Figueroa 1986: 67-68, vv.46 – 47, 57-59)

El espejo que en “María Madonna. Miscelánea” devolvía el significado horrible de la diversión y su público, aquí es solamente un elemento más del panorama desolado de la ciudad bullente y mísera, siendo que no revela ninguna imagen al ojo del

sujeto. Por otra parte, este también llega a constituir la apariencia del mundo vivo proporcionando así dos sugerencias simultáneas: en primera instancia, el entorno es un espejo que no refleja –un instrumento privado de su función (como el cuchillo en Fariña), una superficie sin contenido–; luego se da asimismo en la forma de la inversión (“detrás del vidrio su-/cio de un espejo”) suscitando la sensación de estar del otro lado del espejo o, si se quiere, del otro lado de la pantalla, visión justificada por el hecho de situarse en la “ciudad de una película”.

En suma, esta parte final neutraliza las posibilidades comprensivas del espejo que habíamos señalado anteriormente. El espejo es, en este contexto, un objeto inútil para el sujeto, una forma que coloniza la realidad en su totalidad, una perspectiva que revierte y atrapa la misma existencia en un revés sin salida. Lo que representaba una herramienta para entender se yergue ahora como invasión, colonización de los espacios, aplanamiento de los sentidos, reproducción de la imagen, alteración de lo real.

Relativamente a la impresión del espejo como barrera, en la última lírica del poemario “Apéndice: Postrero mundo-comic” se desarrolla un aspecto semejante: la impermeabilidad, la incapacidad de pasar de un lado a otro y, a la vez, el hecho de ser ilusionados por el parecer vital de los paradigmas del sistema:

Postrero mundo-comic, serigraficapostal de Coca-Cola.

Postrero mundo-comic, que gira igual que un Long-play
de realidades,

[...]

Postrero mundo-comic: (yo defino)

que es el escenario en el que hace equilibrios y
piruetas el payaso disfrazado
de la televidada humanidad.

[...]

(en fin, postrero mundo-comic:

[...]

que no deja pasar ningún sonido,
que no deja pasar ninguna mueca,
que no deja pasar ninguna luz,
que no deja pasar ningún olor).

volveré

(Figuerola 1986: 69–70, vv.1 – 3, 9–12, 28, 37–40)

El mundo-cómic, versión impresa del mundo espectacular –pero parte del mismo mecanismo de acumulación de imágenes– es “postrero” en el sentido de que aparece a manera de conclusión reflexiva del hablante –“(yo defino)”–. Se trata de un universo abundante en estímulos y atractivos pero, como esperado, imposibilitado para compartir sus imaginarios o para volverlos penetrables y disputables.

El desenlace de *Vírgenes del Sol Inn Cabaret* se desarrolla de esta forma: entregando la comprensión al sujeto relativamente a la falsedad y control generado por el mundo visual pero impidiendo una transformación de esa misma esfera. Sin

embargo, en la negatividad exhibida se transparenta un mínimo quiebre que finalmente proporciona una proyección de cambio factible. El “volveré” aislado que cierra la obra –y que según Yáñez (2009) guarda la esencia significativa del poemario– encarna la intención de renovación fundamentada en la aserción del hablante, tal y como ocurre en el sueño del locústido en Lihn. Nos quedamos con un final abierto donde se entrevé la opción de una rigidez sistemática que puede ser desviada.

Finalizando y sintetizando nuestra lectura, *Virgenes del Sol Inn Cabaret* de Figueroa adhiere fuertemente al imaginario relativo a la producción cultural de los años ochenta chilenos. Podemos concluir que el poemario pone en relieve un frágil reconocimiento de las fallas sistémicas que, sin embargo, es constantemente seguido por una conservación de ese mismo orden cuestionado. En resumen, el inicial planteamiento de una forma sin contenido no ha dejado que esta se reprodujera a lo largo de la experiencia lectora; la publicidad desvelada ha igualmente permitido la entrada de los clientes al cabaret; la experiencia sin contacto y desagradable de aproximación del público no ha evitado que este siguiera avanzando en tal escenario; los descubrimientos del humo y del baño han concedido de todas maneras una atracción visual hacia María Madonna; el retorno aterrador del espejo ha proseguido en una participación en la pista.

Cada vez que se ha prospectado una posibilidad crítica del mundo lírico el sujeto ha seguido en él aceptando sus patrones. Lo que esta combinación podría transmitir es una incapacidad para salir del ordenamiento vigente, consideración que halla su fundamento en particular en la última parte de la obra donde revisamos una frecuencia de estructuras circulares y repetitivas. Como bien observa Yáñez “Se podría decir que nadie obliga a nadie a entrar, como nadie obliga al Cabaret a aceptar a la persona que postula, pero, ¿cuál es el otro camino?” (2009: 42). También Hoefler manifiesta un juicio que evidencia la falta de promesa del poemario, sin por tal razón recriminarlo:¹⁵⁵

El problema es que quizás sea el discurso sólo un reflejo retórico original, pero algo pasivo y que salvo un cierto dejo irónico no presenta una resistencia desalienadora, sino más bien una cierta complacencia. Pero exigir una apertura crítica es posiblemente también una exigencia descontextuada, hecha desde fuera del lugar de producción y recepción original de estos poemas, sometidos no sólo a formas de censura discursiva. (1988: 222)

155 Por otra parte, no concordamos con las impresiones de las críticas Sepúlveda Eriz (2008) y Moreno Ramos (2015) quienes respectivamente entienden a la audiencia interna a la obra como “espectadores que no toman conciencia de su participación en una máquina de la visión que los obliga a la pasividad” (Sepúlveda Eriz 2008: 140) y como una tipología de “cliente/colonizador” (Moreno Ramos 2015: 164). Consideramos haber explicitado de qué maneras el público textual sí estuvo atento y sensible respecto a la construcción sistémica aunque no fue capaz de revertirla. Inclusive, no creemos que sea pertinente una mirada unívoca respecto a la actitud ‘colonizadora’ del visitador: en efecto este es a su vez una víctima de la estructura en que se halla y de la cual no puede evadir. Mas, la división maniquea entre mujeres-víctimas y espectadores-dominadores no encaja con la mixtura de impresiones, referencias, actitudes, deseos y roles que el poemario ostenta.

Si bien *Vírgenes del Sol Inn Cabaret* no ha podido proyectar en su curso una sensación modificadora respecto a las reglas que acoge –excepto el ambiguo pero intenso “volveré” final–, sí hace evidentes y perceptibles al lector aquellas pautas de la cultura derivada del neoliberalismo que podrían pasar desapercibidas en su recepción común: la apariencia, lo ilusorio, la promiscuidad entre realidad y ficción, la superficialidad, la invasión, la separación, la reproducción, la circularidad, la repetición, el trasfondo ideológico. Nos parece en suma un panorama bastante alentador en la perspectiva de un camino de comprensión, aun sin guardar en sí los supuestos de una transformación estructural.

RELECTURAS DEL PRESENTE

A lo largo de este trabajo, hemos podido percibir cómo los poemarios revisados logran replicar a su interior unas tramas comparables con la estructura neoliberal en sentido amplio. Dicha constatación no nos ha servido para enseñar la conexión entre obras y contexto, sino más bien para conjeturar una factible acción de los textos literarios en referencia con un lector posicionado en la realidad promovida por el neoliberalismo o, si se quiere, influido por la textualidad neoliberal. La desactivación comunicadora en Zurita, la tipología de espacio a la vez concentrado y diseminado en Lihn, el enfoque sobre la acción individual en Brito, la relación con los objetos en Fariña y la centralidad de lo visual en Figueroa comportan la imaginación de un mundo análogo, en muchas medidas, a aquello difundido por el equipo económico chileno de la dictadura.

