

**Violencia y representación:  
la ciudad y sus cuerpos en la poesía chilena del periodo autoritario  
(1973-1990)**

**Dissertation  
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades  
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen**

**vorgelegt von**

**Bruno Renato Serrano Navarro  
aus Santiago de Chile**

**Göttingen 2018**

## Agradecimientos

A mi maestra Annette Paatz por su guía, cariño y paciencia infinita  
y a Manfred Engelbert por su enseñanza, crítica punzante y su cueca al revés

y a los poetas Max Benavides, Claudio Gaete, Heddy Navarro, Bruno Serrano y Tania Maipé  
por estar estar desde allá tan lejos, desde aquí tan cerca

y a mis compañeros

Ricardo Vega, Sara Spanghero, Mailyne Lübke, Fabiola Zambrano, Ana Troncoso, Arndt  
Lainck, Vânia Morais y Pablo Leira

y a los de la célula y los errantes

Sergio Lagos, Mauricio Soto, Ignacio Garrido, Víctor Díaz, Valentina Álvarez, Andrés Mejía,  
Mik Miklitz, Ricardo Moreno, Cibele Pompilio, Achim Deeng, Marcos Durand, Juliane Ito,  
Ann-Katrin Rohpeter, Lisa Vilain, Domingo Ordóñez y Ramal Rasul

y a mi hermanos trewa y a los nómadas

Isabel Liphay, Martin Firgau, Antonio López, Mateo Dieste, Paula García, Salvador Jara,  
Fabrizio Mortarotti, Darío Ciniglio, Estrella Valenzuela, Marissa Capucio, Gudula Kaufhold  
y Jessica Moreno.

A todas y todos por inolvidables, por tutelares, por vivientes.

*A mis viejos...*

## INDICE

### **La poesía chilena en el espacio histórico del autoritarismo (1973-1990).**

#### **Aspectos liminares para un imaginario político.**

<b>1. Actos de nominación: el texto poético como impugnación de los espacios de poder</b>	10
1.1. Relaciones especulares y producción de alteridades: la ciudad y sus cuerpos	18
1.2. Estado, autoritarismo y fragmentación social	22
1.2.1. Emergencia de la Unidad Popular	24
1.2.2. «Una Cultura para la Nueva Sociedad». Notas acerca del «develamiento» en el contexto de la <i>Generación interrumpida</i>	29
1.2.3. Sedición y derrota de la Unidad Popular	38
1.3. Someter los cuerpos, extinguir las disidencias	41
1.3.1. Conformaciones del Proyecto refundacional	45
1.3.2. Articulaciones del movimiento social de oposición y reactivación del polo insurgente desde 1978	48
1.3.3. Constitucionalización del Modelo	52
<b>2. Apuntes para una historia social de la poesía del periodo autoritario</b>	56
2.1. Violencia y heterogeneidades, una propuesta relacional	57
2.2. <i>Extraterritorios</i> , acerca de la diáspora y la defensa del país perdido	59
2.2.1. La academia del destierro y las antologías de la resistencia cultural	63
2.2.2. Dos antologías emergentes desde el extraterritorio: <i>Entre la lluvia y el arcoíris</i> y <i>10 poetas chilenos</i>	70
2.3. <i>Intraterritorios</i> : el taller literario como práctica y restitución del espacio cultural	76
2.3.1. Rearticulaciones de escena: la poesía emergente en el contexto del movimiento cultural	85
2.4. Aspectos para un Estado del arte: censura, autocensura y derivas del estatuto de la voz	91
2.4.1. Dinámica de las <i>Tendencias Emergentes</i>	98
2.4.2. Dinámicas de la ruptura: reseña al CADA (1979-1985) y al problema crítico del cuerpo social como soporte	103
2.4.3. Taxonomías, heterogeneidades: visiones globales de la poesía chilena del periodo autoritario	110
2.5. Notas a la definición del corpus	119

**Los cuerpos ante el poder:  
representaciones de la violencia en la poesía chilena bajo el autoritarismo**

<b>3. Rupturas, modulaciones de frontera</b>	123
3.1. Impedir la catástrofe autoritaria, verificarla. Una exploración acerca del <i>nosotros de la herida</i> en <i>La ciudad</i> (1979) de Gonzalo Millán	124
3.2. <i>Domingo en la mañana</i> . Comentarios al <i>afuera radical</i> de <i>Purgatorio</i> (1979) de Raúl Zurita	137
3.3. <i>El Paseo Ahumada</i> (1983) de Enrique Lihn: simulacro e identidades de <i>El Pingüino</i>	147
<b>4. Resistencias y disoluciones de los cuerpos sociales. Tentativas de un <i>nosotros</i> y sus comunicabilidades</b>	155
4.1. Lo inenarrable: el terror como acto disciplinar en <i>Dawson</i> (1984) de Aristóteles España	156
4.2. La historia como catástrofe: <i>Fosa común</i> (1983) de Gregory Cohen	169
4.3. <i>Olla común</i> (1985-) de Bruno Serrano I.: construir la memoria del cuerpo social, construir el <i>nosotros</i>	180
4.4. Historizar el margen, historizar el <i>nosotros</i> . Producciones de identidad en <i>Título de dominio</i> (1986) de Jorge Montealegre	192
4.5. <i>Hembra tardía</i> . Restitución del cuerpo político de la alteridad en <i>Poemas insurrectos</i> (1988) de Hedy Navarro	205
4.6. <i>Presenciar el fin del mundo parado frente al Mercado Central</i> . Isolaciones y desplazamientos del tiempo derrotado en <i>Adiós muchedumbres</i> (1989) de José Ángel Cuevas	219
4.7. La ciudad y sus cuerpos: dos registros del dolor en <i>Poemas encontrados y otros pretextos</i> (1991) de Jorge Torres	231
<b>5. Ausencias, vacíos representacionales y destrucciones de los cuerpos políticos</b>	244
5.1. <i>Ordinariez feroz</i> : el cuerpo como devenir de la violencia. Reseña a <i>La Tirana</i> (1983) de Diego Maquieira	245
5.2. Cuerpos ausentes, mesianismos degradados. <i>Vía Pública</i> (1984) de Eugenia Brito	256
5.3. <i>Una de las putas muertas sedimentará en los adoquines</i> , reseña a <i>Zonas de Peligro</i> (1992 [1985]) de Tomás Harris	270
5.4. <i>Desde la revolución cultural de mi impostura</i> . Asedio y destrucción de los cuerpos	

políticos en <i>La estrella negra</i> (1985) de Gonzalo Muñoz	279
5.5. <i>Vienbenidos a la máquina, welcome to the tv</i> . Correspondencias entre los cuerpos prostibulares y la ciudad exterior en <i>Vírgenes del Sol Inn Cabaret</i> (1986) de Alexis Figueroa	293
5.6. Suspender las imágenes del terror, producir sujeto autodisciplinados. La ciudad neoliberal de <i>Santiago Punk</i> de Carmen Berenguer (1986)	304
5.7. <i>Ignorancia padre</i> . Cuerpo, subversión, ausencia en <i>La Bandera de Chile</i> (1991) de Elvira Hernández	318
<b>6. Conclusiones</b>	331
Bibliografía primaria	348
Literatura secundaria	349



Isla Quiriquina, octubre 1973.

BLANCAS: Danilo González, Alcalde de Lota  
NEGRAS: Floridor Pérez, Profesor rural de Mortandad

1. P4R P3AD
2. P4D P4D
3. CD3A PXP
4. CXP A4A
5. C3C A3C
6. C3A C2D
7. ...

Mientras reflexionaba su séptima jugada  
un cabo gritó su nombre desde la guardia.  
—¡Voy!— dijo  
pasándome el pequeño ajedrez magnético.  
Como no regresó en un plazo prudente  
anoté, en broma: *Abandona*.

Solo cuando el diario EL SUR  
la semana siguiente publicó en grandes letras  
la noticia de su fusilamiento  
en el Estadio Regional de Concepción  
comprendí toda la magnitud de su abandono.  
Se había formado en las minas del carbón,  
pero no fue el *Peón* oscuro que parecía  
condenado a ser, y habrá muerto  
con señoríos de *Rey* en su enroque.

Años después le cuento a un poeta.  
Solo dice:  
¿y si te hubieran tocado las blancas?

Floridor Pérez, *Partida Inconclusa*



**La poesía chilena en el espacio histórico del autoritarismo (1973-1990).**

**Aspectos liminares para un imaginario político.**

## 1. Actos de nominación: el texto poético como impugnación de los espacios del poder

Los poetas chilenos enfrentados a las cenizas de su mundo debieron preguntarse por la verdadera identidad de Chile, releer la historia y la poesía; encontrar un lenguaje capaz de dar cuenta del cambio ocurrido. En este empeño ineludible y nunca diferido, la poesía chilena, convertida también en testimonio, se abre en múltiples direcciones. Larismo desvaído, larismo renovado, experimentalismo y neovanguardism, historización del agonismo y del carácter crítico de la "emergencia" (promoción del 60), utopismo, realismo histórico, objetivismo, continuidad de la antipoesía con distintos resultados, etc., son algunos de los conceptos con los que la crítica ha intentado sistematizar o designar al menos esta abundantísima respuesta poética.

*Las Plumas del colibrí* (Alonso et al. 1989, 36).

El acceso democrático al poder de la Unidad Popular (1970-1973) supuso la presencia de un proyecto político de corte revolucionario dotado de un propio soporte y despliegue cultural, cuyos alcances remecieron la totalidad de los parámetros de la sociedad chilena, propiciando una etapa de profundos avances en la creación de derechos sociales, pero también de polarizaciones ante la posibilidad efectiva de transformar decisivamente las estructuras de poder de la nación. Rupturas cuyas alteridades serán las cohesiones de las fuerzas disidentes y en contraparte, las de aquellas que se radicalizarán en defensa del *Gobierno de los mil días*, propiciando el estadio de crisis que culminará el 11 de septiembre de 1973 con el asalto militar al poder.

A partir de este momento, el régimen dictatorial chileno (1973-1990) se instalará como una contrarrevolución dotada de elementos corporativistas y neofascistas, en un principio, para luego devenir en la conformación de un propio Proyecto refundacional de la nación y cuya aleación definitiva, ya durante los 80, será la de un modelo social autoritario en lo político y neoliberal radical en lo económico y cultural. Un nuevo orden cuya primera instauración supuso el despliegue de estados de excepción, directivas de censura y de supresión de la cualidad pública de los espacios y de la deliberación política; y paralelamente, la institucionalización del terrorismo de Estado a través de una serie de dispositivos de persecución sobre los cuerpos en tanto *soportes* y fundamentos últimos de los discursos. Aparatos de hegemonía factual y simbólica dispuestos, en lo inmediato, para la disuasión de toda forma de resistencia, y en lo sucesivo, para imponer, diseminar

e internalizar un propio sistema de valores desde el cual disciplinar, *depurar* y volver a fundar los órdenes de sentido adscritos a la nación (Moulian: 1997)<sup>1</sup>.

En su forma más radical, el terror se expresó a través de la institucionalización y uso intensivo de la tortura en tanto conjunto de acciones instrumentales que, primero, constatan la presencia de un poder que se ha tornado en absoluto y por cuya acción el sujeto es desgarrado de toda autonomía sobre el propio espacio corporal, así como de toda capacidad de proteger al colectivo respecto a la propia delación. Violencia devenida dispositivo sistémico al nuevo orden en tanto su capacidad objetiva de perseguir un discurso, controlarlo y producir sus transformaciones hacia los sentidos a instituir sobre lo real. Capacidad intrínseca, por lo tanto, a la escenificación sobre el colectivo de la posesión del poder de administrar el castigo y la muerte y así de *enunciar* disciplinariamente el dolor (y su expectativa). De esta forma, la condición de una alteridad total de la autoridad se verifica en la posesión de la potencialidad de transgredir las corporalidades de los sujetos, para así situarlos ya como autoreproductores de los sentidos de su modelo de ordenamiento social.

La instalación sistémica del terror implicará la fragmentación de los tejidos comunicativos en que se realizan las prácticas, memorias e inteligibilidades políticas sobre lo real, vulnerando así todas las formas de habitar y concebir los espacios individuales y colectivo, reconfigurando con esto la situación de los cuerpos ante el poder. Pero también, propiciando la transformación de sus tramas de sentido y sus comunicabilidades bajo los nuevos modos de transición entre la información oficial y sus intersticios.

Para la poesía chilena inscrita en la trama de interacciones propias a las promociones vigentes y emergentes de las últimas décadas del siglo XX, esta ruptura se traduce en su inserción en un contexto condicionado por la enajenación de las instancias y condiciones de producción, circulación y crítica hasta entonces convencionales al medio cultural. Un contexto, por lo tanto, en el cual los procesos escriturales se ven mediados, sino interrumpidos, a efectos de la disuasión dispersión, la censura y la subsecuente autocoerción de los discursos. Situación que a su vez se significa en la

---

<sup>1</sup>Moulian concibe dos grandes fases que delimitan ideológica y procedimentalmente al proceso dictatorial. Desarrollada hasta aproximadamente 1980, la «dictadura terrorista» es comprendida como aquella donde la hegemonía se produce mediante el despliegue del «poder-terror, poder para reprimir y para inmovilizar, pero también poder para conformar las mentes a través del saber, de un saber. De este fluyen las interpretaciones, ideas-fuerzas que explican y orientan la acción, pero también una normatividad, una capacidad creadora de normas, de prescripciones que se transforman en derecho, en poder-derecho». La fase sucesiva de la «dictadura constitucional» se caracteriza por la definición, imposición y asimilación del Proyecto refundacional, por vía de su constitucionalización (1997: 172 y 273-275).

dimensión del desgarramiento de toda una trama cultural, según se expresa en la interrupción forzosa de los proyectos adscritos a la llamada *generación de los 60*, en adelante diseminada en la llamada *diáspora* de los exilios, pero también en aquella del *insilio*, configurando durante la primera fase del régimen, dos correlatos, intrínsecamente plurales, del desarraigo<sup>2</sup>.

En esta coyuntura, lejos de replegarse al autosilenciamiento y cristalizarse en los resabios de la tradición suspendida, la poesía emergente chilena se diversifica, expande y complejiza en todas sus definiciones respecto al acto escritural, sus realizaciones e inscripciones hacia el lugar del extratexto. Un proceso, según lo focalizado por mi planteamiento, en el cual los discursos no solo impugnan sino radicalizan esta nueva exterioridad. y en esto heterogeneizan las adscripciones y posibilidades estéticas e identitarias para así disputar y proveer inteligibilidades desde cuales volver a *habitar este presente*.

Se trata entonces de un proceso de transformaciones ante la dimensión de la crisis del sujeto, del lugar del lenguaje y sus formas de disputar las nuevas condiciones del espacio de lo real. Restituciones, continuidades y eventualmente rupturas que, en tanto creación de los circuitos de producción y circulación, se desarrollaron primero a través de una pluralidad de micro escenas y sus ulteriores confluencias en torno a este espacio epocal. Confluencias que desde diversas perspectivas e intereses fue nominada por la crítica o bien por autoadscripción como la generación del 80, del 87, *de la Dictadura* (Morales 2000 s/p), o bien la *Generación N.N*, alusión a una *generación desaparecida* o cuyos cuerpos fueron desgarrados de sus identidades, y que fue emplazada durante los 80 como un acto más de autonominación (de una condición) generacional por Eduardo Llanos y luego puesta en manifiesto por Jorge Montealegre:

NN, una generación de la diáspora y del exilio interno. Una Promoción que descubre la palabra en el desgarramiento colectivo: inspiración de las bocanadas de humo de septiembre de 1973. Esta experiencia común a un referente bautismal para muchos poetas jóvenes de 20 a 70 años. Por ello no es extraño que algunos hubiéramos comenzado a escribir en la prisión política o que parte de nuestro desarrollo se haya dado en el exilio o eludiendo la represión con seudónimos o simplemente callando o postergando la publicación de nuestros textos; NN: lo sin nombre, lo que no existe, lo desaparecido. *E pur si muove*: no NN, al fin y al cabo, es una doble negación: Nunca nunca, Nadie nadie, De ahí soy. De allá somos (1983, Cit. Harris 2002: 41-42).

---

<sup>2</sup>La *diáspora* como plantea Cociña, «no se refiere sólo a un grupo de autores, sino a una forma de ver la realidad, de vivirla, [...] la diáspora mayor, y más dramática se refiere a la dispersión, aniquilación, desarticulación: la diáspora social ocurrida dentro del país» (1983, 8-9). Por su parte Carrasco toma la noción de «poesía del exilio interior» para constatar las condiciones vitales de los autores y de producción, distribución y recepción bajo las que se desarrolla la llamada «poesía de la contingencia sociopolítica [...] orientada a la resistencia al régimen de Pinochet dentro del país» (1999, 160).

La primacía de este *no-nosotros*, su *no-lugar* y *no-tiempo*, se expresa en su forma más genérica, como una apelación al estrecho entrelazamiento del acto escritural, la resignificación de su politicidad con el «desgarro colectivo» y las posibilidades identitarias que éste produce. Modulaciones y tomas de posición, y en esto suceso de una nueva «historización violenta de la metapoesía» (Mansilla: 2010, 139) devenidas en la lucha por entablar enclaves de subjetividad al interior de un espacio comunicativa y factualmente allanado, y desde el cual la propia voz será concebida antitéticamente como dimensión de extrañamiento y plano de resistencia, y con esto como posibilidad en sí de de reconfigurar inteligibilidades respecto a lo real.

