

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 Tugunská* (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 *Comprendere 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 Andalícán, 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).

Vírgenes 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 *Vírgenes...* [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 imponerse 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 *Vírgenes 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

“máquina” a la “tv”. Lo que sobresale por tanto es que el mecanismo disfrazado por el empleo del inglés es revelado, en su contraparte castellana, como una realidad estructurada (la máquina) que trasciende el significado primero del medio cultural y masivo de la televisión. Además, el mismo cabaret es descrito como máquina-tv, lo que nos permite considerarlo profundamente vinculado a la esfera visual y a sus dispositivos.

Abajo, aparece en la portada un dibujo del “hombre de la máscara de hierro” tocando viola *da gamba* en su celda. La descripción de la imagen recita “paradigma del escritor” (Figueroa 1986: s/p).¹²⁵ Más allá de la clara referencia a la represión del artista, señalamos la inclusión de un globo de cómic en el dibujo: brevemente blanco en el momento en que aún pertenece al óvalo del artista, negro en su parte externa. Junto con advertir su evidente falta de contenido lingüístico, el globo con sus colores manifiesta una deformación al relacionarse con la hoja efectiva del poemario. El negro que asume es un primer momento crítico relacionable tanto con la expresión poética, como con la cultura de la imagen y la expresión en general. El dibujo es una figura que, por su naturaleza de viñeta, requiere la inserción de las palabras. Estas sin embargo faltan y, por otra parte, el globo que debería contenerlas no es simplemente un contorno vacío: se trata de un elemento mutable que padece la variación blanco-negro; es en suma una figuración cambiante que aun siendo llenada logra patentar solamente su forma.

En “Inicio General O” asistimos, desde una perspectiva gráfica, a un cambio formal de la página. El círculo de la cubierta, el mencionado óvalo de la portada –y de paso el óvalo de la siguiente página– se enfrentan con la escritura cuadrada de este primer poema.¹²⁶ De algún modo, las imágenes enmarcadas en formas circulares contradicen la palabra escrita que responde a un encuadramiento estricto. Respecto al contenido de la lírica, incluimos aquí algunos destacados pasajes:

Esto sucede en la ciudad / el país equis / esto sucede en la región de la
utopía / esto sucede en el privado valle de Gargantúa y Pantagruel [...]
/ esto sucede en pleno recorrido de la ciudad
de una película (1) / [...]
/ esto su-
cede mientras venden profilácticos con estampas de los incas

la vez, engañosa del sistema exhibido. Finalmente, Castillo-Berchenko subraya positivamente la presencia de esta “esthétique de l’erreur d’orthographe [que es] l’affirmation d’un esprit subversif majeur” (2000: s/p).

125 Ríos puntualiza: “El dibujo que abre el libro muestra a un escritor encerrado en una celda, con una cabeza intrusa y mirando una partitura: ya no es –como Baudelaire frente a la primera modernidad parisina tampoco lo fue– un iluminado, sino apenas alguien que se esconde tras un ‘nosotros’” (2007: 62). Sobre la condición del ‘nosotros’ en la obra volveremos más adelante.

126 No pudiendo mencionar el poema en su entereza, la percepción de su construcción gráfica original inevitablemente fracasa en la cita.

[...]

/ esto sucede paralelo o adentro de la realidad, mientras se prepara la rosada propaganda de los sexos / [...] esto sucede

que 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 *Vírgenes 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 instantanée, 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.
Pasan a escuchar nuestro folletín de propaganda,
a leer el prospecto del placer”.
(Figueroa 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.

pitén 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 lirica 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 desdoblán los sentidos y la apariencia del mundo. Si, previamente, “Inicio General O” (Figueroa, 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.

(Figueroa 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 sobre poblado 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 mediatici – 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 llenar el papel, en realidad a su derecha leemos “(Por ser este Formulario, una muestra, no se llenará con ningún tipo de dato)” (Figueroa 1986: 16). Paródicamente, 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 bármmanes, 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 elegirlas con el dedo,
 podrán acariciarlas suavemente por los flancos,
 incluso abofetearlas si deseáis.
 (Figueroa, 1986: 17, vv.1 – 6, ll.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 entretenida 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 fantômatiques 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, estás 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 rememorar 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 *Vírgenes 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 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.

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).