La cercanía entre las dos estructuras discursivas no supondría sin embargo una semejanza de contenido ni, mucho menos, de finalidades. Pese a lo dicho, el crítico Thayer identifica en la estética de la neovanguardia una ineffectividad en relación con las modalidades de conocimiento instadas por el golpe de Estado chileno y también cierta actitud compartida:

El Golpe de Estado realizó la voluntad de acontecimiento, epítome de la vanguardia, y abrió la escena post-vanguardista en que ya no será posible corte significativo alguno. La escena post-vanguardista sólo posibilita rupturas insignificantes. [...] Ninguna lógica de la transformación y descompaginación, de la innovación, es posible en el rayano del acontecimiento, del hundimiento, del desmayo del sujeto en el Golpe. Apenas fuerzas involuntarias, señales de vida, de casi testimonio, de casi testigo, [...]. (2006: 16)

Replicando a estos comentarios, Richard no solo demarca las capacidades conservadas por el panorama artístico en cuestión, mas informa que una posición como la de Thayer “Cancela incluso la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen estas prácticas en una secuencia *viva* de debate [...]” (2005: 35). Consecuente con esta advertencia, confiamos en que este ensayo haya podido ocasionar nuevas reflexiones sobre la poesía chilena y, asimismo, evocar su disposición para relacionarse activamente con el receptor.

Para dar cuenta de este proceso, hemos entregado divagaciones especulativas que hacen estructuralmente referencia a la edificación de los textos, de acuerdo con la definición de lector implícito indicada por Iser: “El concepto de lector implícito circunscribe, por tanto, un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector” (1987: 70). Esta cita escalerece los pasajes que hemos procurado recorrer durante nuestro estudio: la enucleación del significado potencial de los

poemas, luego la perspectiva de tal elemento respecto a la posible actualización por parte del lector en su vida cotidiana. Finalmente, también creemos haber sido fieles a una conducta que se desentiende de la tipología de lector empírico. En razón de esto, hemos intentado no detenernos por ejemplo sobre las referencias intertextuales, con el objetivo de bosquejar unos efectos literarios viables para un público de distintos períodos y condiciones culturales.¹⁵⁶ Como afirma Jauss en relación con la lectura contemporánea de la literatura medieval:

[...] esta literatura, perteneciente a un pasado extraordinariamente lejano, [...] se puede trasladar a nuestra época, si el lector recurre de nuevo a su derecho estético a un conocimiento que proporciona placer, y a un placer que proporciona conocimiento estético. (1991: 28)

El hecho de referirnos a una temporalidad no restringida podría desorientar en lo que atañe a nuestro enfoque puntual sobre el contexto neoliberal de los ochenta. Sin embargo, no consideramos que la apertura de los textos hacia más momentos históricos contraste con su condición capaz de apuntar significativamente al régimen económico. Sin lugar a dudas, el neoliberalismo ha establecido un tejido vivencial que persiste hasta nuestros días y en distintas regiones del mundo: “The imperative of new economy is to transcend the very limits of the economic by exploiting the capital(s) of the everyday world, the lifeworld, the world of interpersonal relationships” (Vogl 2014: 98–99; véanse también Klein 2007 y Springer 2010). Por este motivo, los poemarios aproximados repercutirían con mucho mayor alcance respecto a su mero contexto de producción. Bajo esta visión, la literatura neovanguardista sería todavía más efectiva en el campo receptor puesto que negociaría unas instalaciones de significado y unos hábitos que se siguen reproduciendo más allá del entorno que los ha originalmente codificado.

Si, por una parte, hemos entonces evidenciado una facilidad de acceso que los textos permiten respecto a un repensamiento de la lógica neoliberal, por otra parte, el objetivo de nuestro trabajo buscaba principalmente entender si y de qué manera los poemas pueden alentar una alteración de la misma. Podemos entonces concluir que las obras mantienen una postura similar, en el sentido de que manifiestan una profunda disposición crítica aunque libre de específicos planteamientos de cambio. Tal vez el texto que demuestre una mayor tensión en relación con su sistema sea *Vía pública* de Eugenia Brito. Efectivamente, en él se desarrolla continuamente una estimulación dirigida hacia la aceptación de la imperfección y de cierto fracaso por parte del sujeto poético.

156 “La obra literaria es un fenómeno que [...] va más allá de sus fronteras lingüísticas y contextuales internas, y tiene amplias y múltiples implicaciones extraliterarias, no sólo dentro del complejo y medio social en que tiene lugar su aparición y en que ha sido producido, sino también y de una manera especial en los medios y círculos sociales que la *reciben*” (Acosta Gómez 1989: 20).

Algunas motivaciones transformadoras se revisan de modo más diseminado también en los otros poemarios contemplados: en la modificación de la perspectiva lectora en lo que concierne su posición dentro de la comunidad en Zurita, en el sueño de renovación expresado al final del texto de Lihn, en la variación desde una comunicación basada en los objetos a una que se origina en la pura palabra en Fariña, en la promesa de vuelta expresada en la última línea del trabajo lírico de Figueroa. En suma, se trata de algunos puntos relevantes si referidos al efecto destinatario, pero que no modifican esencialmente el ordenamiento poético y, por ende, que no se extienden a una postura totalmente alternativa en el contexto de llegada.

Una posición análoga la adopta Ocasio-Rivera en la conclusión de su tesis doctoral:

En las voces de estos interlocutores no parece haber ninguna esperanza de cambio, todas y cada una de estas metáforas conllevan dolor y muerte. [...] Sin embargo, estas imágenes también son un intento desesperado, político, radical, extremo, que busca despertar la solidaridad perdida [...]. (2015: 223)

Aún sin descansar exclusivamente sobre las condiciones de sufrimiento de su entorno, los poemarios que hemos considerado parecieran asentarse y realizarse en una red que no prevé posibilidades de salida. Si en la reciente cita, Ocasio-Rivera señala la opción de regeneración de las obras literarias en su recreación relacional, creemos que los poemas neovanguardistas chilenos representan un aporte en tanto cambian, más que su propia constitución, el punto de vista de sus lectores. Según hemos subrayado en varias ocasiones, no es la tematización explícita, sino la operación imaginaria la que resalta, como atestiguan Benz, Hartwig y Schoch apuntando a la producción poética contemporánea:

The point is not just that contemporary lyric poetry picks up on certain themes and topics connected to the experience of life under capitalism, but rather that it can offer different *modi operandi* of relating to the world, to language, and media—it offers imaginations of these different *modi* and perhaps also puts them into practice in the minute ways of each poem's sheer existence in this world. (2023: 158)

Si bien es cierto que no patentan la mutación esperada, las líricas acentúan la instalación de los discursos de poder y de sus materializaciones, entregando una posibilidad de observación a menudo disimulada en la cotidianidad y, sobre todo, en sus aparentemente placenteras condiciones derivadas del neoliberalismo. Este rasgo lo hemos podido percibir en el discurso publicitario de Figueroa y en la insensata aceptación del espectáculo, en las estrategias defensivas empleadas por el mundo de los objetos en Fariña, en el doble sentimiento de atracción y fragmentación del espacio en Lihn, en la imposibilidad de acercamiento dialógico y en la exclusión del receptor en Zurita, en el abandono del sujeto en Brito. De tal forma, los poemarios demarcan aquellas relaciones y circunstancias que ocupan la vida de todos los días y así permiten rechazar la aprobación incondicionada de las mismas. En palabras de

Cánovas, “esta literatura no está diseñada para presentar alternativas a un colectivo, sino más bien para generar un espíritu crítico permanente” (1987: 20).

Incluso, hemos destacado que dicha actitud crítica brotaría de las secuencias pertenecientes a los textos, puesto que justamente hemos tomado en cuenta aquellas variaciones líricas capaces de intervenir sobre la percepción de un hipotético lector. Esta capacidad se inserta en la idea de lectura como situación experiencial reconectada con las prácticas reales de los sujetos y su percepción del mundo. El hecho de que los poemarios modifiquen constantemente la perspectiva destinataria de por sí conlleva una reformulación de los hábitos diarios, idealmente caracterizados por una temporalidad esfumada típica de nuestra historia contemporánea (Bauman 2000/2004). Los momentos poéticos ya no serían “puntos sin dimensiones” (Bauman 2000/2004) sino etapas de construcción subjetiva y, como hemos visto, de elaboración y proyección de lo leído en base a los distintos elementos que el texto va entregando en su duración.