Una primera forma de acceder este conjunto de relaciones de transformación es a través de su manifestación en la proliferación de obras que, en este contexto, produjeron intersignificaciones respecto a la situación de alienación de los cuerpos comprometidos al nuevo orden del poder territorializado sobre la nación. Como ya señalaba Floridor Pérez en una reseña de 1987, «de un tiempo a esta parte, de un mal tiempo a esta parte, la palabra Chile se multiplica en poesía. Hay Chiles para todos los gustos: históricos, cívicos, fantásticos, retóricos, panfletarios, nostálgicos. Y un Chile humano, doliente, hambriento y sediento de justicia» (1987, 109). Pluralización que para Triviños, comentando el mismo texto, surge ante «la necesidad poética de semantizar a Chile como espacio cuyos hombres, historia y mitos han sido devastados» (Alonso et al, 78). tal como se observa desde esta línea crítica representativa de aquellas que primero intentaron comprender esta deriva hacia la heterogeneidad, la experiencia del texto poético se define por la urgencia, finalmente, de reformular desde la representación, un territorio cuyos órdenes de sentido y sus comunicabilidades han sido fracturados ante un propio ámbito de agresiones suscitado a efectos del reordenamiento autoritario como exterioridad devenida en asimilación.

Ejemplar de esta búsqueda de introducir sentidos colectivos trasuntos a este entramado, es el develamiento de la nueva correlación de sentidos de la nación asumido en textos como la reescritura del *Himno nacional* en *La isla, el reino, el sueño* (originalmente publicada en Caracas, 1986) de Mario Milanca:

[...] y tu campo de flores  
campo de lágrimas  
campo de pesadillas  
campo de despojos  
campo de exilios  
campo de humillaciones  
campo de desvarío

campo de la nada  
campo de odio  
campo de azotes  
campo de lluvia  
campo de sinsabores  
campo de barro  
campo de desprecio  
campo de nieve  
campo de corderos  
campo de frío  
campo de concentración

de CRUCES Y DE FLORES (en Alonso et al., 232)

Bajo esta dinámica de impugnaciones, es posible constatar ya una serie de poéticas codificadas, en su aspecto más explícito, a través de una serie de actos de nominación que subrepticia o abiertamente resultan alusivos a la situación de persecución, desarraigo, privación y enajenación factual y discursiva de los cuerpos sometidos al nuevo orden del espacio país. Sea entre los poetas de la *generación interrumpida* y luego *de la diáspora*, metaforizando la nueva experiencia de desplazamiento ante una otredad agresora como una *Segunda expulsión del paraíso* en el manuscrito firmado por Walter Hoefler entre octubre y noviembre de 1973, y publicado recién una década más tarde en revista *Proposiciones* (1983, 19-38). O bien entre las primeras (auto)publicaciones en dictadura, mediante títulos como *Recurso de amparo* (1975), primera obra de Jorge Torres y con el cual explícitamente se alude a la figura jurídica del *habeas corpus*, entonces inútilmente interpuesta ante el aparato judicial a fin de denunciar los secuestros perpetrados por los organismos de seguridad y policías secretas para así inquirir por pruebas sobre la supervivencia de sus víctimas e intentar evitar sus inminentes desapariciones. Se trata de una situación afín, a la implícita, ahora, bajo títulos como *Poemas Crucificados* y *Bajo amenaza* (1977 y 1979), dos de los primeros libros de José María Memet, y en los cuales ya se trasluce la operación de situar al sujeto en tanto soporte de la voz, y a su cuerpo social, ya en posición de martirio y persecución, respectivamente. Actos de nominación que en este contexto se tornan en connotativos o se realizan ya como estrategias elusivas de enunciación política, según se logra entrever bajo títulos como *Contradccionario* (1983) de Eduardo Llanos Melussa, en alusión a la existencia de una decodificación alternativa a la lengua oficial y así al poder que la codifica.

Si bien en estas inscripciones el cuerpo ya es aludido como subjetividad y *lugar* sobre el que se realizan los efectos de la nueva violencia sistémica, pero también aquel del que se suscita la posibilidad de ejercer las comunicabilidades que permitirían resistirla, la forma quizás más directa

para acceder sus restituciones, es la ofrecida por aquellas poéticas que se inscriben más explícitamente en el registro testimonial. Entre ellas *Equilibrios e incomunicaciones* (1980) de Aristóteles España, cuya versión definitiva y primera edición formal sería renombrada como el campo de concentración de isla *Dawson* (1984), donde y en torno a cuya experiencia fueron redactados sus manuscritos en los meses sucesivos al Golpe. Un segundo referente es el propuesto por la también emblemática *Cartas de prisionero* (publicado en México, 1984) de Floridor Pérez, obra en la que se comportan misivas, documentos, recortes, etc., ya como textualidades cuyo registro de una verdad testimoniada, ahora del campo de concentración de *Isla Quiriquina*, se superpone y así acredita, aquel del propio cuerpo del autor en tanto lugar y soporte último de su experiencia punitiva. Se trata, en ambos casos, de poéticas que develan la condición del espacio punitivo y del ejercicio directo del terror como expansiva a la de la nación y de su tejido social.

Otra forma afín a lo que en las obras anteriores se podría aspectar como búsquedas por la restitución de una constelación de experiencias y sus comunicabilidades entre el sujeto y su colectivo, es la representada por el explícito título *Exilios* (1983) de los entonces partícipes del grupo *Tragaluz* Jorge Montealegre y Bruno Serrano Ilabaca. Se trata más bien de un libro conjunto compuesto por los volúmenes visualmente contrapuestos y así mutuamente reversibles *Cuenta Regresiva* de Montealegre y *País sin territorio* de Serrano Ilabaca, los cuales a su vez cuentan con sus respectivas portadas únicamente diferenciadas por los diseños integrados al interior de la grafía *O* del título común: una *L* en el caso de *Cuenta regresiva* en referencia expresa al sello impreso al pasaporte para señalar la prohibición del reingreso al país, y de un mapuche en posición fetal y aprisionado dentro de la misma letra para *País sin territorio*. De esta forma ambos sentidos alternan en una reclusión en el *adentro* y el *afuera* del territorio-país, pluralización y forma especular de ambos exilios que finalmente confluyen en una única experiencia colectiva del desarraigo, el cual es simbólicamente interrumpido por esta reunión. De ahí que eventualmente la sección firmada por Montealegre se identifique como *Cuenta Regresiva*, siendo así connotativa del suceso de un inminente retorno al país del que se ha sido desterrado, a la vez que en la de Serrano Ilabaca se categorice a Chile bajo el título *País sin territorio*, imagen que sintetiza la dicotomía exilio/insilio como condición de un colectivo trashumante en tanto desgarrado de su espacio colectivo<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>También se destaca en esta obra, como en muchas otras del periodo, la modulación material de la condición de marginalidad que define sus discursos, en este caso mediante su impresión en papel de envolver o *Kraft*.

Aunque bajo aproximaciones, poéticas y políticas escriturales claramente diferenciadas, ambos autores confluirán luego en la propuesta de resignificar al espacio país bajo la imagen urbana *de la población*; sea, en el caso de Serrano Ilabaca, imaginándola como un espacio de resistencia colectiva que se realiza en tanto intersección de las micromemorias que integran el proyecto de un *nosotros* en *Olla Común* (1985); o bien que la produce en tanto memoria especular al individuo y su colectivo en un relato de la fundación y destrucción cíclica de una historia-pueblo en *Título de dominio* (1986) de Montealegre. Explorando esta misma inscripción territorial del margen social, destaca *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández (1991 en su primera edición formal), título alusivo tanto a la producción simbólica de la nación como a la *Toma* que devino en la población homónima, ambas entramadas, en su desarrollo escritural, bajo la violencia que las origina y reproduce y que esto, transgrede las normatividades y posibilidades del lenguaje que la codifica. De esta forma, y ya bajo un grado de experimentación textual que se aleja de las comunicabilidades entabladas por las anteriores, el fundamento y acción transformacional de la violencia, se conciben al modo de una fractura fundante de los mismos cuerpos sobre los que esta se realiza y reproduce. A continuación en *La Estrella Negra* (1985) de Gonzalo Muñoz, oxímoron del mismo emblema nacional, se asiste a un relato cuyo desarrollo y localización espacial se describe como la de los tránsitos de la figura, ahora degradada del mártir, el «cabecilla», por una ciudad periférica y en cuyos cuerpos y experiencia colectivo se advierte ya una clausura del imaginario y mito político de *el pueblo*.

Otras formas de modular el espacio urbano es la ofrecida por obras en las que resitúa la presencia del *flâneur*, figura ahora degradada en tanto su pertenencia al territorio de una Santiago ahora devastada, pero que, sin embargo con sus desplazamientos restituye un mapa mnemónico de la ciudad. Bajo un perfil similar se observa la metonimización de la historia total de Santiago como una *Fosa Común* (1983) en el caso de Gregory Cohen. Ciudad-nación que en *Introducción a Santiago* (1989 [1982]) del más tarde autonominado *ex-poeta* José Ángel Cuevas, es representada como un espacio de isolaciones, de superposiciones del presente ocluido sobre memorias-trayectos que sólo pueden realizarse desde la subjetividad sitiada que las enuncia.

Paralelamente entre aquellas poéticas que ya exploran el territorio urbano como superposición del proceso de reformulación del orden social impulsado por el orden dictatorial, destacan obras como *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito, donde Santiago es reconfigurada como una zona de martirio



colectivo y de desmaterialización de sus sujetos, los cuales ahora son manipulados por la representación. O bien, bajo otra radicalidad en *Huellas de Siglo* (1986) de Carmen Berenguer, donde ya se exhiben los trayectos de una ciudad cuyos sujetos han sido mediatizados hasta la opacidad por la trama comunicativa del simulacro bajo el nuevo estadio de una subjetivación neoliberal; siendo así sus identidades asimiladas por los signos modélicos de su mercantilización y persistiendo, por lo tanto, ya sólo como trazas irreconocibles de sentido. En su figuración más extrema urbe exterior al prostíbulo medial de *Virgenes del Sol in Cabaret* (1986) de Alexis Figueroa, un *adentro* instrumental desde el cual se proyecta la presencia ya de un nuevo orden distópico -y ambiguamente presente- de lo real y cuyo sustrato último parecen ser las imágenes pulsionales que simulan la presencia corporal de sus subjetividades. Esto es, al representar al nuevo sujeto ya como consumidor/mercancía hechor y objeto compulsivo de la violencia y devenido, por lo tanto en dispositivo autodisciplinar.

En su continuo, los registros mencionados introducen la presencia de una amplia gama de codificaciones del texto literario ya como instancia de confrontación respecto a una realidad cohabitada por el discurso, efectos factuales y procesos de asimilación del orden rector emergente, y así de una nueva sistémica de la violencia. Plural de textualidades, por lo tanto, cuyas definiciones temáticas y del acto de representación fueron intensamente incididas por la urgencia de resignificar las nociones, prácticas y traslaciones estéticas hasta entonces atribuidas al plano de *lo político* en tanto marco relacional propio a la disputa del lugar de los cuerpos ante el poder y por lo tanto de la frontera entre el texto y sus *afueras*. Conformación y deriva, finalmente, de una constelación de inteligibilidades y/o *resistencias* prendadas de sus respectivas alteridades en tanto objetos de impugnación, cuyas identificaciones no pueden ser determinadas como las de una *otredad agresora* unívoca, sino que se conciben desde una pluralidad de emplazamientos «del espacio de la diferencia como lugar de producción y semiotización» (Galindo: 2003a, 194) y que en este corpus se ven significativamente vinculados a la presencia y conformaciones de alteridades de dos *espacios* aquí definidos relacionalmente como la *ciudad y sus cuerpos*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>Cabe aquí referir la propuesta temáticamente afín de *Ciudad Quiltra* (2013) de Magda Sepúlveda, publicada durante la redacción del presente trabajo, donde se explora la construcción de un itinerario de un sector canónico de poéticas del periodo y que desde las propias modulaciones de ruptura, disputaron los repertorios simbólicos del territorio urbano. De esta forma y en coincidencia con los planteamientos de Luis Errázuriz en su “Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural” (2009), la autora verifica como fundante para estas poéticas la presencia de una realidad permeada desde una ideología y práctica de la *higenización* sobre el espacio de lo público y así, sobre los cuerpos y lenguajes en que estos se realizan. Violencia que, en este contexto de censura y agresión contra los tejidos sociales, se torna en epistémica al ser internalizada bajo el estadio de la subjetivación neoliberal, siendo finalmente el lugar del colectivo suprimido por el de la mercancía y del simulacro bajo una ciudadana de la espectacularización. Aspecto que

## 1.1. Relaciones especulares y producción de alteridades: la ciudad y sus cuerpos

A partir de lo anterior, en mi propuesta se asume la exploración del vínculo ciudad y cuerpos ya como derivas generativas de relaciones de alteridad cuyas fronteras son constantemente excedidas tornando ambas en mutuamente transformacionales. Se trata así de manifestar una relación conflictivamente especular en la cual la ciudad adquiere el carácter de espacialidad donde realiza la cualidad de transitividad de la violencia sobre los cuerpos, los cuales, a su vez, al habitarla la codifican, configurándola así ya como el medio de confrontación entre subjetividades y territorialidades de los poderes que en ella se superponen. Bajo esta perspectiva, la violencia se asume en tanto acción, fenómeno y categoría relacional devenida en transformación sobre lo real, cuyas manifestaciones resultarían intrínsecamente espaciales en razón de la imposibilidad de observarla, realizarla y significarla en ausencia de un soporte que las localice y temporalice los efectos, disposiciones materiales, epistémicas y simbólicas que la tornan inmanente a la representación. Y, por lo tanto, accesible a las posibilidades de generar y disputar escrituralmente sus inteligibilidades<sup>5</sup>.

En primera instancia comienzo a identificar la ciudad en tanto «traslación física del orden social» (Rama: 1998, 21) y en la especificidad de la esfera latinoamericana, como representación, realización factual y sucesión de un dispositivo de saber colonizador (Romero: 2001, 12). Siendo por lo tanto intrínsecamente constitutiva de una *historia territorializada* de los distintos órdenes temporales que la devienen e integran a una rizomática de sentidos; de superposiciones factuales y sígnicas que realizan y codifican las relaciones de poder entre sus actantes. Trama en cuyas intersecciones y deslindes se inscriben las disposiciones de los cuerpos que la habitan y que con sus acciones y tránsitos producen sus realidades en disputa. Esto implica el que los cuerpos, sean comprendidos al modo de *territorialidades* en tanto su cualidad de conformar y representar

---

será referido y discutido en extenso durante la totalidad del presente trabajo.

<sup>5</sup>Ejemplarmente el extenso catálogo de realizaciones que compendia Wieviorka en su *La Violencia* (2017) demuestra que las comprensiones sobre ésta exceden categoría que intente unívocamente subsumirla, siendo forzoso pluralizar y contextualizar sus traducciones a los espacios epocales, de sentidos y de correlaciones de poder que devengan sus prácticas. Esto se asume en razón de mi primera observación del corpus poético total en torno a la presencia de una pluralidad de abordajes escriturales asociados a las violencias sistémicas que rigen en el extratexto. Se consigna, a su vez, que esta toma de posición se establece desde la definición de la actividad crítica como modulación motivada de la interpretación. Para Barthes: «[i]mposible para la crítica el pretender “traducir” la obra[...]. . La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos. Se trata en suma de una especie de anamorfosis, dejando bien sentado, por una parte, que la obra no se presta jamás a ser un puro reflejo [...], y, por otra que la anamorfosis misma es una transformación vigilada» (2005, 66-67).

alteridades respecto a otros cuerpos-subjetividades y así *autonomías en disputa*, desde las que los relatos del orden se reproducen y subvierten. De esta forma *la ciudad y sus cuerpos* constituyen una pluralidad de remanentes de las sucesiones y transformaciones que la temporalizan y los codifican en torno a los poderes y resistencias que en ella se interceptan.

Estas posibilidades permiten dimensionar la alteridad conceptual ciudad y cuerpos como registro disciplinar y de transformación de los sistemas simbólicos ahí emplazados en posición de dominación o resistencia, en relación los sujetos que los soportan. Precisamente y tal como conceptúa Borhauser en su reflexión sobre Foucault, la noción de sujeto no puede ser comprendida en forma escisiva respecto al poder que lo codifica, sino como su realización. Es decir, como su «mismo elemento de conexión, ya que el poder traspasa al sujeto constituido por sus efectos; el poder le es exterior al sujeto y al mismo tiempo es el lugar mismo del sujeto» (2006, s/p); el cual de esta forma es categorizado al modo de «soporte» a toda forma de conocer, en tanto «está sujetado [...], en la medida en que no existe nada pensable bajo este nombre, fuera de un lugar reglado» (Badiou: 2008, 280). En síntesis, la noción genérica de cuerpo posee indeterminaciones de base, permeabilidades que permiten homologarla tanto al espacio/territorio último desde el que se realiza una subjetividad, como a la disposición de un *cuerpo social* conformado por las condiciones colectivas de su sujeción.