En medio de los cuerpos,
evitando pulcramente los contactos,
pues no sabíamos si las manchas en los ojos,
los lugares morados de la piel,
las rojas y redondas marcas circulares,
eran lepra o un producto de la moda,
o vivos signos ambulantes y espaciales de una
Zona de dolor,
nosotros avanzamos.

(Figueroa 1986: 23, vv.115 – 131)

Más que describir la entrada del público, el poema ejerce un movimiento de a vecindamiento que acoge en sí dos temas destacados: por una parte, los sujetos no llegan a entrar en contacto con las figuras del cabaret, hecho que reafirma su condición de visualidad separadora y separada, experiencia que involucra pero que nunca es verdaderamente real. Esta circunstancia incluso llama la atención puesto que no corresponde a lo prometido por el discurso publicitario: el tacto reclamado en todas sus posibles manifestaciones es irrealizable, aspecto acentuado por la metáfora de los cuerpos como escollos, obstáculos que niegan la opción relacional.

Por otra parte, los clientes afirman estar al otro lado de la pantalla y efectivamente en un “lugar de película”, declaración que realiza lo adelantado en “Inicio General O” (“esto sucede en pleno recorrido de la ciudad de una película” [Figueroa 1986: 11]). Aunque los sujetos cumplen el paradójico salto al entrar dentro del aparato visual, no logran fundamentar una experiencia auténtica y de interrelación. Se desprende que las imágenes líricas alcanzan una acumulación que contradice desde más ámbitos la práctica receptora visual: la mirada, aun progresando físicamente, no llega al contacto; la persona, si bien está insertada en la dimensión visual, tampoco lo consigue.

Además, la estrofa siguiente pone sobre el tapete la contradicción que caracteriza los cuerpos-imágenes. Alabados anteriormente por su luminosidad, versatilidad y belleza, en el instante en que el sujeto se les acerca revelan su íntima obscenidad.¹³⁶ Las manchas, las marcas, la enfermedad agregan al contacto imposible otra arista: el disgusto por parte del espectador. Se trata de un pasaje capaz de aludir a cuestiones fundamentales en el ámbito del contexto estudiado: la “Zona de dolor” precisamente despierta el horror de la práctica de la tortura mientras el rechazo del cliente recuerda el afán de limpieza extremada y orden que revisamos en particular en el párrafo sobre el *mall*, lo que Sepúlveda Eriz define una “higienización fascista”

136 Arcaya Pizarro observa apropiadamente “dos líneas isotópicas” en el poemario: “la sensualidad, lo erótico, lo nuevo, el espectáculo, lo blanco, la puesta en escena; y lo envejecido, lo cansino, lo enfermo, lo sucio, lo mestizo, lo indígena americano” (2015: 223).

(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).
(Figueroa 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” (Figueroa, 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.

Y a veces lográbamos saber, antes del beso,
 de las manos,
 que ellas eran como pueblos destruidos por la guerra,
 una pura fachada restaurada,
 una nave naufragándose entre el humo,
 una foto color sepia arrugada por completo,
 un enjambre de sirenas proyectado en kodalit,
 para la mágica impresión de un boletín de propaganda,
 una página central abierta y sorprendente,
 una página central, una página central
 a través de la cual,
 nosotros avanzábamos.

(Figueroa 1986: 24, vv.145 – 156)

Todavía en un estado sin contacto, puramente visual (“antes del beso, de las manos”), la primera persona plural describe su parcial toma de conciencia mediante una secuela de imágenes que fijan el carácter de desestructuración y superficialidad que califica a las mujeres-imágenes. Las visiones de demolición de la seguridad y de naufragio en la imprecisión rectifican la confianza instada por el discurso publicitario y la claridad de las luces que establecían los motivos del cabaret. Alternativamente, los demás versos se dedican a revelar la doble dimensión que ridiculiza el sueño del cuerpo y de su contacto: la “pura fachada”, la “foto color sepia arrugada” (nótese también el apagamiento de los colores), las sirenas proyectadas resultan ser la mera “impresión de un boletín de propaganda”¹³⁸.