Finalmente, la profundización que hemos llevado a cabo ha denotado un intenso potencial de los poemas, además que por el método utilizado, también por las peculiaridades de las estéticas examinadas. Bajo este prisma, la poesía asume un rol verdadero –si realmente actualizada por parte de sus receptores– en la vida diaria y en el replanteamiento de las normas y de los modelos que la determinan. Si bien es cierto que el discurso neoliberal resulta ser un mensaje de poderosa transmisión y capilaridad, no podemos desentender el reto que para él representa la lectura de textos que, incluso siendo oscuros y experimentales, no por esto suponen una menor implicación del destinatario: al revés, lo estimulan a reconvertir su disposición y sus impresiones. En definitiva, hemos podido averiguar cómo las distintas visiones y recursos líricos siempre entretejen una malla imaginaria capaz de afectar diferentemente su posible receptor, sus conceptos interiorizados y su relacionarse con el mundo y las personas.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- Angermayer, Frances (1945). "Conversion", en: Joanna Marsh (23-04-2021). "Meet the humble Kansas City woman who wrote the WWII poem 'heard 'round the world' ", en: *The Kansas City Star*: s/p.
<https://www.kansascity.com/news/your-kcq/article250558359.html>. (16-10-2024).
- Borges, Jorge Luis (1989/2004). *Obras completas II*. Barcelona: Emecé Editores.
- Brito, Eugenia (1984). *Vía Pública*. Santiago de Chile: Universitaria.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9332.html>. (21-05-2024).
- Calderón de la Barca, Pedro (1977/1980). *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.
- Cummings, E. E. (1972). *Complete Poems 1913-1962*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eltit, Diamela (1989). *El Padre Mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, en: Nelly Richard. (1994). *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, p.29.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8672.html>. (21-05-2024).
- Fariña, Soledad (1985). *El primer libro*. Santiago de Chile: Amaranto.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9335.html>. (21-05-2024).
- Figueroa A., Alexis (1986). *Virgenes del Sol Inn Cabaret. vien benidos a la máquina. welcome to the tv*. Concepción: Papeles del Andalcán.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9429.html>. (21-05-2024).
- Huidobro, Vicente (1931). *Altazor: poema*. Madrid / Barcelona / Buenos Aires: Compañía Ibero Americana de Publicaciones.
- Lihn, Enrique (1983). *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga.
- Millán, Gonzalo (1970). "Reversos", en: Alfonso Calderón. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, p.267.
- Mistral, Gabriela (1967). *Poema de Chile*. Santiago de Chile / Buenos Aires / México / Barcelona: Editorial Pomaire.
- Neruda, Pablo (1967). *Obras completas I*. Buenos Aires: Losada.
- Neruda, Pablo (1990). *Canto General*. Madrid: Cátedra.
- Paz, Octavio (1998). *Ladera este seguido de Hacia el comienzo y Blanco* (1962-1968). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Storni, Alfonsina (1925). *Ocre*. Buenos Aires: Editorial Babel.
- Zurita, Raúl (1982). *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-70008.html>. (21-05-2024).

Bibliografía secundaria

- Academia Chilena (1978). *Diccionario del habla chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Acosta Gómez, Luis A. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

- Adams, Glenn; Estrada-Villalta, Sara; Sullivan, Daniel y Markus, Hazel Rose (2019). "The Psychology of Neoliberalism and the Neoliberalism of Psychology", en: *Journal of Social Issues*, 75–1: 189–216.
<https://doi.org/10.1111/josi.12305>. (12–11–2024).
- Adriasola, María Teresa (1987). "Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación", en: *Lar: Sociedad de escritores de Concepción*: 7 – 10.
- Alfaro, Diego (2011). "Biografía de la turbulencia: Enrique Lihn, el compromiso y la revolución", en: *Analecta: revista de humanidades*, 5: 1–16.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3984552>. (21–05–2024).
- Altamirano / Dittborn / Leppe Visualizan 'Purgatorio' de R. Zurita (1979). Santiago de Chile: Coordinadora Artística Latinoamericana / Galería C.A.L.
- Anderson, David G. (2018). "Haunting the lyric voice in Raúl Zurita's *Anteparaiso*", en: Benoît Santini (ed.). *Raúl Zurita. Obra poética (1979–1994)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, pp.461 – 466.
- Angel G., Roberto (2014). "La construcción de la identidad en *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn: una disputa de hegemonías a los pies del pingüino", en: *Confluencia*, 30–1: 47–56.
<https://www.jstor.org/stable/43490072?seq=1>. (21–05–2024).
- Anónimo (31–10–1986). "Poesía chilena de vanguardia", en: *El Mercurio*: C4.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-298039.html>. (21–05–2024).
- Araujo, Kathya (2017). "Sujeto y neoliberalismo en Chile: rechazos y apegos", en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*: s/p.
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70649>. (12–11–2024).
- Arcaya Pizarro, Marcos (2015). "Violencia y articulación sociohistórica 'Juana y la cibernética' de Elena Aldunate y 'Vírgenes del Sol Inn Cabaret' de Alexis Figueroa", en: Miguel Carrera Garrido y Mariola Pietrak (coord.). *Violencia y discurso en el mundo hispánico: género, cotidianidad y poder*. Sevilla: Padilla, pp.217 – 232.
- Argañaraz, N. N. (1992). *Poesía latinoamericana de vanguardia: De la Poesía Concreta a la Poesía Inobjetal*. Montevideo: Ediciones O DOS.
- Ariz Castillo, Yenny Karen (2017). "El círculo cromático de *La vocal de la tierra*: una lectura del poemario de Soledad Fariña", en: *Mitologías hoy*, 15: 181–198.
<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.422>. (12–11–2024).
- Aros Legrand, Pablo (2017). "Cuerpo de mujer: la ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile", en: *Ángulo recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 9–1: 5–15.
<https://doi.org/10.5209/ANRE.57032>. (12–11–2024).
- Arrate, Marina (2002). "El brazo y la cabellera. Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile", en: *Revista de Crítica Cultural*, 24: 84–88.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0028776.pdf>. (21–05–2024).
- Ayala, Matías (2012). "El mendigo, el travesti, la televisión. Teatralidad urbana y espectáculo en la poesía de Enrique Lihn". *Revista Chilena de Literatura*, 82: 33–53.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/24844>. (21–05–2024).
- Bachelard, Gaston (1957/1974). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bahamonde Cárdenas, Daniela Paz (2004). *Mutación disciplinaria en la obra de Raúl Zurita: Purgatorio y Anteparaiso*. Tesis para optar al título de Profesor de Lenguaje y Comunicación. Universidad Austral de Chile.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/24844>. (21–05–2024).