En su forma más explícita, la situación de la ciudad como proyección, realización y superposición de los órdenes políticos que constantemente la codifican, se vincula a las instalaciones identitarias propias a la creación y administración de sus signos arquitectónicos y urbanísticos, y con esto, de las versiones de la historia y de la nación que estos autorizan y reproducen como legítimas. Instalación y reproducción de centralidades de sentido a través del habitar en las imágenes, prácticas y disposiciones espaciales de un *statu quo* en permanente transformación e impugnación devenidas en contextos de experiencia histórica, en virtualizaciones de temporalidad *presente* ya como suministros de una realidad factual<sup>6</sup> Un habitar de los cuerpos en la ciudad, por consiguiente,

---

6 Como señala Ricoeur en la introducción de su *Tiempo y Narración*: «el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal» (2004, I, 39). En esta variante, el despliegue aludido en este trabajo, es el de los modos de constitución de un tiempo «subjetivo o fenomenológico». Siendo aquí la noción de ordenación trasunta entendida en tanto constitución de una secuencialidad de sentido: «el pasado es anterior y el futuro es posterior solo respecto a un presente dotado de la relación de autorreferencia, atestiguada por el propio acto de enunciación» (Ricoeur: 2004, III, 655). Esto es, en la síntesis de Sola, aquel «de la experiencia psíquica del sujeto, de la vivencia, que se centra en la apropiación personal de la existencia (tiempo de espera, de rememoración, de reflexión)»; respecto a las adscripciones dadas a un «tiempo objetivo o cosmológico» (2012, 161). Es a partir de esta noción que se discute la temporalidad de la

que se concibe en sus superposiciones respecto al marco de «verdades normativas» revistas de apariencia de objetividad sobre los actos de producción de los campos culturales (Bourdieu: 1997, 40 y ss.) que en ésta se terrototalizan<sup>7</sup>; de la proyección sobre y desde los cuerpos de performatividades que ella reproducen y soportan las identidades simuladas como consubstanciales a éstos (Butler: 1998, 297 y ss.); y por último respecto a la manifestación del parámetro de incognoscibilidad y así de inaccesibilidad categorial del poder que administra la trama de entrecruzamientos trasunta al «lugar simulado [en su base]» (Baudrillard: 2008, 33). En todas estas valencias, las conformaciones y medios de expansión transición y reproducción de un orden, primero emergente y luego hegemónico, se definen en relación a los desplazamientos, elusiones e impugnaciones que surgen en su oposición. Resistencias manifestadas en la trama de lenguajes concitados en torno al espacio y hábitat ciudad, mediante la construcción de alteridades que resisten, producen (o restituyen) propias codificaciones y usos culturales de los espacios y reglas rectoras sobre los cuerpos que los significan.

Una forma de introducir esta relación es la que se colige de los principios heterotópicos de Foucault, en los cuales es la mirada del *otro*, extrañamiento y deriva hacia el emplazamiento de alteridades como ante el propio reflejo, lo que explicita que el cuerpo, en tanto topía radical del sujeto se encuentre localizado bajo las formas relaciones disputas en esta teórica bajo la forma heterotópica en tanto la conformación de «contraespacios [...] interpenetrados por todos los otros espacios que ellos impugnan» (Defert: 2010, 38-39), y cuyos principios se desglosan como: a) universalidad y diferencia, existencia común de éstas bajo las distintas especificidades culturales en que surgen; b) adecuación respecto a las funciones delimitadas en éstas; c) yuxtaposición «en un solo lugar real [de] varios emplazamientos que son en sí incompatibles» como en los espacios donde se escenifica la representación; d) heterocronía, virtualización de una «ruptura absoluta con

---

memoria representacional como parámetro de correferencialidad entre los espacios del cuerpo y el *afuera*-ciudad.

<sup>7</sup>Esto es en razón de la categoría bisagra del *habitus*, en la cual se implica el que los sujetos se constituyen como actuantes inmersos en un «sistema adquirido de referencias [...], de estructuras cognitivas duraderas (que esencialmente son fruto de la incorporación de estructuras objetivas) y de esquemas de acción que orientan la percepción de la situación y la respuesta adaptada» Bajo este axioma la practica del poder se constituye en base a la interacción entre agentes que ejercen, reproducen o intentar resistir los sentidos dispuestos como relato dominante a través de los sistemas simbólicos dados, sus institucionalidades y realizaciones. De esa forma la situación del poder se acusa como la capacidad de homogeneizar los sistemas de disposiciones, interpretaciones y acciones que los agentes integrados naturalizan como estructurantes de sus prácticas. Por lo tanto la lucha por sus instalaciones se realiza, como emplazamientos de sistemas simbólicos que «[e]n cuanto a instrumentos estructurados y estructurantes de comunicación y conocimiento [...] cumplen su función de instrumento de imposición o de legitimación de la dominación [...]. Los sistemas simbólicos deben su fuerza propia al hecho de que las relaciones de fuerza que allí se expresan no se manifiestan sino bajo la forma irreconocible de relaciones de sentido» (Bourdieu: 1997, 40 y 2000, 65-73). Así la noción de violencia simbólica supone, para realizarse como tal, un despliegue de magnitud tal que incluso «impediría a los dominados pensar por ellos mismos las categorías que permitirían pensar su dominación» (Wieviorka: 2017, 17).

su tiempo tradicional» y producción de propios «sistema[s] de apertura y cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna penetrables»; y e) función especular al «crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real» (Foucault: 2010a: 16-17 y 2010c, 71-81).

Bajo esta orientación se asume que los cuerpos al estar dispuestos en el ámbito de interrelaciones políticas territorializado por la ciudad, necesariamente sintomatizan los sentidos en los cuales se genera y reproduce una identidad del poder, entendiendo a ésta como deriva del marco ideológico devenido en autoridad sobre estos. En el planteamiento de Ricoeur, «la única manera de salir de la circularidad en que nos sumen las ideologías consiste en asumir una utopía, declararla y juzgar una ideología sobre esta base» (2001, 17). Relación bajo la cual la ideología se establece a partir de tres funciones mutuamente articuladas en relación a sus respectivos discursos de soporte e impugnación. Esquemáticamente: 1) integración social, y con esto reproducción y organización de las relaciones sustentadas en las configuraciones del orden resultante; 2) legitimación de la autoridad trasunta, incorporando así una subfunción de ilegitimación establecida sobre el cuestionamiento de los fundamentos de la autoridad; y 3) ocultación de las relaciones sociales de dominación (2002, 254-256). Otra formulación atingente es la propuesta por Jameson, para quien «la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas» (2009, 9).

De este modo y en cuanto dinámica proyectiva de un imaginario articulador de relaciones políticas sobre el espacio de mediaciones factuales y simbólicas de un devenir, lo utópico revela su copresencia como trama de sucesos conducentes a la forma proyectiva orden catalizador de lo distópico, en tanto sus realizaciones suponen la destrucción de un orden precedente y en cuya referencia se accede a las posibilidades de significar el espacio que lo substituye. Para Baudrillard a su vez, «[a]l contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia» (2008, 17-18).

## **1.2. Estado, autoritarismo y fragmentación social**

Se trata, en lo sucesivo, de introducir los elementos mínimos de un relato desde el cual observar a la violencia como corpus de sentidos cuyo relato histórico desembocaría en el de la transición radical desde el estadio de una democracia de corte revolucionario en la Unidad Popular hacia una dictadura terrorista devenida en el primer orden autoritario y neoliberal del orbe, y el de la sucesión de su legado político en la *democracia vigilada* que administró el Modelo desde 1990. Dicho esto se postula en adelante la trascendencia de la Unidad Popular como desenlace de un proceso enraizado en las condiciones que históricamente definieron las interacciones entre Estado, clases sociales y poder económico que configuran y disputan los sentidos adscritos a la *nación*. Condiciones que corresponden a los desarrollos de una polaridad social fundante, a la presencia de distintos *países* en pugna en torno a una iniquidad estructural que respectivamente preconfigura las formas de subjetivar los procesos políticos y las traslaciones en la trama cultural propia a las luchas sociales desarrolladas durante el siglo XX chileno. En palabras de Garcés;

la primera reflexión es que la sociedad chilena es una sociedad fracturada en su origen: surge de la invasión y de la conquista española. En segundo lugar, la conquista da lugar a un rígido orden social, que define clara y rigurosamente la posición de ricos y pobres, blancos, indios y mestizos; en tercer lugar, el proceso de independencia no modificó sustantivamente el orden económico y social y dio lugar a un orden político definitivamente autoritario (el régimen portaliano, el del peso de la noche, de la autoridad obedecida, etc.). De este modo, tanto en la etapa colonial como en gran parte del primer siglo de la república, el pueblo estuvo fuera de la política y no participa de ella, al menos en un sentido formal (2003, s/p).

Como otras realidades poscoloniales afines, en Chile el sistema político de la república en formación se define como eminentemente oligopólico, condición que se torna en definitiva con el triunfo de la facción conservadora en la guerra civil de 1830 y que, en la práctica, «consagró [...] una institucionalidad política excluyente, basada en el sufragio masculino censitario que dejaba sin derechos políticos efectivos a más del 95% de la población. La "República Conservadora" de las décadas de 1830, 1840 y 1850, fue una suerte de dictadura constitucional con escasos márgenes para la disidencia política» (Grez: 2014, 63). Un orden social cuyos parámetros tampoco serían redefinidos por las sucesivas repúblicas conservadoras o liberales a través de las que la élite político-económica monopolizará un habitus de administración del poder propio al de un capitalismo de corte extractivista sobre los recursos materiales y humanos del territorio. Siendo sus dinámicas de dominación sobre el Estado instituidas, ya con absoluta claridad, tras el proceso de expansión territorial dado por la *Guerra del Salitre* (1879-1884) contra la confederación peruano-boliviana (Sanhueza y Gundermann: 2009, 221-222).

En lo medular, se trata de desarrollos políticos propios al desenvolvimiento de un autoritarismo oligopólico y en el que trascenderán formas sistémicas como las convencionalmente atribuidas a la llamada *doctrina portaliana*, a la hora de definir las relaciones entre la élite político-económica que, al construir el Estado, institucionaliza el control sobre las clases populares, atribuyéndoles, en consecuencia, una «función política residual». De esta forma, al ser «el pueblo» conceptualmente elaborado en tanto subtrama del ordenamiento social, «como carente de las virtudes cívicas indispensables, barbarizado y minorizado», su rol político el del desarrollo del proyecto de la nación, se prevé como el de una «obediencia maquilal: una obediencia que se espera se base en el sometimiento indisputado al mando» (Araujo y Beyer: 2013, 178).

De esta forma y no obstante las tentativas en pos de reformarlo, el autoritarismo oligopólico y el consiguiente *status quo* de dicha concepción trascienden como *habitus* estructurales a un proyecto de desarrollo-nación que se define por la explotación intensiva de su propia iniquidad estructural. Siendo esta concepción verificada por los constantes episodios de represión contra las expresiones de los movimientos reivindicativos populares que intentaron, primero paliar y luego modificar el orden social durante el transcurso del tardío siglo XIX y del XX<sup>8</sup>. Así, ya en 1972 Patricio Manns documentaba la presencia de más de 20 *grandes masacres* perpetradas o toleradas por el Estado durante su breve historia republicana. Siendo la más emblemática entre ellas, la ominosa *Matanza de la Escuela Santa María de Iquique* (21 de diciembre de 1907) cometida por tropas del Ejército contra un número aún indeterminado de mineros salitreros huelguistas y sus familias, casi en su totalidad de nacionalidades chilena, boliviana y peruana, quienes se habían congregado en la ciudad a fin de instalar un petitorio que, por cierto, distaba de ser radical en consideración a las condiciones de semi-esclavitud a las que se les sometía en los tiempos del *oro blanco*.

Lejos de representar un episodio puntual, los hechos de Santa María de Iquique supusieron la instalación, ya definitiva, de la llamada Cuestión social (Devés: 1989, 191-199), explicitando así la confrontación entre el control oligárquico del Estado y la presencia emergente del Movimiento obrero. Y con éste, la presencia de nuevas socializaciones políticas ya prendadas de una identidad de clase conducente a la formulación de un propio proyecto y «ethos colectivo [...el cual] se

---

<sup>8</sup>Las primeras articulaciones alternativas al orden republicano en cuestión, fueron las expresadas por el mutualismo hacia mediados del siglo XIX, cuyo propósito fue más el de subsanar las condiciones de precariedad que de articular un orden alternativo. Instancia donde se originan los bases del Movimiento Popular, primero mediante las articulaciones de sectores del artesanado y de la mano de obra calificada, en torno al «ideario de "regeneración del pueblo" en base a una lectura avanzada y popular de los postulados liberales. El mutualismo y otras formas de cooperación fueron la expresión práctica de este proyecto de carácter laico, democrático y popular» (Grez: 2004, s/p).

sintetizó en la aspiración (más radical) de la "emancipación de los trabajadores" y se expresó en el surgimiento del sindicalismo y la adopción por parte del movimiento obrero y popular de los nuevos credos de liberación social del anarquismo y el socialismo» (Grez: 2004, s/p). Transición, finalmente, cuya expresión se cristalizará, ya desde los años 30, con la emergencia de los «partidos de masas», trasunto de las paulatinas expansiones del acceso y posibilidades de disputa, por parte del movimiento obrero y popular, en la política institucional (Bastías: 2013, 24). Precisamente, el escenario que configura este proceso es el abierto por elementos como la superación del parlamentarismo oligárquico tras la puesta en vigencia de la Constitución de 1925, y en lo sucesivo, el giro del Estado hacia el modelo del llamado Bienestar Social bajo el cual, en la práctica, se crearon los suministros institucionales, financieros y técnicos para generar una primera capacidad social e industrializadora del aparato estatal.

Elementos que junto al impacto de la política de sustitución de importaciones y la subsecuente generación de empleos, recursos y capacidades asociadas, propiciarán el desarrollo de masas críticas convencionalmente desplazadas a las periferias de la política partidaria. De esta forma y a diferencia del ciclo histórico precedente, en este momento el modelo estatal será eficiente tanto para comenzar a proveer ciertos accesos a derechos sociales como la educación inicial y superior, salud, previsión social (segmentada según los oficios), etc., como a su vez para permitir la disputa política de estos, y incluyéndose la alianza político-electoral homónima que conduciría a la presidencia de Aguirre Cerda entre 1938 y su muerte en 1941, que antecedieron que en adelante fue emprendida por las disímiles tentativas de los sucesivos *frentes populares*, al suceso político de la *Unidad Popular* en los tempranos setentas.

### **1.2.1. Emergencia de la Unidad Popular**

La emergencia del fenómeno encarnado por la Unidad Popular se enmarca dentro de una pluralidad mayor de sucesos y transformaciones que escenifican la complejidad coyuntural de los 60s. De esta forma acontecimientos como el triunfo y consolidación de la Revolución cubana, la Crisis de los misiles, el desarrollo de la Guerra de Vietnam, la matanza de Tlatelolco y la derrota de la tentativa foquista con la muerte de Ernesto Guevara en Bolivia el mismo 1968, entre tantos otros, expresan procesos indisociables a los impactos y resignificaciones político-culturales que en las periferias del



sistema mundo definen al relato de la Guerra Fría, de la descolonización, de la dependencia, el imperialismo y el intervencionismo asociado. En efecto,

[d]urante la Guerra Fría <América Latina> proyectaba la imagen de un subcontinente que corría el peligro de quedar en manos del comunismo [...]. Por esta razón, la región pasó a ser un objetivo para la implantación de proyectos de desarrollo ideados por Estados Unidos, cuya idea era que con la modernización salvaría al mundo de la amenaza comunista (como ocurrió en Puerto Rico en la década de 1960) (Mignolo: 2007, 120).

En la esfera continental esta concepción se expresará con las dinámicas y los habitus de la dependencia, por un lado, y con la intervención y coerción efectiva ante cualquier articulación nacional que amenazara los intereses corporativos y geopolíticos asociados a la esfera directa de influencia y control productivo de los Estados Unidos. De esta forma hacia los años de mayor intensidad de la Guerra Fría, los desarrollos de los constructos ideológicos del Destino Manifiesto y el Panamericanismo y la Doctrina de seguridad nacional, supondrán el desencadenamiento de una nueva oleada de regímenes autoritarios en Centroamérica y a la que luego se sumaría el respectivo capítulo sudamericano (Leal: 2003, 76-78; Agüero: 2016, 4 y ss.).

En medio de este transcurso, en el Chile de las administraciones Alessandri-Rodríguez (1958-1964) y Frei-Montalva (1964-1970), se asiste a un escenario definido por el agotamiento del modelo desarrollista (Molina: 1972, 40-47), así como también por la presencia ya nítida de un espacio político en el que pugnan y coexisten actores y discursos emancipatorios respecto a las disposiciones sistémicas de la dependencia y del orden social vigente. Nuevos empoderamientos que redefinieron las interacciones y cohesiones conflictivas entre los movimientos sociales históricos y el campo intelectual y cultural. Incluyendo en esto la discusión y asunción política por el descubrimiento identitario de la tradición de las luchas sociales al interior de importantes sectores de la academia y el estudiantado, los cuales emprendían, ya desde los sesentas, un propio y disímil proceso de reformulación del espacio Universidad como ámbito para la reflexión y toma acción en pos de la búsqueda conflictiva de propias definiciones para desarrollo científico, cultural y social nacional en el contexto de la geopolítica del conocimiento del momento y de la comprensión de ésta como agente decisivo para la transformación de la sociedad (Huneus: 1988).