Por lo tanto, el espectador delata la organización de su placer, descubre los espejuelos que pretendían un volumen imposible, acusa la falsedad del “Folletín de Propaganda”. Asimismo, el término “impresión” posibilita dos distintas evocaciones: por una parte, la de ilusión provocada por las palabras elocuentes del boletín y, por la otra, el hecho de que las imágenes sean efectivamente una impresión, una estampa en las hojas del panfleto. Finalmente, la intersección de estas diferentes estimulaciones se entrecruza con los versos finales donde resalta la figura de la “página central”. Allí, vuelven a confluir los temas de la representación y la realidad, el soporte y la expresión, imagen y escritura, forma y contenido, espectador lírico y lector real. Sin embargo, nos encontramos delante de un descubrimiento por parte de los personajes (“a veces lográbamos saber”) que no implica una transformación de los mismos: más bien una aceptación incondicionada de su posición y de su propia ilusión marcada por el “nosotros avanzábamos” que cierra el texto. En suma, la pasividad destinataria se prolonga en más contextos: en la ausencia de contacto, en la visión ininteligible

138 Moreno Ramos entrega una lectura bastante diferente de este pasaje, en particular de sus referencias acuáticas: “un discurso invadido de imágenes seductoras en las que se identifica a las mujeres con sirenas o con barcos que transportan al hombre a un mundo de placeres inauditos; de ahí que el vocabulario relacionado con lo marino sea muy profuso” (2015: 167). Por nuestra parte, más que la seducción, percibimos la desilusión inminente respecto a un mundo extremadamente tendido hacia su lenguaje.

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.
(Figueroa 1986: 31, vv.1 – 10)

Los sujetos están adentro pero no se encuentran con el lugar de sueño propagandeados 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 frecuentadores 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.
(Figueroa 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 (“flagelándose”) en una atmósfera distópica y lamentan la falta de visión. En otras palabras, la ambicionada participación en el cabaret anula todo lo previsto: la entretenición, 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-ímágenes 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: “*Vírgenes 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.

(Figueroa 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 ictérica 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 carroaje 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 carroaje 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).

Observamos como ambas fotos se mantienen en un mismo nivel (fotos antiguas) pero tal vez es justamente el punto de vista de las mujeres, su intención para refugiarse en su pasado feliz que tornan la imagen, más que un deshecho incómodo, una visión idílica.

Significativamente, esta actitud de los personajes no basta para invertir el sistema visual que caracteriza el poemario y que moldea sus voces: la foto –aun simbolizando un dulce recuerdo– sigue siendo una foto, vale decir un objeto que deshumaniza su observador atrayéndolo sin remedio. Por esta razón, la foto antropomorfizada adquiere el control y la crueldad que aproxima fatalmente las mujeres a un grupo de bueyes, lo que en la lectura de Moreno Ramos encarna el “resultado de dicha deshumanización y alienación de la figura femenina” (2015: 168).¹⁴⁶

Cobra fuerza, en las impresiones lectoras, el profundo engaño de la foto que, inicialmente acogida como una salida del horrible maquillaje, llega efectivamente a realizarse como una prolongación de ese mismo proceso de blanda tortura. Por lo consiguiente, la foto da cuenta no solo del artificio ínsito a la visualidad (su falsa apariencia y satisfacción) sino también de su propio ordenamiento coercitivo y de dominio (gracias a la imagen de los bueyes) y finalmente de una ilusión que pertenece a la vida en su totalidad mediante la referencia a una juventud pasada.¹⁴⁷

6.4 Superficie de refracción: la otra esencia del *show*

Ya hemos mencionado el hecho casi contradictorio de que el espectáculo sobrevivía a sus momentos críticos. En relación con esto, citamos de “María Madonna. Miscelánea”:

María Madonna.
Camino real.
Ibamos metiéndonos en el camino de la luz,
estando desde el mismo inicio todos muertos sus
Muertos en los tonos falsos
del nuevo universo fluorescente.

146 En relación con la decepción y la represión de la foto, recordamos las especulares funciones del cuchillo y del machete en Fariña.

147 Sobre esta temática de la vida como ilusión, nos parece válido incluir la anotación de Mirzoeff quien, con respecto a la difusión de la fotografía, se refiere a ella en calidad de proceso mercantilizador de la vida privada: "For the first time in history, the broad mass of the people had access to a means of recording their appearance for posterity. In a very real sense, time past became available as a mass commodity" (1999: 71-72). En tal visión, la reproducción visual mecanizada alienta el consumo vital y su fragmentación, exacerbando así las cuestiones relativas a la percepción existencial, la dispersión de impresiones, la distancia entre real y representado.