- Baño, Rodrigo y Canales, Manuel (1992). "III parte. Cambio político", en: Patricio Meller. *Chile: evolución macroeconómica, financiación externa y cambio político en la década de los 80*. Madrid: Fundación CEDEAL, pp.95 – 185.
- Barraza, Fernando (1980). "Shows musicales. Un mundo de papel celofán", en: *Mensaje*, 293: 594–595.
- Barraza, Fernando (1983). "Diez años de televisión. El espejo no refleja", en: *Mensaje*, 323: 605–606.
- Barraza, Fernando y Piña, Juan Andrés (1982). "Televisión ¿Qué vemos realmente los chilenos?", en: *Mensaje*, 310: 352–356.
- Baudrillard, Jean (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1968/1990). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, Jean (2014). "Conférence-débat 'C'est l'objet qui nous pense'", en: Anne Sauvageot. *Jean Baudrillard: La passion de l'objet. 'C'est l'objet qui nous pense'*. Toulouse: Presses universitaires du Midi.
<https://doi.org/10.4000/books.pumi.7848>. (12–11–2024).
- Bauman, Zygmunt (2000/2004). *Modernidad líquida*. Mirta Rosenberg (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Belén Pérez, María (2023). "El tango y los cuerpos de mujeres en la ciudad dictatorial en: 'Exilio' de Eugenia Brito y 'Perestroika' de Heddy Navarro", en: *Revista de Letras*, 63–1: 71–82.
<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/18121>. (15–10–2024).
- Bellessi, Diana. (2012). "Introducción", en: Soledad Fariña. *La vocal de la tierra*. Madrid: Amar-gord, pp.11 – 14.
- Bello, Javier (2009). "Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la tierra*", en: *Revista Chilena de Literatura*, 75: 47–67.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1154>. (21–05–2024).
- Belting, Hans (2008). "Per una iconologia dello sguardo", en: Roberta Coglitore (coord.). *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*. Palermo: :duepuntiedizioni, pp.5 – 27.
- Bengoa, José (1981). "Pan y baratijas", en: *Proposiciones*, 3: s/p.
<https://www.sitiosur.cl/detalle-de-la-publicacion/?proposiciones3>. (21–05–2024).
- Benz, Stefan; Hartwig, Marcel y Schoch, Hannah (2023). "Capitalist Crisis Poetry: Lyric Encounters with Neoliberalism in the Twenty-First Century", en: *Amerikastudien*, 68–2: 147–164.
<https://doi.org/10.33675/AMST/2023/2/4>. (12–11–2024).
- Berenguer, Carmen (2018). "Poesía\texto\escritura/femenina/femenismo", en: Mónica Ramón Ríos (comp.). *Literaturas y feminismo. Discursos, debates y traducciones de Afest (encuentro de escritores latinoamericanos en Nueva York, 2017)*. New York & Santiago de Chile: Sangría Editora, pp.45 – 48.
- Bongers, Wolfgang (2012). "Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias intermediales de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn", en: Janett Reinstädler (comp.). *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa y América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp.249 – 271.
- Bortignon, Martina (2016). *Margen, espejo. Poesía chilena y marginalidad social (1983–2009)*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*. Paris: Raisons d'Agir Éditions.
- Brito, Eugenia (1990/1994). *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Brito, Eugenia (2023). "Dictadura y cultura", en: *Altre modernità*, 30: 23–33.
<https://doi.org/10.54103/2035-7680/21777>. (12–11–2024).
- Brugnoli, Francisco (1987). "A propósito de 'Margins and Institutions', y en el propósito de distanciamiento de su provocación y recorte: una extensión, una opción", en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.69 – 79.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/arte-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21–05–2024).
- Brunner, José Joaquín (1981). *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/arte-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21–05–2024).
- Brunner, José Joaquín (1982). *Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973–82*. Santiago de Chile: FLACSO.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/vida-cotidiana-sociedad-y-cultura-chile-1973-82/>. (21–05–2024).
- Brunner, José Joaquín (1983). *Autoritarismo y cultura en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/autoritarismo-y-cultura-en-chile/>. (21–05–2024).
- Brunner, José Joaquín (1984). *Entrevistas, discursos, identidades*. Santiago de Chile: FLACSO.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/entrevistass-discursos-identidades/>. (21–05–2024).
- Brunner, José Joaquín (1987). "Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile", en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.57 – 67.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/arte-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21–05–2024).
- Brunner, José Joaquín y Catalán, Carlos (1987). *Industria y mercado culturales en Chile: descripción y cuantificaciones*. Santiago de Chile: FLACSO.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/industria-y-mercado-culturales-en-chile-descripcion-y-cuantificaciones/>. (21–05–2024).
- Brunner, José Joaquín y García Huidobro, Juan Eduardo (1981). "Chile: un nuevo paisaje cultural", en: *Mensaje*, 302: 487–494.
- Büchi Buc, Hernán (1993). *La transformación económica de Chile. Del estatismo a la libertad económica*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Cáceres Quiero, Gonzalo (1994). "El neoliberalismo en Chile: implantación y proyecto 1956–1980", en: *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 36: 159–168.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-76684.html>. (21–05–2024).
- Campos, Javier F. (1994). "Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina", en: *Revista Iberoamericana*, LX-168/169: 891–912.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1994.6445>. (12–11–2024).
- Campos, René A. (2018). "El poema concreto en la obra de Raúl Zurita: algunas observaciones", en: Benoît Santini (ed.). *Raúl Zurita. Obra poética (1979–1994)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, pp.482 – 491.
- Cánovas, Rodrigo (1986). *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile: FLACSO.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8354.html>. (21–05–2024).

- Cánovas, Rodrigo (1987). "Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente", en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.17 – 23.
<https://flaco.cl/biblioteca/product/arte-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21-05-2024).
- Cápona González, Daniela (2016). "El complejo ciudad-arquitectura en la lógica del capitalismo: despolitización de la cotidianeidad", en: *Alpha*, 1-42: 285-295.
<https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/1620>. (18-10-2024).
- Cárcamo-Huechante, Luis E. (2006). "Milton Friedman: Knowledge, Public Culture, and Market Economy in the Chile of Pinochet", en: *Public Culture*, 18-2: 413-435.
<https://doi.org/10.1215/08992363-2006-010>. (13-11-2024).
- Cárcamo-Huechante, Luis E. (2007). *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Carrasco, Iván(1988). "Antipoesía y neovanguardia", en: *Estudios filológicos*, 23: 35-53.
www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:223764. (21-05-2024).
- Carrasco, Iván (1989). "El proyecto poético de Raúl Zurita", en: *Estudios Filológicos*, 24: 67-74.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-223868.html>. (21-05-2024).
- Carrasco, Iván (1999). "Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX", en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28: 157-169.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9999120157A/22574>. (21-05-2024).
- Casañas, Inés y Fornet, Jorge (2021). *Premio Casa de las Américas. Memoria 1960-2020*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Cassese, Antonio (1984). "Principios de la Constitución chilena que rigen las relaciones socio-económicas", en: Willem Verkruijsen (ed.). *Constitución de 1980. Comentarios de juristas internacionales*. Santiago de Chile: Ediciones Chile y América, pp.126 – 134.
- Castillo-Berchenko, Adriana (2000). "Les modifications du discours littéraire dans la narration et la poésie chilienne actuelles", en: *Cahiers d'études romanes*, 4: s/p.
<https://doi.org/10.4000/etudesromanes.3273>. (13-11-2024).
- Cea-Madrid, Juan Carlos y López-Pismante, Patricio (2014). "Neoliberalismo y malestar social en Chile: perspectivas críticas desde la contrapsicología", en: *Teoría y crítica de la psicología*, 4: 156-169.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4753276>. (18/10/2024).
- Ceresa, Constanza (2017). "El Paseo Ahumada de Enrique Lihn: atravesando la fantasía del milagro económico chileno", en: *Hispanic Review*, 85-2: 173-197.
<https://doi.org/10.1353/hir.2017.0015>. (13-11-2024).
- Chatzivasileiou, Litza (1998). "Del deseo y otros demonios: la poesía de Soledad Fariña", en: Lady Rojas-Temple y Catharina Vallejo (eds.). *Poéticas de escritoras hispanoamericanas al alba del próximo milenio*. Miami: Ediciones Universal, pp.111 – 126.
- Cociña, Carlos (1983). *Tendencias literarias emergentes*. Santiago de Chile: CENECA.
<http://www.archivoceneca.cl/2018/08/07/tendencias-literarias/>. (21-05-2024).
- Collier, Simon y Sater, William F. (1996). *A History of Chile, 1808-1994*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Concha, Raúl (2014). "Chile: Neoliberalismo y subdesarrollo económico", en: *CUHSO Cultura-Hombre-Sociedad*, 24-2: 25-42.