Precisamente será en el escenario de la Reforma Universitaria que desde las principales casas de estudio se emplazan propias actualizaciones de la tradición intelectual marxista, incorporándose, fundamentalmente desde la reflexión al interior de las universidades de Chile y Católica, propias adecuaciones y concepciones situadas que «redefinieron el sentido de la dependencia y el

imperialismo, así como analizaron el origen y el sentido de las exclusiones sociales y políticas americanas» (Bowen: 2008, s/p). Simultáneamente en el contexto de la Universidad de Concepción, ya hacia 1965 surge el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), organización política de vanguardia que radicaliza el espectro representado por los partidos tradicionales de izquierda y su vía considerada reformista, instalando, en contraparte, la búsqueda de propiciar ya la «acción directa», la expansión del Poder Popular, como basamento desde el cual generar la transformación social. Así, y tal como se señala en el documento ¿Qué es el MIR?, firmando por su Comité Central ya desde la clandestinidad en 1975:

[1]La nueva organización se dio [a] un programa de revolución proletaria y una estrategia político militar para la conquista del poder; ambos (programa y estrategia) tenían defectos, pero en su época constituyeron un salto de gran magnitud en nuestro país donde la influencia del reformismo y el centrismo en la clase obrera habían ocultado y deformado la teoría revolucionaria marxista-leninista (1975, 7).

No obstante los avances del desarrollismo, la autoconciencia e incorporación a la lucha social del estudiantado y el campo intelectual más situado refrendada en el escenario de las Reformas Universitarias, entre otros muchos elementos; el país se encuentra aún muy distante de los alcances propios a una sociedad de derechos, situación que es refrendada por la presencia ejemplar del movimiento de reivindicación poblacional que comenzará a constituirse a partir del contexto de crisis dado por la debacle internacional de los años 30, el colapso del modelo primario exportador basado en la explotación del ya obsoleto salitre, así como por la intensificación de la migración rural hacia las ciudades (Castells: 1973, 10). Principales factores que intensificarían las insostenibles condiciones sociales de grandes grupos poblacionales de Santiago y otros centros urbanos, y que generarán las condiciones para la masificación de las callampas

nuestro pueblo, rico en imaginación y con el fatalismo burlón que tiene para referirse a sus desgracias, descubrió el sentido escondido de la palabra callampa, la afinidad con sus propias miserias y la transformó, (o deformó) hasta convertirla en una palabra-idea, una idea lugar, un lugar casa, una casa callampa. ¿Qué es una callampa? Ciudad de harapos y de latas, de cartón y gangochos. El barro invade las chozas en invierno; en el verano, los dueños del lugar son el calor, el polvo, los ratones y los insectos. "Casas" donde a duras penas caben las camas, revueltos montones de trapos. El resto de las actividades [...] se realiza al aire libre. Los niños juegan en el barro o se revuelcan entre nubes de polvo comiendo desperdicios, buscando pequeños tesoros que se apresuran a mostrar a sus amiguitos (Urrutia: 1972, 33).

Expresión absoluta de una demografía de la miseria, las *callampas*, así denominadas en relación a la velocidad y profusión con que brotaban y aglomeraban en espacios otrora deshabitados, corresponden a conjuntos de infraviviendas «resultantes de la invasión gradual de terrenos por familias de migrantes o de expulsados del centro de la ciudad» (Valdés: 1986, 5). Territorios cuyas orgánicas se intensificarán y complejizarán hacia 1946, comenzando a establecer alianzas con

partidos y formaciones políticas de raigambre obrera, para dar origen a los Comité Sin Casa, y ejercer, a través de la expropiación popular, la creación de propios asentamientos urbanos. Se trató de acciones «donde un grupo numeroso de familias, previamente concertado, actuando de una sola vez y, por tanto, constituyendo un grupo compacto y homogéneo, realizaban esta “invasión”» (De Ramón: 1990, 11). Las tomas de terrenos y sus devenires en poblaciones –*La Legua* (1947), *La Victoria* (1957), *Lo Hermida* (1970) y *La Bandera* (1971), entre la más emblemáticas de la capital– configuran así actos de fundación y construcción de poder, en los cuales se verificó la capacidad del actor poblacional para cuestionar su subordinación al «sistema de propiedad», al cual, en consecuencia a las propias condiciones de vida, en sí insostenibles, se precisa superar, precisamente mediante «la acción directa [...] portadora de una legitimidad basada en la necesidad y en la noción de derecho a la vivienda, situándolo sobre la legitimidad procedimental y formal que inspiran al Estado Moderno» (Cortés: 2007, 87).

La relevancia de las *tomas*, en tanto expresión de un proceso de transformaciones mayor, deviene de que éstas suponen la creación de instancias de autogobierno, capaces de establecer sus propios códigos, incluso de justicia y planificación, así como también de construir y proyectar sus propias micropolíticas y praxis de la memoria. Dinámicas que las inscriben en el cúmulo de socializaciones y formas de acción definidas bajo la ulterior noción de Poder Popular. Así entre otros actos pertinentes a este relato, los habitantes de La Victoria delimitarán y nombrarán sus calles en torno al proyecto de una propia identidad política e histórica, en este caso como *Carlos Marx*, *Mártires de Chicago*, o bien, como *La Coruña* y *Ranquil* en conmemoración a las matanzas homónimas de campesinos, mapuches y obreros ocurridas los años 1925 y 1931, conformando así empoderamientos, autonomías identitarias capaces de subvertir la historia y orden social cristalizada por la ciudad.

Es en este escenario que, en el contexto electoral del 70, los desarrollos de las tradiciones políticas en pugna darán lugar a la conformación de tres proyectos en torno a la disputa por una sociedad que, más allá de la profusa segmentación que la identifica, ahora se ve polarizada ante la posibilidad real de transformar las estructuras sobre las que ha sido construida. Proyectos sumariamente descritos como el de la alianza de la derecha histórica por vía de la candidatura del ex-presidente Jorge Alessandri; el de la profundización -e izquierdización- del programa de la Revolución en Libertad de la Democracia Cristiana bajo la figura de Radomiro Tomic; y finalmente el de la

Unidad Popular (UP) articulada bajo la figura Salvador Allende y la llamada Vía Chilena al Socialismo. Así y contra toda ortodoxia, la Unidad Popular planteará la necesidad de acceder al Estado a través del poder electoral y, por ende, ejercer un mandato desde el soporte de la autodeterminación popular, para así avanzar hacia un modelo autónomo de socialismo desde el cual transformar la sociedad chilena. Tesis que, al negar abiertamente la opción armada insurreccional, situaba la legitimidad del proceso desde una producción antiautoritaria de soberanía.

Delineado en el Programa Básico de la Unidad Popular (suscrito el 17 de diciembre de 1969 por los partidos Comunista, Radical Social Demócrata y Socialista, así como por el Movimiento de Acción Popular Unitaria), el diagnóstico que articula esta voluntad de transformación, se basa en la comprensión de que el orden social estaba estructuralmente determinado en términos de un modelo de desarrollo y de participación política dotado de fuertes rasgos oligopólicos. Y que, en abierta conjunción con los atributos de segmentación del poder propios a una dinámica de la dependencia, resultaba en abiertamente expoliativo de los recursos naturales, humanos y culturales del país, lo cual en la práctica configura una sociedad carente soberanía sobre su propio proceso de conformación histórica. Un modelo de desarrollo, por lo tanto, cuya razón instrumental, se define por la naturalización e impotencia del Estado ante las condicionantes propias al «diferencial epistémico de poder» y su corelato económico y político que, en lo comprendido por teoría de la dependencia, condiciona el lugar periférico y el consecuente subdesarrollo dado a las realidades nacionales poscoloniales constitutivas del Tercer Mundo (Mignolo, 18 y 39). En palabras del diagnóstico entablado por el documento político programático del *Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular*:

Chile vive una crisis profunda que se manifiesta en el estancamiento económico y social, en la pobreza generalizada y en las postergaciones de todo orden que sufren los obreros, campesinos y demás capas explotadas, así como en las crecientes dificultades que enfrentan empleados, profesionales, empresarios pequeños y medianos y en las mínimas oportunidades de que disponen la mujer y la juventud [...].

Lo que ha fracasado en Chile es un sistema que no corresponde a las necesidades de nuestro tiempo. Chile es un país capitalista, dependiente del imperialismo, dominado por sectores de la burguesía estructuralmente ligados al capital extranjero, que no pueden resolver los problemas fundamentales del país, los que derivan precisamente de sus privilegios de clase a los que jamás renunciarán voluntariamente [...].

En Chile las recetas "reformistas" y "desarrollistas", que impulsó la Alianza para el Progreso e hizo suyas el gobierno de Frei, no han logrado alterar nada importante. En lo Fundamental ha sido un nuevo gobierno de la burguesía al servicio del capitalismo nacional y extranjero, cuyos débiles intentos de cambio social naufragaron sin pena ni gloria entre el estancamiento económico, la carestía y la represión violenta contra el pueblo [...].

El desarrollo del capitalismo monopolista niega la ampliación de la democracia y exacerba la violencia antipopular. El aumento del nivel de lucha del pueblo, a medida que fracasa el reformismo, endurece la posición de los sectores más reaccionarios de las clases dominantes que, en último término, no tienen otro recurso que la fuerza [...]. El crecimiento de las fuerzas trabajadoras en cuanto a su número, su organización, su lucha y la conciencia de su poder, refuerzan y propagan la voluntad de cambios profundos, la crítica del orden establecido y

el choque con sus estructuras. En nuestro país son más de tres millones de trabajadores, cuyas fuerzas productivas y su enorme capacidad constructiva, no podrán sin embargo liberarse dentro del actual sistema que sólo puede explotarles y someterles (1970, 4-10).

En esta relación la tesis fundante de la Unidad Popular se constituye en torno al axioma de rearticular las relaciones asimétricas, políticas, económicas y culturales, entre las fuerzas sociales, el Estado y el capital nacional y transnacional y así, la «correlación de fuerzas existente en la sociedad chilena» (Moulian en Carrillo: 2010, 147). Planteándose, en consecuencia, medidas orientadas a la modernización y expansión del sistema educativo, a la intensificación de la Reforma Agraria a fin de contribuir a erradicar la estructura semifeudal del latifundio chileno, y hacia la construcción de una propiedad social redistributiva del poder. Aspecto este último en el cual se implica la estatización de empresas y recursos estratégicos para el desarrollo de la nación, así como el ejercicio de grados de planificación de la economía, entre otras conducentes a la conformación del Estado Popular, y que refrendan una voluntad por la transformación social cuya impronta fue, por lo tanto, revolucionaria.

### **1.2.2. «Una Cultura para la Nueva Sociedad» Notas acerca del «develamiento» en el contexto de la Generación interrumpida.**

En su dimensión cultural, el movimiento políticamente encarnado por la Unidad Popular, asumirá o bien intentará dilucidar un proceso de desalienaciones en torno al «re-descubrimiento identitario y social del país», tesis conceptuada como la asunción del «develamiento crítico» y en cuyo fundamento se acusa el que las concepciones de lo nacional y lo popular estarían condicionadas, «veladas por una capa culturalmente falsa, impuesta por agentes externos a su voluntad autónoma» (Bowen: 2008, s/p). Esta comprensión es fundamentada desde el campo intelectual de la izquierda histórica y emergente, a partir de la visión de que el orden social estaba profusamente estructurado en torno a una lógica expoliativa, extractivista y fundamentalmente oligopólica, de la acumulación del trabajo, consecuencia y vector en sí de la inserción periférica de la nación en el capitalismo global. Un orden cuyas capacidades de relegar la transformación recaían en su intensa asimilación cultural, consolidada, en último grado, mediante el despliegue de una industria cultural transnacional o imitativa de ésta, cuyas representaciones distorsionantes de las condiciones de dominación que regían el pacto social vigente, estaban orientadas a la preservación de los atributos,

significados y sistemas de valores de dicho status quo.

Ejemplar de esta visión, el emblemático ensayo *Para leer al Pato Donald* (1972) de Ariel Dorfmann y Gastón Matelart, exhibe la transposición del discurso aparentemente ahistórico y políticamente aséptico del imaginario Disney, en dispositivo ideológico para la naturalización cultural, ya desde la infancia, de las relaciones de producción entre la metrópoli (habitualmente *Patolandia*) y sus periferias subdesarrolladas. Entre otras, las naciones de *Aztecland*, *Inca-Blinca* y *San Bananador* en Latinoamérica o bien el *Inestablestán* en el sudeste asiático. Representaciones capciosamente diferidas y estereotipadas a través de las cuales se ejerce un adoctrinamiento en el constructo del buen salvaje, mito del capitalismo neocolonial/imperial en cuyos rasgos se enmascaran los atributos deseados a la figura del proletariado de las periferias del sistema mundo: domesticidad, docilidad e infantilismo rayano en el potencial catastrófico de la autodestrucción. Todo lo cual, finalmente, sirve para legitimar y acusar como imperativa la preservación del sistema geopolítico y social de dominación capitalista

En busca de un elefante de Jade (TR 99) [revista Tío Rico no. 99], Mc Pato y su familia llegan a Inestablestán, donde “siempre hay alguien disparándole a alguien”. De inmediato, la situación de guerra civil se transforma en un incomprensible juego entre alguien contra alguien, es decir, fratricidio estúpido y sin dirección ética o razón socioeconómica. La [implícita] guerra de Vietnam resulta un mero intercambio de balas desenchufadas e insensatas, y la tregua, en una siesta. “¡RhaThon sí, Patolandia no!”, grita un guerrillero apoyando al ambicioso dictador (comunista) y dinamitando la embajada de Patolandia. Al advertir que anda mal su reloj, el vietcong dice: “queda demostrado que no se puede confiar en los relojes del ‘paraíso de los trabajadores’”. La lucha por el poder es meramente personal y excéntrica: “Todos quieren ser gobernantes”. “¡Viva Rha Thon! Dictador del pueblo feliz” es el grito, y se agrega, en un susurro, o “infeliz”. El tirano defiende su parcela: “Mátenlo. No dejen que estropee mi revolución”. El salvador en esta situación caótica es el príncipe Encanh Thador o Yho Soy, formas del egocentrismo mágico. Él viene a reunificar el país y a “pacificar” al pueblo. Finalmente debe triunfar, porque los soldados rehúsan las órdenes de un jefe que ha perdido su carisma, que no es “encantador”. Soldado 1: “¿Para que sigan (sic) estas tontas revoluciones?”. Soldado 2: “No. Creemos que es mucho mejor que haya un rey en Inestablestán, como en los buenos tiempos (2014 [1972], 88).

Bajo este análisis se evidencia el que los despliegues de la razón instrumental de la dependencia y la correlativa funcionalidad sistémica del capitalismo periférico sobre la cultura suponen un efecto de marginalización del pueblo, cual nosotros de un eventual *Inestablestán*, respecto al propio proceso de construcción de sus identidades; el cual, en la tesis de este campo crítico, sería la condición crucial para el logro de su empoderamiento político. A nivel de la complejidad propia al proyecto de la Unidad Popular, esta comprensión supuso la definición de políticas orientadas hacia la consagración de la cultura en tanto medio para «proponer una nueva sociedad donde los valores imperantes fueran los del proletariado en vez de aquellos burgueses que habían prevalecido a lo largo de gran parte de la historia nacional» (Albornoz: 2005, 148) en tanto es ésta la que permitirá

al proyecto superar su condición de diseño político para tornarse en la creación realidades objetivas sobre un nuevo pacto y ordenamiento social. Cito en el apartado Una Cultura para la Nueva Sociedad del *Programa básico*:

Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto [...]. Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización. El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular (1970, 27-28).

Bajo esta comprensión, la cultura comporta y a la vez excede toda funcionalidad cohesiva y expansiva del proceso, para transformarse en su fundamento y «nueva síntesis que permita vencer la fragmentación social» (Canto: 2012, 161). Descubriéndola así en términos que la tornan intrínseca a toda voluntad por la emancipación popular respecto a *status quo* de la dependencia y de la estructura de distribución del poder que definen al subdesarrollo e iniquidad estructural de la sociedad chilena. Y más importante aún, descubriéndola bajo la forma del cuerpo discursivo crítico desde el cual se define la posibilidad y los significados de la transformación. Un nuevo ordenamiento, por lo tanto, que desea comprender a la autonomía popular como la nueva concepción en sí de la nación, y a la cultura como el horizonte de sentidos por construir hacia el que se orienta la acción, el acusado «compromiso ideológico-reivindicativo en favor del mundo popular» del proyecto cultural (Errázuriz 2009, 152). Siendo prioritario para esto, integrar y dotar de potencia cohesiva a los discursos del movimiento cultural mayor en el que se realiza la continuidad, discusión y redefinición, ante la coyuntura la transformación, de las tradiciones artísticas en boga. Un movimiento, sobra decirlo, cuyos desarrollos excedieron el marco de un proyecto intelectual trasunto a los diseños políticos de la Unidad Popular, para definirse más bien como aspecto del proceso, finalmente, de conformación del nosotros trasunto al proceso de reformulación que emprende la sociedad en su conjunto. En palabras de Valdés: «[n]o solamente se trata de democratizar y hacer accesible el conocimiento y goce de las producciones culturales, sino también de hacer posible que nuestro pueblo se exprese culturalmente [...]. A la vez y mediante la confección de mensajes culturales apropiados, hechos con participación colectiva, se debe trabajar en el sentido de la formación de una «conciencia de nuestro ser» (1971, 77-78).