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 mísera 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 entreverarse 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 communiquante 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’, topónimo 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 colección *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” (Figueroa, 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 aqualarre de fantasmas.
(Figueroa 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 aqualarre)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 aqualarres 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 “aquelarre 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.

)

(Figueroa 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 aparea 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 (Figueroa 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 preaunciado 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 apaga-da-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 *Vírgenes 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, realzando 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 entretenición 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 trágico de la circulación: la envolvente cultura del libre mercado” (2007: 233-234).

de significantes icónicos los cuales no pueden ser reducidos a una unidad" (2008: 136). En paralelo, Rosas-Godoy la describe como "un de(s)constructo que mimetiza y ficcionaliza, regulando la verosimilitud del metarrelato, mediante esta poliexpresión que es más bien espe(cta)cular y éxtima" (2019: 291–292). Tenemos prueba de este trayecto hacia el final del poemario en "Introducción al Gran Show del Salón Azul":

Introducción al Gran Show del Salón Azul
 Foto cartel de propaganda.
 Para otros ojos:
 esto sucede como en la ciudad de una película.
 : esto sucede en la ciudad / esto sucede en pleno buen comercio de postales / esto sucede en el vestido / [...] / esto sucede en este cuerpo que es un préstamo de banco, maqueta que se paga con la plata
 Dollar
 Dolar
 Dolor-money
 que avalúa toda piel encima desta tierra que para otros ojos es como la gran ciudad de una película.
 (Figueroa 1986: 61, vv.1 – 6, 11–17)

Definitivamente, ahora más que nunca, nos hallamos en el momento previo al *show*.¹⁵² Este ápice ocurre mediante una desplegadura que se opone a la idea de desarrollo: la repetición. Justamente, la propuesta textual recupera los ejes de "Inicio General O" (Figueroa, 1986: 11): la forma geométrica del anafórico "esto sucede". Esta estructura semejante nos lleva a preguntarnos si acaso también el comienzo de la obra representaba un antecedente del espectáculo, determinando así un reposicionamiento de todas las escenas leídas hasta el momento que, más que ser impresiones fragmentadas, conformarían todas la ejecución del entretenimiento.

Otra diferencia que apuntamos respecto al primer poema concierne el establecimiento de un nuevo juego visual. De acuerdo con esto, lo entregado en la página no está directamente dirigido al lector-spectador sino "para otros ojos". Entonces, es esta expresión la que nos separa decididamente del espacio poético. Formulado de otro modo, estamos observando lo que está destinado o interiorizado (dependiendo del significado que se le entrega a 'para') a o por parte de otras personas. Nos situamos así externamente respecto a la acción, hecho que tanto nos permite una posible incursión crítica como nos hace experimentar la división inmensa y furtiva entre pantalla y espectador, propaganda y realidad, ficción y lectura.

La final exhibición del espectáculo, titulada "El Show del Salón Azul", es entregada mediante la alusión a las metamorfosis de la pared, entre otros aspectos. Este rasgo nos permite contextualizar el poema respecto al poemario, siendo que el

152 El Salón Azul alude al Salón de Audiencias del Palacio de la Moneda, conllevando de tal modo la idea de una actividad política engañosa y aparente, que se desenvuelve a la manera de un *show* televisivo.

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” (Figueroa, 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
ojos 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.
(Figueroa 1986: 62, vv.1, 16-17, 32-33, 52-54)

Significativamente, la pared –además de abrirse– se asemeja al “ojos de una bruja” que, recordamos, a su vez describía el dibujo del aparato televisivo con la pantalla vacía (Figueroa 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 éclairement 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 celluloid, 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 sanduichs 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 conmisióñ del sujeto lírico con el mundo e incluso con sus problemáticas. Aquí igualmente dicho movimiento se tiende con llevando 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 llenado (“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 descubriendose 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 *Vírgenes 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 su-
cio 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 vivido 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 televideada 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

(Figueroa 1986: 69–70, vv.1 – 3, 9–12, 28, 37–40)

El mundo-cómico, 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, *Vírgenes 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 explícitamente que maneras el público textual si estuvo atento y sensible respecto a la construcción sistemática 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.