- Constitución política de la República de Chile* (1984), en: Willem Verkruijsen (ed.). *Constitución de 1980. Comentarios de juristas internacionales*. Santiago de Chile: Ediciones Chile y América, pp.144 – 167.
- Correa Díaz, Luis (2005). “El Cupido callejero de Enrique Lihn: poesía y ventriloquismo”, en: Francisca Noguero (coord.). *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp.135 – 145.
- De Simone, Rosa Liliana (2013). “La Ciudad del Consumo: reflexiones en torno a la mercantilización urbana y al desarrollo de la infraestructura de retail en Santiago de Chile. 1982–2013”, en: *@metropolis. Revista electrónica de estudios urbanos e regionais*, 15: 30–43.
http://emetropolis.net/system/edicoes/arquivo_pdfs/000/000/015/original/emetropolis_n15.pdf?1447896356. (21–05–2024).
- Debord, Guy (1967/1969) *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.
- Decante, Stéphanie (2000). *Horizon d'attente et stratégies d'écriture dans le Chili de la transition démocratique. Diamela Eltit, Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet (1988–1997)*. Tesis doctoral. Université Paris III.
- Di Cío, Mariana (2019). “Las llagas abiertas de Raúl Zurita”, en: Benoît Santini (dir.). *Fronteras, límites, intercambios en la obra de Raúl Zurita. Un viaje por los meandros de la creación poética*. Toulouse: Presses universitaires du Midi. pp.51 – 62.
- Donoso Fritz, Karen Esther (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973–1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Dreon, Roberta (2013). “Leggere, comunicare, fare. Wolfgang Iser dalla teoria della letteratura all'antropologia”, en: Martina Bortignon, Katiúscia Darici y Stefania Imperiale (coords.). *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp.12 – 19.
<https://iris.unive.it/handle/10278/3666552>. (13–11–2024).
- Eagleton, Terry (1991). *Ideology. An introduction*. London/New York: Verso.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Edwards, Jorge (1983). “Reflexiones sobre Anteparáiso, de Raúl Zurita”, en: *Mensaje*, 317: 140–141.
- Eguiluz, Luisa (2013). *Santiago: fragmentos y naufragios. Poesía chilena del desarraigo (1973 – 2010)*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Elias, Norbert (1990). *La sociedad de los individuos*. Michael Schröter (ed.). José Antonio Alemany (trad.). Barcelona: Península.
- Engel, Eduardo y Navia, Patricio (2006). *Que gane “el más mejor”. Mérito y competencia en el Chile de hoy*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.
- Errázuriz, Luis Hernán (2009). “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”, en: *Latin American Research Review*, 44–2: 136–157.
www.jstor.org/stable/40783610. (21–05–2024).
- Espinoza Navarrete, Crithian B. (2005). “La línea esquizo: París situación irregular y El Paseo Ahumada de Enrique Lihn”, en: *Acta Literaria*, 30: 19–34.
https://revistas.udec.cl/index.php/acta_literaria/article/view/4786/4532. (15–10–2024).
- Espinoza, Vicente; Barozet, Emmanuelle y Méndez, María Luisa (2013). “Estratificación y movilidad social bajo un modelo neoliberal: El caso de Chile”, en: *Laboratorio. Revista de Estudios sobre Cambio Estructural y Desigualdad Social*, 25: 169–191.
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/laboratorio/article/view/125>. (21–05–2024).
- Exner, Isabel (2019). “Basura y crítica cultural: un mapa teórico desde estéticas latinoamericanas”, en: *Iberoamericana*, 19–72: 13–34.
<https://doi.org/10.18441/ibam.19.2019.72.13-34>. (13–11–2024).

- Fabry, Geneviève (2012). “Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime”, en: *Caravelle*, 99: 239–255.
<https://doi.org/10.4000/caravelle.457>. (13–11–2024).
- Favi, Gloria (1992). “Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: *El Paseo Ahumada*”, en: *Revista Chilena de Literatura*, 40: 91–96.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39996>. (21–05–2024).
- Favi, Gloria (1993). “Enrique Lihn, cronista de ciudad”, en: *Revista Chilena de Literatura*, 43: 131–136.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39761>. (21–05–2024).
- Fernández Melleda, Bárbara (2018). *Neoliberalism and its Discontents: Three Decades of Chilean Women's Poetry (1980–2010)*. Tesis doctoral. The University of Edinburgh.
<https://era.ed.ac.uk/handle/1842/35852>. (13–11–2024).
- Filloy Nadal, Laura (2015). “El jade en Mesoamérica”, en: *Arqueología Mexicana*, 23–133: 30–36.
- Fischer, María Luisa (1991). “El *Canto General* de Pablo Neruda y el canto particular de Enrique Lihn: una lectura”, en: *Revista Iberoamericana*, 57–155/156: 569–576.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4915>. (13–11–2024).
- Fish, Stanley (1970). “Literature in the Reader. Affective Stylistics”, en: *New Literary History*, 2–1: 123–162.
<https://doi.org/10.2307/468593>. (13–11–2024).
- Fish, Stanley (1980). *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass/London: Harvard University Press.
- Flisfisch, Ángel (1982). *El neoliberalismo chileno: las funciones del dogmatismo*. Santiago de Chile: FLACSO.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/el-neoliberalismo-chileno-las-funciones-del-dogmatismo/>. (21–05–2024).
- Fontaine, Juan Andrés (1993). “Transición económica y política en Chile: 1970–1990”, en: *Estudios Públicos*, 50: 229–279.
<https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1332>. (21–05–2024).
- Foxley, Alejandro (1982). *Experimentos neoliberales en América Latina*. Santiago de Chile Colección Estudios CIEPLAN.
- Foxley, Carmen (1984). “La propuesta autorreflexiva de *Anteparaiso*”, en: *Revista Chilena de Literatura*, 24: 83–101. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41190>. (21–05–2024).
- Foxley, Carmen (1995). *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Galindo, Óscar (1985). “El lugar de la escritura: introducción a la poesía de Enrique Lihn”, en: *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 11: 15–22.
- Galindo, Óscar (1999). *Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
<http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/3/H3058501.pdf>. (21–05–2024).
- Galindo, Óscar (2007). “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena”, en: *Estudios filológicos*, 42: 109–112.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132007000100007>. (13–11–2024).
- Galindo, Óscar (2009). “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores”, en: *Estudios Filológicos*, 44: 67–80.
<https://doi.org/10.4067/S0071-17132009000100004>. (13–11–2024).

- Gallardo, Bernarda (1989). "La trasformazione autoritaria della politica", en: Alberto Cuevas (coord.). *Le istituzioni autoritarie. Politica e società nella Costituzione di Pinochet*. Roma: Edizioni Lavoro, pp.125 – 150.
- Gallardo Matus, David (2009). "El caos en *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn", en: *Herencia: estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, 1-1: 37–39.
- Garrido R., José (ed.); Guerrero Y., Cristián; Valdés, María Soledad. (1988). *Historia de la reforma agraria en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Góngora, Augusto (1982). "Percepción de la TV en sectores populares", en: Valerio Fuenzalida (ed.). *Educación para la TV*. Santiago de Chile: CENECA, pp.45 – 51.
<http://www.archivoceneca.cl/2018/08/07/educacion-para-la-tv/>. (21-05-2024).
- Grandón Lagunas, Olga (2016). "Revaloración del mundo primigenio en la poesía de Soledad Fariña", en: *Literatura y Lingüística*, 33: 217–238.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000100011>. (13-11-2024).
- Groupe µ (1977/1990). *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Habermas, Jürgen (1984). *Ciencia y técnica como "ideología"*. Manuel Jiménez Redondo (trad.). Madrid: Tecnos.
- Harris, Tomás (2002). "La voz de los 80 (promociones poéticas 1979–1989)", en: Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp.297 – 314.
- Herlinghaus, Hermann (2004). *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana
- Hernández, Elvira (2005). "Gente del 73", en: *Guaraguo*, 21: 89–99.
- Higino, Cayo Julio (2008). *Fábulas. Astronomía*. Guadalupe Morcillo Expósito (ed.). Madrid: Akal.
- Hoefler, Walter (1988). "Alexis Figueroa Aracena. Vírgenes del Sol Inn Cabaret: Segunda Elaboración. La Habana, Casa de las Américas, 1987", en: *Araucaria de Chile*, 42: 221–222.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-72150.html>. (21-05-2024).
- Hopenhayn, Martín (1987). "¿Qué tienen contra los sociólogos?", en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.93 – 99.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-72150.html>. (21-05-2024).
- Hopenhayn, Martín (1994). "Conversación entre Germán Bravo, Martín Hopenhayn, Nelly Richard y Adriana Valdés", en: Nelly Richard. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp.99 – 125.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8672.html>. (21-05-2024).
- Huneus, Carlo (2000/2002). *El régimen de Pinochet*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Ianni, Octavio (1996). *Teorías de la globalización*. México D. F. / Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI Editores.
- Ingarden, Roman (1998). *La obra de arte literaria*. Gerald Nyenhuis (trad.). México: Universidad Iberoamericana/Taurus.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito (trads.). Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios (trads.). Madrid: Taurus.