Reflejo de lo anterior fueron expresiones tales como los desarrollos de La Nueva Canción, el incipiente movimiento del teatro experimental y popular, y el del muralismo graficado por las brigadas *Ramona Parra*, *Elmo Catalán* e *Inti Peredo* (pertenecientes a la Juventudes Comunista, Socialista y al Partido Socialista, respectivamente) y otras que ya hacia 1970 desbordarán el estadio estético de una «ilustratividad política» para entablar propias instalaciones de sentido sobre el soporte ciudad (Rodríguez-Plaza: 2001, 176). Discursos cuyos remanentes son las imágenes de una historia social contingente a la comprensión del momento pre revolucionario presente y en cuyas realizaciones se ejerce una abierta disputa de las identidades políticas que el arte asumirá en este contexto.

Ejemplar en esto resultan las reconstituciones desde los discursos de La nueva canción de la historia de confrontación entre el Estado y las clases deprivadas, según será refrendado por registros como la emblemática *Cantata Popular Santa María de Iquique*, de Luis Advis hacia 1969 e interpretada en un principio por *Quilapayún*. Obra en la que confluyen narraciones del ominoso suceso de la matanza obrera de 1907, bajo la forma coral y declamatoria, con componentes instrumentales y elementos musicológicos propios al género docto y folclórico, proponiendo así «las bases de una poética de la composición que traspasó las fronteras de las definiciones sobre lo docto y lo popular y la que a su vez se expandió al resto de América Latina en la forma de la "cantata popular"» (Karmy Bolton: 2013, 114). Bajo una temática afín el mismo año se graba la canción Preguntas por Puerto Montt de Víctor Jara, esta vez en referencia a la reciente masacre de Pampa Irigoyen (madrugada del 9 de marzo de 1969), perpetrada por fuerzas policiales contra pobladores ilegales en las periferias de esta ciudad , graficando así apenas dos registros artísticos de acontecimientos que, no obstante su distancia la radical diferencia de sus contextos, refieren a prácticas de institucionalización de la violencia de clases, y así a una confirmación de la percepción de que el Estado regularmente actuaría como suerte de brazo armado y administrativo de la oligarquía histórica, motivo que emplazaba abiertamente a la necesidad de accederlo por parte de las fuerzas populares.

Se trasunta así la búsqueda para un importante sector de la cultura, de la construcción de un nosotros político, identidad cuya articulación, por lo tanto, es vista y disputada al modo de un proyecto de devenir. En palabras atribuidas al mismo Víctor Jara: «[d]ebemos ascender hasta el



pueblo, y no pensar que estamos descendiendo hasta él. Nuestro trabajo consiste en darle lo que le pertenece –sus raíces culturales– y los medios con que satisfacer el hambre de expresión cultural que percibimos durante la campaña electoral» (en Joan Jara: 2007, 201). Ejemplar de esta visión resulta el emplazamiento político a la religiosidad popular en su anterior Plegaria a un labrador (1968), canción en la que por vía de la reescritura del Padre nuestro en tanto representación de un poder originario devenido en ordenamiento y ley social, esta figura es resignificada bajo la identidad colectiva del «labrador», sujeto de explotación que se torna autoconsciente de los atributos de su subordinación social y así de su identidad de clase, condición para la emergencia de una nueva identidad desde la cual superar la sujeción a este orden y cuya, finalmente se realiza al subvertir la súplica del «danos hoy nuestro pan de cada día» por la demanda «danos tu fuerza y tu valor al combatir».

Una expresión distinta y a su vez sintética del mismo proceso es la que registra el intitulado Manifiesto de los cineastas del Poder Popular; llamado en cuya introducción se señala la urgencia de descolonizar el repertorio de representaciones del cine chileno en pos de participar del redescubrimiento cultural de la nación y con esto, volverse en medio discursivo apropiado para su desalienación y la formulación y aprendizaje de los sentidos devenidos al proceso en ciernes:

es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo. Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política [...]. Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista. Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase [...]. Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA (en Marín: 2009, Cap. 1) .

Las propuestas aquí nombradas representan apenas el sector más visible entre aquella pluralidad de registros artísticos e intelectuales que en este momento adscriben a la urgencia de sus redefiniciones en pos de la articulación (o develamiento) de un nosotros político para la transformación social, y que en su intensidad, densidad y masividad conforman una emergencia con claros visos de una revolución cultural interrumpida. Esto es, en tanto su presencia como discursos y manifestación de un fenómeno político y cultural de autoconstrucción del tejido social que impuso a todas las esferas del arte y de la reflexión intelectual, la urgencia no solo de asumir sino de fundamentar la transformación radical del sistema de sentido-país. Derivando con esto en un profundo cuestionamiento –y perplejidad– sobre la propia identidad y especificidad cultural de un campo que, ante la opción real de construir un socialismo fundamentado en la participación democrática,

tensiona todas sus comprensiones, discursos, prácticas y repertorios teóricos hasta entonces vigentes.

En esta misma coyuntura se intersecta la llamada *promoción emergente* de poetas de los 60, aquella cuyos desarrollos y definiciones escriturales serán violentamente interrumpidos por los hechos de septiembre de 1973 y cuyos autores, en consecuencia, luego pasarían a conformar la *generación diezmada*, según se denominó al primer momento y campo de la situación definida por la diáspora. Hechos, como señala Waldo Rojas, que no sólo privaron a esta literatura, aún en ciernes, sino al conjunto del proceso cultural en curso «de la posibilidad de producir por sí misma los elementos de su ulterior inteligibilidad» (2001 [1983], 44). Los poetas que comienzan a publicar en la década de los 60 se insertan en un complejo campo de tensiones definido por la pluralidad de búsquedas y coexistencias con las distintas vigencias de las facetas de tradición inmediatamente precedente. Incluyéndose en esto registros en cuya amplitud se abarcan definiciones escriturales que van desde las prácticas la asimilación de los procedimientos de la vanguardia y luego su impugnación en las actitudes y prácticas de desacralización y desarticulación de la mitificación mesiánica de la voz autoral que definen al acerbo de la antipoesía, hasta las del descubrimiento identitario reconocible en la poesía lárca (Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Armando Uribe, Enrique Lihn, Efraín Barquero y Jorge Teillier, entre tantos). Como define Waldo Rojas, ya desde los 50s.

la renovación del lenguaje poético chileno, se efectúa en el sentido de una serie de impugnaciones de la realidad dada, bajo fórmulas que delatan a primera vista una posición diversamente inconformista no sólo respecto del estado de cosas vigente, el orden de la sociedad y de los tiempos, sino también del orden del lenguaje al cual los poetas identifican (49).

La década del sesenta se define, además, por la presencia de una serie heterogénea de nuevos proyectos cuyo posible continuo podría ser el de aquella visión fragmentaria devenida en una suerte de angustia y desarraigo sobre la «exterioridad» según representan de forma antagónica las líneas abiertas por Enrique Lihn y Jorge Teillier respectivamente (Campos: 1987, 17 -21) en medio de una intensa heterogeneidad expresada por la obra de poetas como Oscar Hahn, Omar Lara, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Waldo Rojas y Gonzalo Millán, entre muchos. Surgen, además, desde 1964, grupos como Arúspice y Trilce en los contextos de las universidades de Concepción y Austral, así como de Tebaida que reunió poetas de Antofagasta, Iquique y Tocopilla. También lo hacen en este momento la Tribu No, el Grupo América y la Escuela de Santiago, entre las instancias más

recordadas, y a través de cuyas instancias y publicaciones se suman nombres como los de Naín Nómez, Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Federico Schopf, Walter Hoefler, Manuel Silva Acevedo, Enrique Valdés, Luis Zaror e incluso José Ángel Cuevas y Juan Cameron en Valparaíso. Estos, entre muchos otros, cuyas referencias permiten entrever la diversidad de búsquedas y desarrollos críticos gestados en torno a un mismo espacio epocal y al que, incluso, alcanzan a incorporarse las primeras presencias editoriales de Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, por vía de la antología *Nueva Poesía Joven en Chile* de Martín Micharvegas, en Argentina (1972), obra cuyo repertorio autoral confirma ya la presencia y coexistencia de poéticas posicionadas en búsqueda de impugnación del estatuto del sujeto y signo escritural, con aquellas, que descubren a la creación poética como objeto crítico de lo real, o bien, que desde la asunción identitaria, la comprenden en el sentido de singularidad que devela al mundo en su inminencia y así, como medio de restitución de lo real. En palabras de Jorge Tellier:

pensamos que la poesía —al igual que la revolución— aspira al orden. Enfrentado al caos el poeta rehace el mundo, entrega luego un nuevo mundo cerrado al cual invita a habitar: el poema. Y tiene conciencia de que su poesía no es sólo un fruto espontáneo, sino cultivado con un conocimiento de su oficio y del orden cultural que le rodea [...]. Nueva particularidad de esta nueva poesía es la de que los poetas ya no se sitúan como centro del universo, con el yo desorbitado y romántico al estilo de Huidobro (“hablo con una voz venida del principio de los siglos”), Neruda o Pablo de Rokha, sino que son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas. Los habitantes más lúcidos, tal vez, pero en todo caso, habitantes más de la tierra. Y quizás consecuencia de esta actitud es la de que el lenguaje poético no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana (1965, 50-51)

Ésta acusada diversidad de la tradición, de la poesía aún germinal y aquella dispuesta en el pleno de su periplo hacia las propias tomas de sus identidad estéticas o bien cuyas comprensiones aún no habían sido críticamente dilucidadas, refiere realmente a un campo literario que por el propio peso de su producción, sucesiones e impugnaciones, ya había alcanzado un alto grado de autoconsciencia escritural y con esto, de las historicidades globales y locales en que se articulan las propias autonomías y conformaciones escriturales. Una tradición en pleno curso de su transformación, finalmente, cuyas generaciones, como señala Waldo Rojas, ya al momento de los 60s «pueden adjudicarse el mérito de haber creado en el país un sistema de procedimientos y modos poéticos abiertos a la poesía moderna en su conjunto en tanto fenómeno de civilización mucho más que como caso genérico de la lengua española». Desarrollo, que, desde su propio posicionamiento, se alcanzaría necesariamente a contrapelo «del “espontaneísmo creador”, del voluntarismo cívico, y en beneficio del acopio de erudición que, en adelante, acompañará las exigencias estéticas» (2001, 54). Dicho lo anterior, la coyuntura del momento pre revolucionario chileno se encuentra con un cuerpo de escrituras en cuya diversidad, densidades estéticas y posicionamientos hacia la tradición, lo real

y el acto poético no resultaban en sí discernibles bajo la forma unívoca, sino dogmática, de lo eminentemente generacional y menos de la relación binaria arte situado/alienado. Al menos no, cabe precisar, en términos que simplificaran dichas categorías a una equivalencia refleja entre las relativas comprensiones del presente histórico y las derivas estéticas de estas.

La atmósfera desgarrada y escindida, la que se reconocía como uno de los rasgos más recurrentes en la joven poesía, adolecía de una significativa comprensión que la enmarcara dialécticamente con su tradición, aquella específica formalización señalada y el particular contexto nacional y continental. Como nada de esto se problematizaba, no quedaba más que reducirla a términos más o menos vagos como "poesía alienada", "hermética", "no comprometida", en fin, poesía personal y enajenada, incapaz de dar cuenta de las luchas sociales, históricas, y del entonces contexto chileno en lo que iba de 1971 a 1973. De allí la sospecha de muchos: la poesía chilena joven estaba remando contra la corriente frente a otras actividades artísticas que estaban comprometidas con "la cuestión palpitante" (Campos, 18).

Así, mientras por un lado a las artes se le conminaba a establecer una reacción y a producir traducciones estéticas para el relato de la transformación social, esto es situarse y confrontar culturalmente la alienación, rasgo que sí se explicita en los géneros antes mencionados, por el otro, la crítica académica que habría sido contingente a la búsqueda de comprensiones sobre esta nueva poesía, emprendía, como explica Subercaseux, una propia dinámica de ideologización y tomas de posición respecto al fenómeno político y cultural en ciernes, exhibiendo en esto una pluralidad de adscripciones teóricas atingentes a las relativas tomas de posición sobre la transformación social en disputa. Lo cual a su vez se realizaba en medio aún inconcluso proceso de superación de la «crítica impresionista» conducente a su inserción en las corrientes y repertorio teórico del paradigma científico sobre el objeto literario. (Subercaseux: 1983, 4-5).

Situación en cuyo contexto se agrega la presencia de esfuerzos de actualización deudores al campo disciplinar de las estéticas marxistas al interior de la academia, y cuyos posibles desarrollos o ulteriores superaciones también quedaron truncados antes de lograr producir un marco categorial a través del cual pensar el proceso de transformación desde la propia especificidad cultural de la tradición literaria chilena. Deviniendo así en una crítica no solo exigua, sino preñada de «excesos mecanicistas» dice Campos (18), o bien a la que abiertamente se acusó, en reflexiones posteriores, de relegar el fenómeno estético o bien bajo una «concepción expedicionaria de la literatura y de la misión social del artista» (Rojas, 45). Así, tal como planteó Federico Schopf:

[p]ara la crítica ideológica fue fácil exhibir a la poesía joven como un espejo privilegiado de alienaciones. También hubiera sido fácil demostrar el marxismo vulgar (o pseudomarxismo) de esta crítica. [...]. Más fecundo hubiera sido investigar las condiciones de su producción y, a partir de su establecimiento crítico, preguntar por las posibilidades reales de una praxis literaria diversa. No hubo tiempo para ello. En todo caso, la poesía joven o

era sólo producto de la alienación de sus autores. Su contenido real no estaba dado sólo a nivel temático. Si algo caracterizó a estos poetas jóvenes, fue una intermitente observación del contexto en que transcurría su existencia cotidiana. Escribieron desde un trasfondo de correspondencias que quizá quedaron parcialmente (in)comunicadas. (Cit. Apple en Yamal: 1988, 61-62).

Percepciones que finalmente llevan a comprender el conflicto de la identificación y actualización política de esta nueva poesía y sus recepciones en el sentido de una síntesis no resuelta entre las autonomías estéticas del registro poético y el metadiscurso ideología, tal como evidencia la mención atingente de Michavergas en Nueva poesía joven en Chile: «[e]sta en apariencia ineludible tarea de revulsión de una nueva poesía, este aparente deber ser sin concatenación alguna con un sospechado "realismo socialista" nace del hecho de ser una disciplina autoconsciente posible de ser autodirigida hacia reivindicaciones humanas primordiales» (Michavergas, 1972, 7).

En relación a la comprensión de la tesis y los irresolutos agenciamientos del nosotros del develamiento cultural que aquí se ha ensayado, esta pseudocontradicción revela lo que en síntesis sería la no resolución de esta orientación en lo propio a sobrepasar la subordinación del arte a toda preconcepción de un ethos político cuyo horizonte de realizaciones estaba constreñido por la urgencia que significaba asumir la realización inminente o del proyecto de transformación o permitir su derrota. Todo lo cual supone antitéticamente contravenir el que habría sido el verdadero horizonte de aquel e la plural de búsquedas consignadas bajo la categoría del develamiento: la autoconstrucción de los sentidos de la transformación social.

En síntesis el ámbito de la poesía emergente de los 60 refiere a un cúmulo de discursos cuya posible definición queda suspendida por la interrupción de su propio proceso crítico, contándose en esto la cesión durante años del aparato esfuerzo interpretativo académico, y más importante aún por la ruptura del propio espacio de su experiencia epocal ante la condición del desarraigo interior que supusieron el insilio y exilio, según luego confirmarán muchos de sus respuestas estéticas suscitadas bajo la condición de la diáspora o del autosilenciamiento para los autores que permanecieron en el país. Elementos todos estos que confluyen en la irresolución de los parámetros de una propia heterogeneidad inexpugnable a la taxonomía de un campo generacional unívoco, pero cuyas comprensiones sí pueden ser accedidas en su expansión hacia los desarrollos de los discursos político-culturales involucrados en aquel proceso de transformación, que será violentamente clausurado por la instauración del orden dictatorial. Un proceso finalmente que marcará no sólo la «deshistorización» crítica de esta poesía, sino la destrucción de aquel aún no totalmente formulado

«territorio estético y humano virtualmente desaparecido el 11 de septiembre de 1973» (Alonso, Rodríguez y Triviños: 1990, 71).