- Jauss, Hans Robert (1991). "Alteridad y modernidad de la literatura medieval", en: Alan Deyermond. *Historia y crítica de la literatura española, 1/1. Edad Media. Primer suplemento*. Barcelona: Editorial Crítica, pp.26 – 35.
- Jorge, Gerardo (2019). "Quince ideas sobre la relación entre poesía, política y paisaje en *Anteparaiso* de Raúl Zurita (1982)", en: Benoît Santini (dir.). *Fronteras, límites, intercambios en la obra de Raúl Zurita. Un viaje por los meandros de la creación poética*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, pp.129 – 147.
- Klein, Naomi (2007). *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books.
- Labarthe, José Tomás y Rau, Cristián (2019). *La viga maestra. Conversaciones con poetas chilenos 1973–1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lambrou, Anastasia (2023). *La herencia judeocristiana en la obra poética de Raúl Zurita*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
<http://hdl.handle.net/10201/135223>. (13–11–2024).
- Lange Valdés, Carlos y Lange Valdés, Francisca (2012). "El transeúnte urbano como sujeto crítico. Una lectura desde *El Paseo Ahumada*, de Enrique Lihn", en: *Contextos. Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, 28: 83–94.
<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/290>. (21–05–2024).
- Lavín, Joaquín (1987). *Chile: revolución silenciosa*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-86236.html>. (21–05–2024).
- Lechner, Norbert (1987). "Desmontaje y recomposición", en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.24 – 31.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/arte-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21–05–2024).
- Leonini, Luisa (1982). "Il mondo degli oggetti. Qualche riflessione sulla sociologia dei consumi", en: *Studi di Sociologia*, 2: 173–186. <http://www.jstor.org/stable/23003482>. (21–05–2024).
- Lipovetsky, Gilles (1983/1989). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Llanos Melussa, Eduardo (2005). "Hacia Enrique Lihn", en: Francisca Noguero (coord.). *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp.45 – 59.
- Luxton, Meg (2010). "Doing Neoliberalism. Perverse Individualism in Personal Life", en: Susan Braedley y Meg Luxton (eds.). *Neoliberalism and Everyday Life*. Canada: McGill-Queen's University Press, pp.163 – 183.
- Maffesoli, Michel (1979). *La conquête du present: pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Maira, Luis (1998). *Los tres Chile de la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM.
- Mansilla Torres, Sergio (2002). *Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975–1995)*. Fucecchio (Italia): European Press Academic Publishing.
- Mansilla Torres, Sergio (2010). "¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la 'cultura de mercado' en el Chile del Bicentenario", en: *Alpha*, 30: 79–96.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012010000100006>. (13–11–2024).
- Marcuse, Herbert (1964). *One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.

- Marras, Sergio. (2018). “Confesionario. Raúl Zurita. El Paraíso en la tierra”, en: Benoît Santini (ed.). *Raúl Zurita. Obra poética (1979–1994)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, pp.628 – 633.
- Marsh, Joanna (23–04–2021). “Meet the humble Kansas City woman who wrote the WWII poem ‘heard ’round the world’ ”, en: *The Kansas City Star*: s/p.
<https://www.kansascity.com/news/your-kcq/article250558359.html>. (16–10–2024).
- Martín Rodríguez, Manuel (2020). *Poesía y economía en la literatura española de los siglos XVII a XIX*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Martínez Bonati, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Martner, Gonzalo (1981). “Notas sobre el problema del ‘consumismo’ ”, en: *Proposiciones*, 3: s/p.
<https://www.sitiosur.cl/detalle-de-la-publicacion/?proposiciones3>. (21–05–2024).
- Masiero, Pia (2013). “Ma il lettore cosa fa?”, en: Martina Bortignon, Katiuscia Darici y Stefania Imperiale (coords.). *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari. pp.97 – 102.
<https://iris.unive.it/handle/10278/3666552>. (13–11–2024).
- Massardo, Jaime (2008). *El ojo del cíclope. Comentarios críticos a propósito del proceso de globalización*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
<http://ariadnaediciones.cl/images/pdf/Ojo.del.Ciclope.pdf>. (18–10–2024).
- Medel Fuenzalida, Paulina (2008). “La representación de la Virgen en la poesía de Eugenia Brito: la Virgen redentora, fantasmal y mutilada”, en: Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología *Identidad Latinoamericana y Cristianismo*, Santiago de Chile, 8–10 de octubre de 2008.
- Meller, Patricio (1996). *Un siglo de economía política chilena (1890–1990)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Miralles, David (2004). *Poéticas de la postmodernidad: literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973–1990)*. Tesis doctoral. University of Oregon.
https://www.archivochile.com/tesis/09a_narrpoe/09a_narrpoe00004.pdf. (21–05–2024).
- Mirzoeff, Nicholas (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London & New York: Routledge.
- Montero, Cecilia (1997). *La revolución empresarial chilena*. Santiago de Chile: CIEPLAN / Dolmen Ediciones.
- Morales Saravia, José (2002). “El obturado diafragma de la subjetividad o la difícil transición. Anteparaíso de Raúl Zurita”, en: Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp.411 – 428.
- Moreno Ramos, Mónica (2015). “Carnavalización y cosificación del cuerpo de la prostituta en *Virgenes del Sol Inn Cabaret* de Alexis Figueroa”, en: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 5: 155–178.
<https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/37447>. (13–11–2024).
- Moulian, Tomás. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM / ARCIS.
- Moulian, Tomás. (1998). *El consumo me consume*. Santiago de Chile: LOM.
- Moulian, Tomás y Vergara, Pilar (1981). “Estado, ideología y políticas económicas en Chile: 1973–1978”, en: *Revista Mexicana de Sociología*, 43–2: 845–903.
<https://doi.org/10.2307/3539928>. (13–11–2024).
- Munizaga, Giselle (1988). *El discurso público de Pinochet. Un análisis semiológico*. Santiago de Chile: CESOC / CENECA.
<http://www.archivoceneca.cl/2018/08/08/el-discurso-publico-de-pinochet-un-analisis-semiologico-2/>. (21–05–2024).

- Munizza, Elisa (2019). “Raúl Zurita y la búsqueda del amor que nace de las cenizas: “Pastoral” en *Anteparaíso*”, en: *Mitologías hoy*, 20: 271–289.
<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.645>. (13–11–2024).
- Munizza, Elisa (2020). *Raúl Zurita y el mundo italiano. La creación de una poética a través de Dante, Miguel Ángel y los creadores de la modernidad*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.
<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/124361>. (13–11–2024).
- Muñoz, Gonzalo (1987). “Manifiesto por el claroscuro (en torno al libro ‘Margen e Institución en el arte chileno’ de Nelly Richard)”, en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.53 – 56.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/arte-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21–05–2024).
- Nealon, Christopher (2020). “Anti-capitalist Poetry”, en: Timothy Yu (ed.). *The Cambridge Companion to Twenty-first-century American Poetry*. Cambridge / New York / Port Melbourne / New Delhi / Singapore: Cambridge University Press, pp.180 – 190.
- Nehring, Daniel; López, Magdalena y Gómez Michel, Gerardo (2019). “Introduction: Everyday Life in (Post-)Neoliberal Latin America”, en: Daniel Nehring, Magdalena López y Gerardo Gómez Michel (eds.). *A Post-Neoliberal Era in Latin America? Revisiting Cultural Paradigms*. Great Britain: Bristol University Press, pp.1 – 19.
- Neustadt, Robert (2001). *Cada Día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8725.html>. (21–05–2024).
- Noguerol, Francisca (2005a). “Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn”, en: Francisca Noguerol (coord.). *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp.9 – 11.
- Noguerol, Francisca (2005b). “Pena de extrañamiento o la escritura de la alienación”, en: Francisca Noguerol (coord.). *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp.83 – 103.
- Nómez, Naín (2007). “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988”, en: *Estudios filológicos*, 42: 141–154.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132007000100009>. (13–11–2024).
- Nómez, Naín (2009a). “Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales”, en: *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 69/70: 7–26.
<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2464&context=inti>. (21–05–2024).
- Nómez, Naín (2009b). “Poesía chilena contemporánea: un recuento parcial heterogéneo”, en: *Nuestra América*, 7: 103–112.
<https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/2689>. (13–11–2024).
- O’Hara, Edgar (1996). “El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)”, en: *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 43/44: 45–74.
<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/5/>. (21–05–2024).
- Ocasio-Rivera, Wanda I. (2015). *Metáforas extremas del neoliberalismo en la literatura latinoamericana*. Tesis doctoral. University of Illinois.
<http://hdl.handle.net/2142/78465>. (13–11–2024).
- Ojeda Barías, Sergio (2015). *Discursividades y transformaciones del sujeto poético en los poetas chilenos de neovanguardia del período 1973–1985. Revisión y análisis de la ruptura y el programa poético de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez, Purgatorio de Raúl Zurita, La Tirana de Diego Maquieira y Proyecto de obras completas de Rodrigo Lira*. Tesis doctoral. Universidad de Chile.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/140643>. (13–11–2024).

- Olea, Raquel (1990a). “‘Hablo como carente, pero hablo.’ La poesía de Eugenia Brito y de Carmen Berenguer en la actual literatura chilena”, en: *Iberoamericana*, 2/3–40/41: 52–61.
<https://www.jstor.org/stable/41671208>. (21–05–2024).
- Olea, Raquel (1990b). “Soledad Fariña: hacia una poética del deseo”, en: *Acta literaria*, 15: 119–124.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-188107.html>. (21–05–2024).
- Olguín Olate, Jorge (2018). “Razón teológica para la implantación instrumental del neoliberalismo en Chile bajo la dictadura civil militar, 1973–1982”, en: *Cuadernos de historia*, 49: 195–220.
<https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/52239>. (21–05–2024).
- Ortega, Eliana (1996). “Fénix-Camaquén: el amarillo oscuro de Soledad Fariña”, en: Eliana Ortega. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp.209 – 216.
- Ortega, Eliana (2016). *Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas: Bellessi, Fariña, Varela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Oviedo, José Miguel (1984). “Zurita un ‘raro’ en la poesía chilena”, en: *Hispanamérica*, 39: 103–108.
<https://www.jstor.org/stable/20542181>. (21–05–2024).
- Oyarzún, Kemy (2004). “Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos”, en: *Nomadías*, 7: 7–20.
<https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/51687>. (21–05–2024).
- Oyarzún, Pablo (2012). “Palabra incorporada”, en: Soledad Fariña. *La vocal de la tierra*. Madrid: Amargord, pp.125 – 130.
- Perdices de Blas, Luis y Santos Redondo, Manuel (coords.) (2006). *Economía y literatura*. Madrid: Ecobook.
- Picornell, Mercè (2018). “Campo literario y reconstrucción democrática. Dos poéticas estratégicas y una interpelación en la poesía chilena”, en: *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12: 371–404.
<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12221/12394>. (21–05–2024).
- Pinochet Ugarte, Augusto (1977). *Mensaje Presidencial. 11 septiembre 1976 – 11 septiembre 1977*. Santiago de Chile: Talleres Gráficos de Gendarmería de Chile.
<https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursolegales/10221.3/10556/15/19770911.pdf>. (21–05–2024).
- Pinochet Ugarte, Augusto (1981). *Discurso presidencial : 11 de marzo de 1981 : discurso pronunciado por S.E. el Presidente de la República, General de Ejército Don Augusto Pinochet Ugarte, con ocasión del inicio del período presidencial establecido en la Constitución Política de la República de Chile del año 1980*. Santiago de Chile: División de Comunicación Social.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8100.html>. (21–05–2024).
- Piña, Juan Andrés (2018). “Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo”, en: Benoît Santini (ed.). *Raúl Zurita. Obra poética (1979–1994)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, pp.655 – 679.
- Pradilla Cobos, Emilio y Márquez López, Lisett (2022). “Neoliberalismo, Estado y desarrollo desigual en América Latina”, en: Ángelo Nárvaez León, Roberto Vargas Muñoz e Ivo Gasic Klett (eds.). *Capital y dominación social. Hacia una crítica de la economía política del espacio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp.201 – 237.
- R.R. (1985). “Vía Pública, de Eugenia Brito. Ed. Universitaria, 1984”, en: Pluma y Pincel, 16: 473.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-243159.html>. (21–05–2024).
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española. Vigésimotercera edición. Edición del tricentenario*. Barcelona: Espasa Libros.
- Richard, Nelly (1986). *Margins and institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art & Text.

- Richard, Nelly (1987). “Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973”, en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.1 – 13.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/artes-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21-05-2024).
- Richard, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8672.html>. (21-05-2024).
- Richard, Nelly (2005). “Lo político y lo crítico en el arte: ‘¿Quién teme a la neovanguardia?’”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldivar (eds.). *Arte y política*. Santiago de Chile: ARCIS, pp.33 – 46.
- Riffaterre, Michael (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.
- Riffaterre, Michael (1978/1984). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ríos, Monica A. (2007). “Vírgenes del sol Inn Cabaret. Tradición en vaso plástico”, en: *Ciertopez*, 5: 61-62.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-580243.html>. (21-05-2024).
- Ríos Segovia, Patricio (1987). “La nieve, ¿erótica?”, en: *Cauce*, 108: 30-31.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-321605.html>. (21-05-2024).
- Rivera, Anny (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982*. Santiago de Chile: CENECA.
<http://www.archivoceneca.cl/2018/08/07/transformaciones-culturales-y-movimiento-artistico-en-el-orden-autoritario-chile-1973-1982/>. (21-05-2024).
- Riveros Soto, Ana María (2017). “Hallazgo y gestación del yo en *El primer libro* y *Albricia* de Soledad Fariña”, en: *Revista Chilena de Literatura*, 96: 303-331.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47633>. (21-05-2024).
- Rodríguez, Ana Catalina (1981). “El Consumismo: una droga Social del Régimen Fascista”, en: *Araucaria de Chile*, 15: 161-164.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99296.html>. (21-05-2024).
- Rodríguez Fernández, Mario (1985). “Raúl Zurita o la crucifixión del texto”, en: *Revista Chilena de Literatura*, 25: 115-123.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41161>. (21-05-2024).
- Rojas, Francisca Paz Lucía (2013-2014). *Líneas de quiebre en la poesía chilena. Aproximación a las poéticas de los Ochenta*. Tesis doctoral. Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.
http://amsdottorato.unibo.it/6720/1/Rojas_Francisca_Paz_Lucia_Tesi.pdf. (21-05-2024).
- Rojas Bahamondes, Francisca (2015). “Colectividad, amor y lenguaje en los descampados sudamericanos de Raúl Zurita”, en: *Cuadernos del Hipogrifo*, 4: 251-267.
<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2015/12/251-267-1.pdf>. (21-05-2024).
- Rosas-Godoy, Jorge (2019). “Aproximación a *Vírgenes del Sol Inn Cabaret...*: una condición Post-histórica y de Competencia Literaria”, en: *Catedral Tomada*, 7-12: 277-297.
<https://doi.org/10.5195/ct/2019.378>. (13-11-2024).
- Rosenblatt, Louise M. (1938). *Literature as Exploration*. New York/London: D. Appleton-Century Company.
- Rosenblatt, Louise M. (1964). “The Poem as Event”, en: *College English*, 26-2: 123-128.
<https://doi.org/10.2307/373663>. (13-11-2024).
- Rosenn, Keith S. (1984). “Soberanía y participación política en la nueva Constitución de Chile”, en: Willem Verkruijsen (ed.). *Constitución de 1980. Comentarios de juristas internacionales*. Santiago de Chile: Ediciones Chile y América, pp.114 – 125.