### **1.2.3. Sedición y derrota de la Unidad Popular**

Como ya se ha descrito, la crisis sistémica que concluirá con la interrupción del orden democrático el 11 de septiembre de 1973 se explica a partir de la misma cualidad impugnadora del sistema social y geopolítico de la que fue portadora la experiencia chilena. Así y no obstante su limitante originaria dada la correlación de fuerzas parlamentarias adversas a la hora de emprender constitucionalmente el Programa, el proyecto se revela capaz de cuestionar la inmunidad del status quo de la propiedad privada avanzando hacia una economía planificada en aras de su redistribución social. Despliegue que implicaría infringir los intereses del gran empresariado nacional y de los capitales transnacionales, fundamentalmente tal como se corrobora con el hito de la nacionalización del inconmensurable recurso del cobre en detrimento de la Anaconda Company el 11 de julio de 1971 (el entonces llamado *Día de la Dignidad Nacional*). En efecto, «[e]l conjunto de los intereses afectados por el gobierno popular determinó la emergencia de un bloque insurreccional de amplio espectro, que incluía a empresarios liberales, políticos conservadores, nacionalistas de ultraderecha y sectores de centro» (Valdivia: 2006, 50). A su vez la experiencia chilena se desarrolla condicionada por el orden geopolítico y paradigma político de la Guerra Fría, condición bajo la cual ésta fue interpretada en razón de la doctrina de la seguridad nacional asumida por la administración Nixon, como potencialmente disruptura, en tanto su consolidación refrendaría la viabilidad, en la misma esfera de influencias de los Estados Unidos, de alternativas reales a la contradicción, instalada como sistémica e ineluctable, entre socialismo y democracia. Un proyecto, por lo tanto, cuyo impacto simbólico y geopolítico hacia preciso movilizar cuantiosos recursos financieros y de inteligencia, primero para impedir el ascenso de la Unidad Popular al Estado, y una vez fracasado este objetivo, para propiciar su desestabilización e interrupción constitucional, o en su defecto, el alzamiento militar. En la lectura de Hurtado:

[e]l interés norteamericano en la democracia chilena [...] no puede comprenderse exclusivamente como la manifestación táctica de una estrategia exclusivamente orientada a la preservación de intereses nacionales estrechamente definidos y comprendidos. Así como Nixon y Kissinger ignoraron por completo la realidad

chilena en sus intentos por impedir el desarrollo de un proceso constitucional por los peligros que este podía implicar para el interés norteamericano [...], muchos otros actores de la política exterior norteamericana –los hombres de la Alianza para el Progreso, el embajador Korry, la mayoría de los funcionarios diplomáticos de carrera con alguna vinculación a nuestro país e incluso la opinión pública interesada en América Latina– albergaban la genuina convicción de que la democracia chilena era un ejemplo excepcional dentro del escenario regional y, por lo tanto, era preciso protegerla de lo que se consideraba su peor amenaza: la izquierda revolucionaria. Esta convicción, más aún, coincidía con la idea sobre la democracia chilena que muchos actores nacionales tenían. Por lo mismo, la democracia chilena ofreció un espacio de convergencia amplio para los adversarios de la izquierda revolucionaria, esto es, los partidos políticos chilenos de inspiración liberal –especialmente la Democracia Cristiana– y los agentes de la política exterior norteamericana destacados en Chile (2016, s/p).

Indivisible de la insurrección interna e impracticable sin ésta, la política intervencionista supuso garantizar el financiamiento para la campaña comunicacional entablada por El Mercurio y los medios de prensa controlados por la familia Edwards a fin de agudizar el clima opositor a la Unidad Popular. Situación a la que suman las acciones de sedición gremial cuyo máximo hito fue la gran huelga patronal de camioneros desde el 9 de octubre al 5 de noviembre de 1972, entre otras acciones orientadas a un plan mayor de boicot y desabastecimiento de insumos vitales para la población y las faenas productivas. Se trata ya del pleno de un escenario de crisis en el cual se incorpora, incluso, la presencia de grupos paramilitares de extrema derecha, fundamentalmente el Frente Nacionalista Patria y Libertad (FNPL), cuya acción se manifestó mediante operaciones de protección y apoyo logístico a las huelgas patronales, así como en una serie de sabotajes y atentados de corte abiertamente terrorista y desestabilizador. De esta forma, entre sus hitos, se registra el asesinato del edecán naval Arturo Araya Peeters, perpetrado, a su vez, en coordinación con el Comando Rolando Matus (CRM) y elementos golpistas pertenecientes al Servicio de Inteligencia Naval (SIN) la medianoche del 26 al 27 de julio de 1973. Crimen que, en lo inmediato fue exhibido por los medios de la prensa sedicionista, como perpetrado por elementos radicalizados entre los adeptos al Gobierno Popular y con el cual se registró uno de los mayores impactos del proceso desestabilizador ampliamente documentado por investigaciones periodísticas, judiciales y académicas ulteriores.

Necesariamente la dimensión de las fuerzas movilizadas en pos de la interrupción del proceso chileno forzó una radicalización de importantes sectores situados en su defensa, lo cual se expresará mediante la emergencia de una suma de prácticas que expresaron la presencia efectiva de instancias del Poder Popular que desbordaron el margen gubernamental del proyecto, propiciándose lo que en la práctica será una «dualidad del poder» (Bizé: 2012, 20-21). Así mientras en lo inmediato ante la urgencia de enfrentar el desabastecimiento desde la centralidad estatal se definirán contramedidas como la creación de las Juntas de Abastecimiento Popular y otras, por su margen exterior emergerán

construcciones de poder alternas como los Almacenes del pueblo y los Comandos comunales. Instancias a las que se agregaron aquellas que asumirán la tesis de la agudización los Cordones Industriales, expropiaciones populares realizadas por las organizaciones sindicales territoriales destinadas a la autogestión y coordinación de empresas y fábricas en pos de aumentar la producción y ejercer una defensa efectiva del proyecto (Leiva: 2004, s/p). Pero con cuya acción a la vez que se agudiza la polarización, sobrepasando y así estrechando así el cada vez más exiguo margen de gobernabilidad que fundamenta la tesis de la Vía chilena, se devela la presencia del llamado «empate catastrófico» entre la tesis oficialista y la de la radicalización del proceso representada por el MIR, sectores del socialismo y por los distintos empoderamientos directos sobre los territorios identificados con las praxis del Poder Popular (Moulian: 2010). Y con esto, de los efectos de la «dialéctica no resuelta entre reforma y revolución» (Grez: 2004, 185), contradicción fundacional y luego irresolución cuyos fundamentos se acusan en torno al «carácter objetivo» en que se produce la dinámica de la dependencia en la estructura de clases chilena, y en consecuencia, respecto a la definición de una «política de alianzas» pertinente para su superación. En su grado más extremo esto se expresó en la postura asumida por el MIR, que desde un principio optó por excluirse de participar oficialmente de la coalición política de Unidad Popular, privilegiando la defensa del proceso en base a la tesis de la «agudización» y la «acción directa» (Farías: 2000, 7-25).

De esta forma, a la vez que la opción constitucional se revela impotente para enfrentar las fuerzas de la sedición, la creación de expectativas de ruptura de la estructura de clases y de distribución del poder que excedieron las capacidades del sistema político para ejercer la transformación supuso un nuevo estadio de «violencia popular» (Salazar: 2006, 129-131), un «clima [...] de diabolización recíproca del adversario (totalitario/fascista)» (Moulian: 1997, 164). Un escenario que se tradujo la exacerbación de las divergencias internas que tornaron insostenible la defensa del Proyecto ante el calibre de la oposición articulada en su contra; y por el otro, en la radicalización del proceso generalizado de desestabilización, dando así espacio a la opción de la ruptura constitucional al interior del estamento militar, como vía de escape de la crisis. «[E]n síntesis», tal como plantea Valdivia, «en los momentos en que la gestación del golpe entró en su fase definitiva, la percepción de los oficiales era que la autoridad y disciplina sociales debían ser recuperadas, y la crisis económica debía ser revertida urgentemente, para lo cual se requería de un criterio menos político» (2001, s/p). De esta forma y no obstante acontecimientos como la interrupción de la asonada del *tanquetazo* en junio, la instalación de altos mandos castrenses en el poder administrativo, el



trascendido, que nunca llegaría a oficializarse, de un llamado a plebiscito para dirimir la continuidad o cesión del proyecto, y las tentativas de pactar una salida política, finalmente denegada por la dirigencia de la Democracia Cristiana, las fuerzas golpistas al interior del ejército se impondrían sobre los sectores constitucionalistas, dando así lugar al definitivo asalto militar al poder del 11 de septiembre de 1973. Es la derrota del proyecto revolucionario chileno y así del proceso del nosotros que emplazó su simbólica. Derrota exhibida en su total magnitud, por el bombardeo aéreo y asedio de infantería y artillería terrestre contra el otrora símbolo republicano del palacio de gobierno y sus cerca de 40 defensores con La Moneda sumida en la que sería la derrota fundacional de un nuevo orden. Cuyo mandato se definiría inmediatamente en torno a la política del terror como dispositivo disciplinar y de depuración del cauce histórico precedente. Precisamente, «[b]ombardear desde el aire el Palacio de gobierno ya expresa una voluntad de tabla rasa, de crear un nuevo Estado sobre las ruinas del otro» (Moulian: 1997, 30).

### **1.3. Someter los cuerpos, extinguir las disidencias**

Tras la toma del poder, la represión militar se extenderá desde el centro simbólico representado por la ruina Palacio de la Moneda hacia todos los aquellos espacios asociados una posible resistencia: poblaciones, universidades, cordones industriales, etc., siendo sucesivamente sometidos mediante prácticas masivas de allanamientos, asesinatos y detenciones sumarias de dirigentes sindicales, cúpulas partidarias y militantes, obreros y estudiantes, etc. Se inicia así la lógica de la guerra y el enemigo interno en quien se personifica la degradación de la nación y sobre el cual se hará recaer la purgación, tal como lo explicitan las primeras performances públicas del general Leigh el mismo 11 de septiembre: «[t]enemos la certeza, la seguridad de que la mayoría del pueblo chileno está contra el marxismo, está dispuesto a extirpar el cáncer marxista hasta las últimas consecuencias». Y al día siguiente, en la primera figuración de Pinochet ante la prensa extranjera: «[l]a resistencia marxista no ha terminado, aún quedan extremistas. Yo debo manifestar que Chile está en este momento en estado de guerra interna» (en Valdivia: 2010, 166-167). Se trata asimismo de las primeras expresiones del simulacro en el que se suspende todo acceso comunicacional no sea el de el relato oficial de esta otredad agresora contra la que preciso defenderse y articular un nuevo nosotros y en

el que la información adquiere en sí la cualidad punitiva de una violencia que al tornarse en sistémica, deviene en desgarramiento colectivo hacia lo real.

A partir de este momento la acción persecutoria de las fuerzas regulares de todas las ramas castrenses y de sus respectivos aparatos de inteligencia consagran al terror como el dispositivo que verifica la instalación total del nuevo orden. En este mismo sentido es que ya en los días sucesivos al golpe se mandata a la comitiva militar de la denominada Caravana de la muerte, a la vez que la Central Nacional de Inteligencia (DINA) inicia sus funciones para oficializarse en 1974. Se consolida así una institucionalidad disciplinaria y del terror, cuyas acciones darán lugar a imágenes como las de los cadáveres que aparecían en las riberas del río Mapocho, o de los estadios Chile y Nacional transformados en masivos campos de concentración y tortura durante los primeros meses, para luego ser sucedidos en por una red de recintos, entre estos Ritoque, Dawson y Baquedano y otros a los que se agregarán a una multiplicidad de cárceles secretas destacadas en todo el país. Asimismo entre septiembre de 1973 y diciembre de 1974 se registra lo que en la práctica será una guerra de exterminio contra el MIR, cuyos militantes caídos a este momento se contarán ya en «centenares» (Cavallero, Salazar y Sepúlveda: 1989, 56-60), incluyéndose entre sus nombres los de los dirigentes Bautista Van Schouwen, José Gregorio Liendo y Miguel Henríquez<sup>9</sup>.

Además de los usos más explícitos del terror, se sucederán una multiplicidad de medidas cuyos objetivos fueron la clausura del espacio colectivo y simultáneamente la depuración del orden simbólico provisto por las memorias políticas precedentes. Ambos, imperativos para suprimir toda capacidad de rearticulación inmediata y en lo consecutivo, para garantizar la instalación y reproducción futura del nuevo orden. Directrices comunicadas por en un primer momento por vía de los Bandos en tanto palabra-poder que dicta la suspensión de los derechos civiles, de los estamentos políticos del Estado, y que implicaban estados de sitio permanentes, exoneraciones, destierros así como la instauración de la censura, dando lugar a la redacción de listas de obras, autores e incluso de palabras proscritas; y en lo inmediato, incautaciones masivas de en casas, bibliotecas y editoriales y la destrucción, incluso en hogueras, de al menos varios miles de libros y material discográfico bajo sospecha. Se registran también operaciones de «higienización» del aspecto de las ciudades, de los ciudadanos mismos y de los elementos que integraran los símbolos de una memoria política al paisaje urbano: borrado de murales, sustitución de nombres de calles, de poblaciones y

<sup>9</sup>A partir de la revisión de documentos internos del MIR, se constata que ya hacia 1975 el Comité Central y Comisión política del MIR habían sido prácticamente diezmos (Bastías: 2013, 195), a la vez según Moulian entre 1973-1980 el MIR perdió más de 250 militantes, «mientras miles fueron presos o torturados» (1997, 256).

escuelas, entre otras, así como el retiro de estatuarias, entre otros que confluyen en el objetivo de «significar el dominio y el ejercicio del poder» (Errázuriz: 2009, 137-141).

El Informe Rettig de 1991 confirma un total de 1720 ejecuciones confirmadas y de 1185 detenidos desaparecidos (cerca de 1100 actualmente) por acción de agentes del Estado o de particulares bajo su servicio durante el periodo dictatorial (199, 229-230)<sup>10</sup>. A su vez la nómina acreditada por la Comisión Valech I contempla 27.153 personas que por motivaciones políticas sufrieron la prisión, a quienes suman las identidades de otros 102 menores nacidos en prisión, capturados junto a sus padres o que fueron engendrados en violaciones sufridas por sus madres, y entre cuyos declarantes cerca de un 94 % atestiguan el haber sido víctimas de torturas siendo a su vez sus testimonios coherentes con esta situación (concordancia entre métodos, fechas y lugares, identidades de los agentes partícipes). Cifras que, como la Comisión reconoce, resultan sólo representativas de un total mayor, dado que sólo se indagó los casos basados en testimonios ejercidos voluntariamente por sus víctimas (Valech I: 2005, 539-777).

Los métodos de tortura más habituales implicaron el uso de distintas técnicas de agobio físico y psicológico, basándose en el uso exclusivo o combinado de golpizas reiteradas en la totalidad del cuerpo o en zonas localizadas, el provocar «lesiones deliberadas» que pueden implicar la extracción de uñas, dientes, como también la destrucción de los tímpanos y la práctica de incisiones en zonas genitales. Además, se consignan los llamados «colgamientos», asfixias, electrocuciones totales o focalizadas para intensificar el dolor, así como constantes sometimientos a confinamientos y privaciones sensoriales, de comida, agua y de sueño. Otras técnicas son las que implicaron agresiones sexuales y violaciones, las cuales podían incluir el uso de objetos e incluso de perros adiestrados. También fue habitual el someter a los cautivos a simulacros de fusilamiento u obligarlos a presenciar ejecuciones y torturas de otros prisioneros (225-257).

Un acontecimiento que expresa la dimensión del ensañamiento de las policías secretas a la hora de producir y diseminar el terror será el de la detención, muerte (y simulacro) sufrido por la pareja de militantes del MIR conformada por Lumi Videla y Sergio Pérez. Como acredita el Informe Rettig, el 2 de septiembre de 1974 ambos fueron capturados por la DINA y reclusos en el recinto de José Domingo Cañas, lugar donde el 3 de noviembre Pérez desaparece y Videla muere por asfixia en medio de las sesiones de tortura a las que se la somete. Este día o al siguiente su cadáver será

<sup>10</sup>En la versión presente en *Nunca Más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig* (1999).

arrojado sobre los muros de la embajada de Italia, para luego informarse por la prensa adepta que su muerte habría sucedido en medio de un «orgía» realizada por los asilados políticos que ahí se encontraban (Rettig I, II: 1996, 515-516). Respecto a la acción de la prensa, el mismo Informe Valech cita la ejemplar editorial *La dura batalla de Chile* de *El Mercurio*:

Los allanamientos militares y operativos policiales no se están efectuando sin motivo. Muy por el contrario, los continuos hallazgos de arsenales y demás elementos destinados a una larga lucha de guerrillas o a la formación de un verdadero ejército irregular, demuestra que para todos los fines jurídicos y de seguridad pública, el país se encuentra en estado de guerra. Por tal motivo, la aplicación de las disposiciones pertinentes del Código de Justicia Militar está plenamente justificada, como puede apreciarse en las informaciones de televisión, de radio, de revistas y de diarios [...]. Lamentablemente el imperativo del éxito de las acciones militares impide muchas veces que puedan exhibirse con toda oportunidad y con amplia divulgación las pruebas de la alta traición cometidas por los responsables del régimen anterior y los partidos políticos que lo apoyaron» (5 de octubre de 1973, cit. Valech: 2005, 189).