- Rovira, José Carlos y Valero Juan, Eva (2020). “Una nueva antología de Zurita”, en: Raúl Zurita. *Otra antología*. Talca: Editorial Universidad de Talca, pp.15 – 74.
<https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/142558/1/Raul-Zurita-Otra-antologia.pdf>. (14–10–2024).
- Rowe, William (2018). “Raúl Zurita and american space”, en: Benoît Santini (ed.). *Raúl Zurita. Obra poética (1979–1994)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, pp.506 – 516.
- Ruiz, Felipe (2007). “De vírgenes y putas”, en: *Ciertopez*, 5: 63–64.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-580241.html>. (21–05–2024).
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio (1999). *Historia contemporánea de Chile. I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM.
- Salomone, Alicia (2021). “Destellos neobarrocos en Chile y en la poesía de mujeres chilenas”, en: *Gamma*, 32–66: s/p.
<https://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603030037/>. (17–10–2024).
- Sánchez Bermúdez, José Manuel (2012). *The Neoliberal Pattern of Domination: Capital's Reign in Decline*. Leiden: BRILL.
- Sandoval, Marcela (2001). “El traspaso de la memoria al lenguaje poético: aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito”, en: *Cyber Humanitatis*, 19: s/p.
<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8883>. (21–05–2024).
- Sanguineti, Edoardo (1965). *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli.
- Santa Cruz A., Eduardo (2012). “Entre goces y llantos: la TV chilena en la Dictadura (1973–1990)”, en: *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 2: 102–139.
<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idxalfa/s/santacruzedu.php#c2>. (21–05–2024).
- Santa Cruz A., Eduardo (2017). “Derrotero histórico, tendencias y perspectivas de la televisión chilena”, en: *Comunicación y medios*, 35: 8–21.
<https://boletinjidh.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/45906/48355>. (13–11–2024).
- Santini, Benoît(2008). “Entrevista al poeta chileno Raúl Zurita”, en: *Caravelle*, 91: 203–222.
<https://www.jstor.org/stable/40854457>. (21–05–2024).
- Santini, Benoît(2009). “La réécriture d'événements de l'Ancien et du Nouveau Testament dans les poèmes 'Allá lejos' (*Anteparaiso*, 1982) du Chilien Raúl Zurita”, en: *Cahiers d'études romanes*, 20: 227–247.
<https://doi.org/10.4000/etudesromanes.1824>. (13–11–2024).
- Santini, Benoît (2019a). “Introducción”, en: Benoît Santini (dir.). *Fronteras, límites, intercambios en la obra de Raúl Zurita. Un viaje por los meandros de la creación poética*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, pp.9 – 13.
- Santini, Benoît (2019b). “Movimiento y mutaciones de los mares, océanos y playas en la producción poética de Raúl Zurita”, en: Benoît Santini (dir.). *Fronteras, límites, intercambios en la obra de Raúl Zurita. Un viaje por los meandros de la creación poética*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, pp.103 – 116.
- Sartre, Jean-Paul (1964/2001). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Scarsella, Alessandro (2020). “Zurita e Dante. Annotazioni a margine”, en: Marco Fazzini (coord.). *Raúl Zurita. Ni pena ni miedo. Poesia civile, canzone e performance*. Milano: Agenzia X, pp.151 – 159.
- Sepúlveda Eriz, Magda (1999). “Entre la resignificación de íconos nacionales y la búsqueda de voces singulares: las poéticas de Eugenia Brito y Malú Urriola”, en: *Cyber Humanitatis*, 11: s/p.
<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9227>. (21–05–2024).

- Sepúlveda Eriz, Magda (2008). "Ciudad, televisión y fantasías: Vírgenes del Sol Inn Cabaret de Alexis Figueroa", en: *Aisthesis*, 44: 133–143.
<https://doi.org/10.4067/S0718-71812008000100008>. (13–11–2024).
- Sepúlveda Eriz, Magda (2013). *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973–2013)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Springer, Simon (2010). "Neoliberalism and Geography: Expansions, Variegations, Formations", en: *Geography Compass*, 4–8: 1025–1038.
<https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2010.00358.x>. (13–11–2024).
- Tesche Roa, Paula (2017). "Alegorías de la geografía en Raúl Zurita", en: *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 12–40: 3–11.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6604311.pdf>. (21–05–2024).
- Thayer, Willy (2006). *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Thomson, Ian y Angerstein, Dietrich (2000). *Historia del ferrocarril en Chile*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Thorrington Cronovich, Paula (2013). "Out of the Blackout and into the Light: How the Arts Survived Pinochet's Dictatorship", en: *Iberoamericana*, XIII-51: 119–138.
<https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.51.119-138>. (13–11–2024).
- Tironi, Eugenio (1982). "La refundación teórica del socialismo y la temática neoliberal", en: *Proposiciones*, 7: s/p.
<http://www.sitiosur.cl/detalle-de-la-publicacion/?la-refundacion-teorica-del-socialismo-y-la-tematica-neoliberal>. (21–05–2024).
- Tironi, Eugenio (1998). *El régimen autoritario. Para una sociología de Pinochet*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Tomic, Patricia; Trumper, Ricardo e Hidalgo Dattwyler, Rodrigo (2006). "Manufacturing Modernity: Cleaning, Dirt, and Neoliberalism in Chile", en: *Antipode*, 38–3: 508–529.
<https://doi.org/10.1111/j.0066-4812.2006.00592.x>. (13–11–2024).
- Travis, Christopher (2002). "Beyond the Vanguardia: The Dialectical Voice of Enrique Lihn", en: *Romance Quarterly*, 49–1: 61–74.
<https://doi.org/10.1080/08831150209600886>. (13–11–2024).
- Travis, Christopher (2007). *Resisting Alienation. The Literary Work of Enrique Lihn*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Valdés, Adriana (1987). "La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar", en: Nelly Richard (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.81 – 90.
<https://flacso.cl/biblioteca/product/arte-en-chile-desde-1973-escena-de-avanzada-y-sociedad/>. (21–05–2024).
- Valdés, Adriana (1994). "Conversación entre Germán Bravo, Martin Hopenhayn, Nelly Richard y Adriana Valdés", en: Nelly Richard. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp.99 – 125.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8672.html>. (21–05–2024).
- Valdés, Adriana (2008). "Enrique Lihn: Santiago, París, Manhattan", en: *Revista Chilena de Literatura*, 72: 89–113.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1390>. (21–05–2024).
- Valdés, Juan Gabriel (1995). *Pinochet's Economists. The Chicago School in Chile*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Valente, Ignacio (07-10-1984). “Brito, Turkeltaub y Arteche”, en: *El Mercurio*, p.E3.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-198902.html>. (21-05-2024).
- Vergara, Enrique; Condeza, Rayén y Garrido, Claudio (2018). “Modernidad y construcción mediática del consumo. Una aproximación a las estrategias de Mall Parque Arauco”, en: *Comunicación y Medios*, 38: 138-151.
<https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/51205>. (13-11-2024).
- Vergara Leyton, Enrique; Garrido, Claudio; De Simone, Liliana; Condeza, Rayén y Pino, Bárbara (2019). “Visualidad y consumo en Chile. Un análisis de la publicidad del mall en los años ochenta”, en: *Arte, Individuo y Sociedad*, 31-3: 659-675.
<https://doi.org/10.5209/aris.61768>. (13-11-2024).
- Vergara, Pilar (1984). *Auge y caída del neoliberalismo en Chile. Un estudio sobre la evolución ideológica del régimen militar*. Santiago de Chile: FLACSO.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-86235.html>. (21-05-2024).
- Virilio, Paul (1988). *La machine de vision*. Paris: Galilée.
- Vogl, Joseph (2014). *The Specter of Capital*. Redwood City: Stanford University Press.
- Yamal, Ricardo (1990). “La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita”, en: *Inti. Revista de literatura hispánica*, 31: 97-105.
<https://digitalcommons.providence.edu/inti/voll/iss31/10>. (21-05-2024).
- Yáñez, Pablo Lautaro (2009). “*Vírgenes del Sol Inn-Cabaret*” de Alexis Figueroa como trabajo de crítica de la ideología. Tesina para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109806>. (13-11-2024).
- Yaron, Iris (2002). “Processing of obscure poetic texts: mechanisms of selection”, en: *Journal of Literary Semantics*, 31-2: 133-170.
<https://doi.org/10.1515/jlse.2002.013>. (13-11-2024).
- Yaron, Iris (2003). “Mechanisms of combination in the processing of obscure poems”, en: *Journal of Literary Semantics*, 32-2: 151-166.
<https://doi.org/10.1515/jlse.2003.009>. (13-11-2024).
- Yaron, Iris (2008). “What is a ‘difficult poem’? Towards a definition”, en: *Journal of Literary Semantics*, 37-2: 129-150.
<https://doi.org/10.1515/jlse.2008.008>. (13-11-2024).
- Zañartu G., Francisco (2004). *La imagen de la ciudad en el poemario “El paseo Ahumada” de Enrique Lihn*. Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110131>. (13-11-2024).
- Zurita, Raúl (1981). “Presentación”, en: José Joaquín Brunner. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, pp.7 - 13.
<https://flaco.cl/biblioteca/product/la-cultura-autoritaria-en-chile/>. (21-05-2024).
- Zurita, Raúl (1983). *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago de Chile: CENECA.
<http://www.archivoceneca.cl/2018/08/08/literatura-leguaje-y-sociedad-1973-1983/>. (21-05-2024).