Simulacros también recordados por las rudimentarias instalaciones de ficciones legitimatorias como lo fue la del *Plan Z*, montaje en el cual a través de una serie de documentos «probatorios» se daba cuenta de la intención por parte del Gobierno de la Unidad Popular, de iniciar una «guerra civil» el 17 de septiembre siguiente. «Hallazgo» en el que explícitamente se preveía un itinerario en el que se implica el propiciar un *autogolpe* para luego instalar una propia dictadura, según la investigación consignada en el llamado *Libro Blanco* (Valech I, 189), luego publicado en distintas ediciones por el Régimen. Más tarde se sucederá, entre otros hechos emblemáticos, el simulacro de los miristas *auto-exterminados* en el extranjero durante 1975, y cuyas imágenes más señeras serán las de los titulares de aquel 24 de julio «Exterminados como ratones» del vespertino *La Segunda*; «Sangrienta pugna del Mir en el exterior» de *Las Ultimas Noticias* y «El MIR asesina a 60 de sus hombres en el exterior» de *La Tercera*, entre otros. Operaciones comunicacionales que servirían durante los años sucesivos para mantener en ascuas el conocimiento público de una institucionalidad mandatada para el exterminio del *enemigo interno* y cuya acción se hará extensiva a la participación de Estado chileno en operaciones de coordinación con otras dictaduras sudamericanas para ejercer este fin, fundamentalmente mediante la participación de la DINA en la creación del *Plan Cóndor* desde 1975 (Paredes: 2004, 123 y ss.).

### **1.3.1. Conformaciones del Proyecto refundacional**

Durante estos primeros años el *Proyecto refundacional* es aún una construcción en ciernes, un diseño que se organiza más respecto a la impugnación del orden precedente que por una propia definición y síntesis ideológica. Como explica Valdivia, al momento de la concreción de la alternativa golpista, en el radio interno de la oficialidad militar «[c]oexistían [...] al menos dos tendencias claramente identificables: un sector preponderantemente anticomunista para quien la tesis del enemigo interno de la Doctrina de Seguridad Nacional tenía fuerte peso [...]; el otro, en cambio, hacía énfasis en la necesidad de las reformas sociales y económicas de carácter estructural –tal como la reforma agraria–, para neutralizar al marxismo». Proceso que heredaría la presencia de sectores internos en pugna respecto a la situación transitoria de un nuevo gobierno, caso en el que éste «se limitaría a reordenar la maquinaria administrativa y preparar el traspaso a los políticos», o que en contraparte ejercería un rol «refundacional». Esto explicaría el que las fuerzas armadas fueran incididas por diseños políticos propios a los grupos que actuaron buscando su intervención: «sectores castrenses receptivos al discurso nacionalista, otros al neoliberal, al estatista-desarrollista, al corporativista [...]. Esta condición no monolítica fue a la par del proceso de construcción de hegemonía del Ejército sobre las otras ramas y del general Pinochet sobre los otros comandantes en Jefe». De esta forma hasta 1978, momento en el cual la postura representada por el Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea Gustavo Leigh es derrotada, el Proyecto se define por una conformación no homogénea de la nueva estructura del poder estatal. Así, el hito de la salida de Leigh de la Junta de Gobierno marcará la consolidación de la hegemonía de Pinochet, y en consecuencia, de los diseños jurídicos y económicos de los sectores gremialistas y neoliberales. (Valdivia: 2001, s/p).

Es esta carencia originaria del Proyecto refundacional la que, más allá de su simplificación como expresión de una pulsión disciplinaria por la depuración y restitución del orden, permite explicar la producción, instrumental a su cohesión y autolegitimación, de los esbozos de una alteridad radical; de *un enemigo interno*. Esto es, la formalización de un elemento agresor contra el cual se precisaría reaccionar para salvaguardar la integridad de la nación y cuya imagen, según se alude reiteradamente en las comunicaciones públicas del Régimen, es la de la *política*, rudimentariamente comprendida como la posibilidad del «disenso» (Carreño: 2016, 255), del *extremismo* y la *lucha de clases*, entre los términos constantemente esgrimidos por la oficialidad de facto. Identificación que es llevada al extremo de la asunción de ésta al modo de un mal simbólico, de un *contagio* manifestado en la enajenación colectiva que habría supuesto la experiencia socialista del *Gobierno*

de los mil días y cuyas consecuencias habrían sido las del conato de autodestrucción de la sociedad<sup>11</sup>.

La noción de una derrota del mal político como sublimación que agencia una tentativa de legitimidad para la reacción militar contra lo que se consideró la usurpación marxista que habría minado las bases primordiales de la nación, se constituye entonces como el fundamento desde el cual se reniega de toda opción por la restitución del poder civil sobre el Estado, y a la vez como el simulacro desde el cual se intenta proveer de sentidos y de un proyecto de devenir al nuevo poder dictatorial. Este proyecto es, en primera instancia el de restituir una suerte de *patria primigenia*, un «orden trascendente, que está fuera de la contingencia histórica» identificado a su vez con el constructo cultural del llamado *paisaje identitario*, la «chilenidad» e incluso la cristiandad, y que como en los días de la Independencia, emanaría de los valores y tradición de un supuesto ethos militar cuyo rol *libertador* habría vuelto a manifestarse en los hechos de 1973 (Munizaga: 1988, 86-88). Un poder que se autoconcibe como única potestad moral capaz de jerarquizar y proveer el ideario de una purificación nacional desde la cual apelar a la reconstrucción de su *destino colectivo*. Esbozos de un mito instrumental cuya ausencia de relato intentaba ser subsanada con pseudosentidos orientados a simular y refrendar el vínculo que el Ejército tendría con la identidad del *pueblo chileno*. En esta relación se concibe la adopción de elementos propios al imaginario mesiánico de la redención en la lucha contra el «mal», contra la amenaza del marxismo-Unidad Popular, contra el *orden natural* e incluso una suerte de *fe originaria* consubstancial a la nación (Moulian: 1997, 178-179). Un orden, entonces, esencialmente opuesto al caos y la descomposición moral, al «signo de fracaso, desorden» e incluso «suciedad» con que desde la oficialidad y sus adeptos se identificó a la Unidad Popular, (Errázuriz: 2009, 140). Rasgos, todos estos que, en lo esencial, no distan de los atributos primarios del fascismo.

---

<sup>11</sup>Pienso en una equivalencia entre la figura del «contagio» del «enemigo interno» con la comprensión de Girard respecto a la cualidad substitutiva de la violencia sacrificial, la cual a su vez, la torna comunicable: «[e]l sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial» (1983: 15). Esto implica propiciar un cuerpo de impugnación en el cual proyectar e identificar la propia violencia connatural a la comunidad como alterna para así purgarla sin que ello implique la autodestrucción del mismo orden de poder en el que ésta se suspende. A su vez, de Baudrillard se extrae el que la posesión del poder dependería de la administración de la «anatema», o bien de la fuerza «de nombrar el Mal» e instaurarlo como constitución ontológica de un *otro absoluto* al que es preciso combatir. Un *otro*, de esta forma, en el cual se confirma una alteridad instrumental en tanto sucede y deviene al «encubrimiento del orden simbólico» del vacío, la inexistencia de sentidos, en la base que fundamenta al mismo poder (1997: 83 y 2000a: 187-190).

El ritual que de manera más ominosa confirma esta voluntad de depuración, pero que a la vez confirma el momento de la superación de la carencia ideológica originaria del Proyecto refundacional, será el de *Chacarillas* (9 de julio de 1977), ceremonia realizada en conmemoración a los llamados mártires del *Combate de la Concepción* (1882) en el contexto de la invasión chilena al Perú durante la Guerra del Salitre. Organizado bajo la convocatoria del organismo *ad-hoc* del Frente Nacional de Unidad Juvenil, el acto consistió en la reunión de 77 *jóvenes promesas* provenientes del mundo del espectáculo, la academia y el deporte, etc., quienes desfilaron hacia la cima del cerro homónimo portando antorchas y banderas, para ser finalmente condecorados por las autoridades militares. *Jóvenes promesas* en quienes simbólicamente se reponía a los soldados caídos a la vez que se restituía y proyectaban los atributos de esta suerte de vínculo primordial entre el ejército, el pueblo chileno y su destino colectivo. En el lugar, finalmente, el dictador enuncia un discurso transmitido por cadena obligatoria de radio y televisión y en el que se expresa la operación de proyectar y reproducir como legítimo, un propio corpus de representaciones oficiales de la nación:

el pueblo chileno supo reeditar durante tres años de heroica lucha en contra de la inminente amenaza del totalitarismo comunista, aquel supremo grito de guerra de la Batalla de La Concepción: "Los chilenos no se rinden jamás". Y cuando acudiendo al llamado angustioso de nuestra ciudadanía, las Fuerzas Armadas y de Orden decidimos actuar el 11 de septiembre de 1973, nuevamente nuestra tierra fue regada por la sangre de muchos de nuestros hombres, que cayeron luchando por la liberación de Chile" Quedaba de este modo en evidencia que el temple de nuestra raza y la fibra de nuestra nacionalidad para defender la dignidad o la soberanía de nuestra patria no habían muerto ni podrían morir jamás, porque son valores morales que se anidan en el alma misma de la chilenidad (Pinochet en *Discursos*: 1977, 12).

*Chacarillas* también supuso la primera comunicación pública de lo que sería el programa de reconstitución institucional por parte del régimen, y en la que ya se vislumbra una victoria de la tesis neoliberal en desmedro de la estatista al interior del poder militar. Reconstitución, resumo lo sucesivo del discurso, hacia la forma de una «[n]ueva democracia que sea autoritaria, protegida, integradora, tecnificada y de auténtica participación social». Lo último, entendido a partir del «principio de subsidiariedad [que] es la base de un cuerpo social dotado de vitalidad creadora, como asimismo de una libertad económica que [...], impide la asfixia de las personas por la férula de un Estado omnipotente». Para realizar este diseño se plantearon tres fases delimitadas por los roles que respectivamente ocuparían las «Fuerzas Armadas y De Orden y la civilidad»: la ya en curso de «etapa de recuperación» y las sucesivas de «transición» y de «normalidad o consolidación».

En sus dos primeras etapas, el programa implicaba la derogación de la Constitución de 1925, la puesta en marcha hacia 1981 de una cámara legislativa cuya composición correspondía en dos

terceras partes a representantes regionales designados por la Junta de Gobierno «dado que no es factible la realización de elecciones», mientras que los restantes lo serían directamente por la figura presidencial. Para su segundo período legislativo (contemplado hacia 1984 o 1985) dichos «representantes regionales se elegirán ya por sufragio popular directo, de acuerdo a sistemas electorales que favorezcan la elección de los más capaces y que eviten que los partidos políticos vuelvan a convertirse en maquinarias monopólicas de la participación ciudadana». Constituyéndose con esto una nueva cámara que tendría la potestad de designar al presidente por un período de seis años. En lo respectivo a las dos primeras fases, el plan contempló una cuota de atribuciones legislativas reservadas a la Junta de Gobierno y que implican, además, la facultad de vetar las leyes emanadas del nuevo poder legislativo. A su vez en la «etapa de consolidación» se contempla la puesta en vigencia de una nueva «Constitución Política del Estado [...], recogiendo como base la experiencia que arroje la aplicación de las Actas Constitucionales» y cuyas culminaciones estaban propuestas para el inicio de la década de 1980 (1977, 13-15).

### **1.3.2. Articulaciones del movimiento social de oposición y reactivación del polo insurgente desde 1978.**

De forma dual, la coyuntura marcada por el ritual de Chacarillas supuso tanto el giro del Régimen hacia su constitucionalización, como el momento en que se comenzarán a generar y expresar las convergencias entre la multiplicidad de organizaciones de raigambre popular, estudiantil, sindical o vinculadas a la defensa de los derechos humanos al interior de la Iglesia, en torno a la búsqueda de democratización e interrupción del terror, dando así paso a un movimiento conjunto que se torna cada vez más complejo de reprimir y silenciar y cuya consolidación definitiva se confirmará con las jornadas de protesta nacional, hacia 1984. Superaciones del efecto social de la autocensura que se expresan en una multiplicidad de formas de ocupación del espacio público: protestas, huelgas de hambre, tomas universitarias y de terrenos, etc. Acciones que se agregan a aquellas a través de las cuales los grupos sociales más golpeados por la crisis social intentan establecer las resistencias más urgentes, como lo fue la institución de las «ollas comunes» en tomas y poblaciones. En el mejor relato de Bastías;



mientras un total de 29 organizaciones participaron en las protestas de 1977 y 1978, ya sea manifestándose o apoyando a los manifestantes, un total de 74 organizaciones participaron en las protestas de 1979. En 1982 más de 100 grupos organizados participaban en intercambios mediados por el público. Esta transformación tuvo un fuerte impacto sobre la complejidad y el pluralismo del panorama comunicacional, abriendo la opinión pública a nuevos temas y llenado las páginas de la prensa con nuevos interlocutores. Así a partir de 1979, las comunicaciones públicas en Chile se ampliaron para convertir en temas de debate nacional los problemas de género, la situación de los campesinos, los problemas de las comunidades mapuche, la ausencia de participación en las universidades y la extrema escasez habitacional de las poblaciones [...].

La represión en contra de las protestas también fortaleció la solidaridad entre las organizaciones. A medida que el régimen detenía a los manifestantes y les aplicaba medidas de exilio interno, nuevas manifestaciones, huelgas de hambre y ocupaciones demandan su libertad y su regreso. Las expulsiones de los estudiantes y el despido injustificado de los trabajadores desataron declaraciones públicas, jornadas de ayuno, marchas y otras formas de presión pública demandando que se revocaran las medidas, revelando así una creciente sensibilidad entre los sectores organizados hacia los problemas de los demás (2013, 204-207).

Proceso de empoderamientos en torno a la restitución democrática y cuya capacidad de vertebración radicó en el restablecimiento o producción de canales comunicativos formales expresados mediante los primeros medios periodísticos que lograron circular y producir articulaciones públicas de los discursos críticos al Régimen. Es el caso de revistas como *Solidaridad* (1976-88), *APSI* (1976-95) vinculadas a la Vicaría de la Solidaridad y a la fracción MAPU-OC, *Hoy* (1976-98) al PDC; y *Análisis* (1977-93) bajo la protección institucional de la Academia de Humanismo Cristiano, y otras que se sucederán ya en los 80s como lo fue *Cauce* (1983-88) cuya orientación ha sido definida como social-demócrata (Díaz y Neira: 2013, s/n)<sup>12</sup>. Los canales que estos medios logran abrir contribuyen a intensificar fisuras en el simulacro comunicacional que servía de soporte a las políticas sistemáticas del terror. Siendo en esto decisiva la difusión del hallazgo de los Hornos de Lonquén en 1978; lugar en el cual fueron ocultados los cadáveres de 15 hombres secuestrados por Carabineros en octubre de 1978, crimen cuyo conocimiento supuso la instalación en la esfera pública de una «primera prueba palpable del genocidio» (Moulian: 1997, 238).

Las constantes denuncias y pruebas fehacientes respecto a la violación sistemática de los Derechos Humanos en Chile, comportan una impronta decisiva a la hora de consolidar de un frente externo definido por la ya paupérrima imagen internacional del Régimen. Incluyéndose en esto a las sucesivas condenas de la Asamblea de las Naciones Unidas desde 1974 y el giro geopolítico que

---

<sup>12</sup>Junto a la indirecta protección institucional de la iglesia bajo la línea del Cardenal Raúl Silva Henríquez, otro aspecto común a estas primeras emisiones de prensa independiente es el de sus vinculaciones con el financiamiento de ONGs internacionales según se sintetiza en los documentos compilados por el website estatal [Memoriachilena.cl](http://Memoriachilena.cl). Información resulta relevante para comprender el que estos medios, aunque siempre modulados por la tensión censura/autocensura, hayan logrado obtener los permisos para su circulación y luego perseverar. Como se recapitula en la *Revista de Libros* de *El mercurio*, «[e]l presidente de la República garantizó al Episcopado, el 22 de abril de 1977, que el Bando No. 107 no coartaría la libertad de expresión de la Iglesia Católica» (14 de junio de 1981, E9).

supuso la puesta en vigencia de la Enmienda Kennedy por parte de la administración Carter, ante una opinión pública interna condicionada por los trascendidos del crimen contra el ex-canciller Orlando Letelier y su asistente, la ciudadana norteamericana Ronni Moffitt, en Washington. Política que en la práctica limitaba suministros militares al país en un contexto de inminentes conflictos limítrofes, contándose en esto la ruptura de relaciones con Bolivia e incluso los conatos de guerra con la dictadura argentina en 1978 (Nazer y Rosembli: 2000, 223; Valdivia: 2010, 171). Factores que incidieron la definición interna del Régimen hacia la institucionalización, tanto del propio poder político como también del Proyecto refundacional, con los simulacros de participación política dados por los plebiscitos de 1978 y 1980, este último de carácter constitucional.

Paralelamente a partir de las oportunidades abiertas por la conjunción entre el primer debilitamiento del Régimen y la ya evidente rearticulación de los movimientos de oposición, ya a partir de octubre de 1978 se desarrollará un nuevo escenario de activación de la opción insurgente. Momento en que la orgánica en el exilio del MIR decide organizar y llevar a cabo el «Plan 78», u «Operación Retorno», consistente en el entrenamiento e internación de combatientes y de cuadros para iniciar una ofensiva frontal, produciéndose en el periodo 1979-1986 el reingreso de cerca de 200 militantes, según se ha señalado (Rivas: 2013, 190) y que precederían una escalada sin precedentes de los hechos de violencia insurgente y contrainsurgente<sup>13</sup>. Entre las acciones reconocidas o atribuibles al MIR desde el 7 de marzo de 1979 al 15 de julio de 1980, se constatan los atentados a los domicilios del director de El Mercurio, del gerente de Fensa-CTI, del vicerrector de la Universidad de Chile y del presidente de la FECECH, la Federación de Centros de Estudiantes de la Universidad de Chile designada por la oficialidad (Bastías, 199-201). En el mismo periodo se consignan el asalto a tres bancos del área poniente de Santiago, el ataque al monumento de la *Llama de la libertad*, provisionalmente ubicada en el Cerro Santa Lucía, y el asesinato del coronel Roger Vergara, director de la Academia de Inteligencia del Ejército y reconocido torturador de la DINA

---

<sup>13</sup>Cabe puntualizar que el atentado contra Letelier en Washington y la flagrante violación territorial que supuso, tuvo por consecuencia el Decreto de Ley del 13 de agosto de 1977 que disolvió a la DINA y dio lugar a su substitución por la Central Nacional de Inteligencia (CNI), poseyendo ésta, al menos formalmente, restricciones operativas respecto a su antecesora. La clausura de la DINA implicó a su vez una operación de depuración simbólica, «personalización de la culpa», como la define Moulán, en la figura de su director, Manuel Contreras (Moulán: 2007, 224-236). Este hecho supuso una momentánea modificación de las políticas asociadas a los aparatos represivos, así «[l]a CNI inicialmente asumió una estrategia de contención, concentrándose menos en cazar a los militantes de los partidos de izquierda, como a responder a las crecientes manifestaciones públicas. En consecuencia, hubo una drástica reducción en las ejecuciones sumarias y en las desapariciones a partir de 1978». Como constata Bastías, las incidencias «terroristas» se disparan desde 40 en 1978 hasta 113 el año siguiente. Cifra engañosa dado la dificultad de determinar cuáles de éstos corresponden a acciones de los servicios de inteligencia del Régimen, siendo sólo la mitad de estos (aproximadamente) reconocidos por el MIR (2013, 196-200).

(Cavallo, Salazar y Sepúlveda: 300-301). Un suceso cuya connotación pública destacó por haber producido muestras de rechazo transversales desde la sociedad civil organizada. Consecuencias que se comprenden no sólo por la variable del posicionamiento ético de la oposición contra la violencia considerada terrorista, la cual arriesgaba perder su condición de atributo unilateral del Régimen, sino por el consecuente recrudecimiento del aparato represor que estas supusieron. Inmediatamente el general Odalier Mena, primer director de la CNI, será destituido y reemplazado por el general Humberto Gordon, bajo cuyo mandato se imputa una nueva intensificación del accionar del terror, incluyéndose las operaciones encabezadas en julio siguiente por el «Comando de Vengadores de Mártires» (COVEMA) y que en lo inmediato significaron el secuestro de 14 personas, y la tortura y muerte de Eduardo Jara, estudiante de periodismo y partícipe del MIR (Bastías: 2013, 199- 201).

Estos hechos supusieron el principio de una escalada mayor que incluirá la muerte de informantes de la CNI y principalmente de partícipes del MIR en enfrentamientos reales o en montajes articulados por el organismo represor. En 1981, mismo año en que el Comando Javiera Carrera llevaría a cabo la operación que logró sustraer el emblema de la bandera de la Independencia desde el Museo Nacional, el MIR intentará reorganizar focos guerrilleros en Neltume y Nahuelbuta, los cuales serán exterminados o diseminados por fuerzas militares en distintas acciones de este año. En agosto de 1983 se llevaría a cabo el atentado que culminaría con la muerte del general Carol Urzúa, entonces Intendente de Santiago (Cavallo et al, 350-351). En este período, por último, la acción directa del MIR o de sus organizaciones adjuntas se concentró además en poblaciones donde, junto a integrar orgánicas clandestinas de estos territorios, se efectuaron operaciones que consistían en el asalto y redistribución de alimentos entre pobladores, línea en que también se integró el Movimiento Juvenil Lautaro (MLJ) fundado en 1982 a partir de una división del MAPU (Acevedo: 2014, 32). Finalmente, a la asonada iniciada por el MIR, hacia 1983 se sumará el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) originado desde las orgánicas del PCCh y las Juventudes Comunistas y a partir de la asunción de la política de «Rebelión Popular de Masas». En los hechos el Frente encabezará en adelante la dinamización de la opción insurgente, propiciando una escalada cuyo punto más álgido se escenifica con la seguidilla de operaciones concernientes a la «Operación Siglo XX» emprendidas en el llamado *año decisivo* de 1986, y que desembocaron en el fallido ataque a la comitiva de seguridad de Pinochet, desatando con esto una nueva oleada de terror en los días sucesivos a aquel 7 de septiembre (Rojas Nuñez: 2011, 11 y ss).

### 1.3.3. Constitucionalización del Modelo

Hacia 1978, la conjunción entre las sucesivas articulaciones de los movimientos sociales, la opción insurgente, el debilitamiento internacional del Régimen, así como las superaciones de la carencia originaria de densidad ideológica del Proyecto refundacional, inciden decisivamente en la opción gubernamental por su constitucionalización. Situación que fuerza la instalación y definición del Modelo autoritario-neoliberal, y con esto de los principios de un orden conformado sobre la instauración de una racionalidad técnico-económica vista como capaz de superar la antes dicha *degeneración* considerada implícita a la política.

En la práctica, el nuevo modelo había ya comenzado su instalación a partir del ingreso al aparato del diseño económico gubernamental de los tecnócratas neoliberales conocidos como los *Chicago Boys* desde 1975, puntualmente, con la implementación de *Programa de recuperación económica*, constituido bajo el trasfondo de sepultar la propensión estatista histórica del modelo chileno, cumpliendo así la máxima de inmunizar a la economía del *mal* de la política, la directriz de paliar la inflación estructural del país y su explosión en el contexto de la administración de la Unidad Popular, y a la vez, de comenzar un proceso de reducción fiscal y de apertura hacia el mercado externo. El programa, definido por su radicalidad «y característica de shock», describe Moulian, contempló para el logro del primer objetivo, la premisa de generar variables recesivas para así afectar la demanda y la presión inflacionaria, lo cual se tradujo en efectos como la devaluación monetaria y la consecuente deflación de la capacidad adquisitiva de los salarios, la restricción del gasto público y el alza de las tasas de interés. Para el segundo, se delinearon medidas tendientes a promover la privatización del sector económico y la modernización del sector financiero, siendo éstas graficadas en reducciones arancelarias destinadas a promover una apertura hacia el mercado y la inversión internacional. Esto a la vez que paulatinamente se comenzaba a desafectar al Estado de variables proteccionistas respecto a la industria nacional a fin de provocar su «selección natural, o sea la capacidad de enfrentar la competencia externa» (Moulian: 1997, 203-204). De este modo ya hacia 1979 se emprenderán políticas abocadas ya en transformaciones estructurales del modelo económico y del rol social del Estado: privatización o subsidiariedad, según el caso, de los principales servicios sociales: educación, previsión social y salud y flexibilización de leyes laborales y con esto precarización de los derechos consolidados y de las capacidades para disputar

la distribución de los bienes producidos. Y en lo sucesivo medidas de enajenación de propiedades del Estado, primero del contingente de empresas adquiridas o expropiadas durante la Unidad Popular, para luego tornar el proceso expansivo hacia otros bienes públicos y así reducir efectivamente su injerencia económica.

De esta forma, mientras por un lado habrá una fuerte retracción de las condiciones del pacto social vigente a 1973, las medidas económicas producirán una gama de ventajas impositivas, arancelarias y finalmente jurídicas para la iniciativa privada interna e internacional. Esto, fundamentalmente, mediante el eje que se traza entre una ostensible reducción del aparato público, las atribuciones sindicales y derechos laborales y la imposición del Sistema Previsional de Capitalización Individual y Administración Privada (AFPs). Esto último supondrá que, a partir de 1980, paulatinamente las cotizaciones de los trabajadores pasarán a ser un suministro basal y de acceso desregulado para el capital especulativo. Política que unida al ventajoso proceso de privatización, será crucial para generar lo que a partir del período de la Transición será llamado el «círculo extra institucional del poder» conformado por las trazas relacionales entre actores políticos institucionales y la élite económica que necesariamente surge o se consolida bajo esta incidencia (Cortés: 2000, 86-92). Las consecuencias directas se traducen en una desafección modulada de la «capacidad redistributiva del Estado, contribuyendo así tanto a la concentración de la riqueza como a la ampliación de la desigualdad económica» (Bastías: 2013, 37).

Como configuración última del Proyecto refundacional, el modelo autoritario-neoliberal culminará su arco de instalación al instaurarse el cuerpo teórico rector de la Constitución de 1980, apropiada al diseño de una «democracia protegida» que contempla la futura presencia de un parlamento mixto entre miembros elegidos y designados, el rol de las Fuerzas Armadas como garante permanente del «orden constitucional» y de los «objetivos permanentes de la nación» a la vez que se les otorga un rol hegemónico en el Consejo Nacional de Seguridad y garantiza autonomía respecto a otros poderes del Estado, incluyendo el presidencial. El cuerpo constitucional incluye además la inserción de trabas que tornarían prácticamente irrealizable toda reforma a la Constitución o su derogación, una vez alcanzado el momento de la Transición desde 1990.

Como la misma dinámica refundacional exigía, se dispuso la realización de un ritual legitimatorio expresado por el Plebiscito Constitucional del 11 de septiembre de 1980. Un acto comparable al de

un «simulacro jurídico» de participación democrática realizado bajo condiciones tales como el mismo *estado de excepción*, la ausencia de registros electorales y de toda forma de control civil, el despliegue de prácticas de amedrentamiento *in situ* de los votantes, e incluso el *mercado de votos* (Moulian, 245-248) <sup>14</sup>. En consecuencia, la opción por el *Sí* sería ratificada por un 67,04% contra un 30,19% del *No*, siendo la Constitución proclamada en octubre y puesta en vigencia en marzo de 1981. De esta forma se concreta la síntesis jurídica del modelo, sinergia entre el autoritarismo político que permite su imposición y la doctrina de un neoliberalismo radical devenida en «dinámica de conculcación de los derechos sociales y económicos [que] redefinió de facto los límites de pertenencia a la comunidad» (Gómez: 2008, 68). La instalación del modelo implicó así los orígenes de un nuevo orden social centralizado por la presencia inherente de la crisis social y a la vez por la competencia y estamentización por el acceso al consumo (deseado o forzado cuando se trata de satisfacer derechos) como vector primario de participación, posibilidad siempre abstraída por la variante de la deuda.

A nivel de las relaciones culturales, esto implicó que, paulatinamente, el consumo se transformaría en la principal instancia capaz de proveer identidades, e incluso de suministrar un pseudoimaginario de la inclusión social, la cual paradójicamente, se realiza en base a la competencia por ella. Esto, es en el relato de Subercaseaux, mediante las realizaciones;

de un proceso en que se desestiman las conductas asociativas, y se convierte en principio regulador de las relaciones sociales al mercado y a la integración del individuo a través del consumo. En este modelo se insertan también la noción de subsidiariedad del Estado, la tesis de la necesidad de su desmantelamiento, y una política arancelaria y financiera que inunda el país de baratijas y bienes importados, ocasionando una crisis de proporciones en la industria y en la agricultura nacional.

Las transformaciones institucionales, económicas y sociales que acarrea el modelo inciden también en nuevos desequilibrios en el universo ideológico-cultural. La educación y los bienes del espíritu se convierten en bienes transables, sujetos al dictamen del mercado. La publicidad crece en proporciones inusitadas, la televisión recibe recursos gigantescos y se transforma en un medio hegemónico [...].

En este contexto se va configurando un país esquizofrénico, o más bien dos países. Un país de tarjetas de créditos, de caracoles o centros comerciales, de escuelas subvencionadas que con el objeto de atraer alumnos se bautizan con nombres como "The Chilean Eagles" [...]. Un Chile que tiene a Providencia y Panamtur como sus santuarios y al crédito como su oráculo, un país en que hasta la compasión y la solidaridad se comercializan. Una realidad que encuentra su metáfora en las micas de colores transparentes que se vendían a lo largo de Chile, y que se colocaban sobre un televisor en blanco y negro para provocar la ilusión de que se estaba viendo televisión en colores (1984, 13-15).

---

<sup>14</sup> Condiciones que sin embargo superaron los rangos de legitimidad de la anterior «Consulta» de enero de 1978, y en la cual las prácticas de intimidación colectiva quedan expresadas, incluso, en la misma papeleta oficial: «[f]rente a la agresión internacional desatada en contra de nuestra Patria, respaldo al Presidente Pinochet en su defensa de la dignidad de Chile, y reafirmo la legitimidad del Gobierno de la República para encabezar soberanamente el proceso de institucionalidad del país». Esto además de una bandera de Chile bajo la opción *Sí* y una negra bajo la del *No*.

Un modelo, por lo tanto capaz de ejercer desde las dinámicas de individuación una propia transformación social ya irrealizable desde el horizonte de las cohesiones culturales preexistentes, ahora condicionadas por los efectos de la coerción del terror y la autocensura que dan lugar al evolución del Proyecto refundacional desde su instalación eminentemente disciplinar hacia lo que ya sería una tecnología de subjetivación bajo la cual se excede y actualiza la capacidad de vulnerar los cuerpos por la de *conformar* sus discursos (Moulian: 1997: 172).

## **2. Apuntes para una historia social de la poesía del periodo autoritario**



## 2.1. Violencia y heterogeneidades, una propuesta relacional

El contexto antes introducido refiere a la instalación de las dinámicas y efectos de un orden social y cultural cuyo eje de transformaciones se define por la presencia de nuevas violencias sistémicas que trascendieron la totalidad del tejido de identidades y relaciones de sentido hasta entonces vigentes. Un relato que también registra la producción de una serie de resistencias, de discursos que soportan dinámicas de acción y de representación desde las distintas derivas y disposiciones de alteridad que estas condiciones propiciaron, y en torno al cual se interrumpirá y redefinirá el proceso de continuidades y rupturas de la poesía chilena.

En específico, para el plano asociado a la producción cultural, la transformación más radical estará dada por las consecuencias de los distintos grados de persecución a los que un importante sector de la población se vio directamente sometida. Así, junto a las políticas más explícitas del terrorismo de Estado y del simulacro comunicacional que busca proveer un escenario -precario- de legitimidad al Régimen, se suman otras ya objetivadas como prácticas de depuración cultural: censura, exoneraciones y destierros masivos, intervención o clausura de los espacios de creación, reflexión y socialización, fundamentalmente<sup>15</sup>. Políticas cuyos efectos más directos serán provocar una propia autocensura sobre los discursos ante el peligro real que suponía la sospecha de una disidencia, como a su vez el forzar un masivo autoexilio, bajo las diferentes urgencias que en cada caso lo motivaron.

En un principio lo anterior significó el allanamiento e interrupción del espacio de lo público, con la consecuente precarización total de las condiciones de vida y por lo tanto de producción en las que se ven insertos autores, críticos e intelectuales, propiciando lo que desde sectores afines a la oficialidad fue profusamente llamado el «apagón cultural», y colateralmente al «desmantelamiento generalizado de la institución literaria existente» (Mansilla: 2010, 34). Por lo dicho, la consecuencia forzosa del despliegue del Estado terrorista será el que los elementos convencionales de una escena

---

<sup>15</sup>Directamente vinculadas a este proceso se consignan, además, las decisivas políticas de desmantelamiento del sistema educativo estatal y las de depuración intelectual de las universidades, que junto a las exoneraciones se expresaron mediante la presencia de rectores militares y de delatores, la persecución contra profesores y estudiantes y la subsecuente supresión o si no vigilancia de programas académicos y de cualquier instancia política considerada disidente al interior de éstas. Según señala Cociña, la desarticulación de las tradiciones académicas vinculadas a los estudios literarios y culturales en Chile se explica por efecto de la persecución política directa contra académicos y estudiantes adscritos a los departamentos de literatura, la cancelación o intervención de los respectivos programas y por la tendencia a excluir tanto los estudios latinoamericanos como también las tendencias teóricas que integraban el análisis de las realidades histórico-sociales a los estudios literarios (1983, 13-15).

literaria comenzarán a reconstituirse desde dos planos de marginalidad radicalmente diferenciados, al punto de suponer la construcción alterna, aunque fugaz, de dos campos radicados en el *intra* y *extraterritorio*, según serán denominados en adelante. Ambos sometidos a las distintas diseminaciones y desarraigos del *insilio* y de la *diáspora* de los exilios, respectivamente:

El exiliado interior es una hipercondición: vivir sin vivir, despojado, habitado por dos mundos, sin habla, desconfiando de todo, convertido en un paria, un enemigo del país y su ejército en el poder. El exiliado interior debe alejarse, elegir la muerte o hacerse el tonto, pero así y todo es vigilado, identificado en su trabajo, en su calle. Su ficha, su registro existe en una central de informaciones para ir a buscarlo alguna noche.

Mientras que quien se fue del país queda congelado en el día de su partida; el exiliado interior está al lado de los hechos, rostros de los que van por las calles, voz baja, terror, sumisión, desinformación. Ningún diario ni canal de TV habla de las Casas de Tortura, ni de parrilla, cabeza en un tarro con mierda, ni aullidos, vejación. Ya no existe la opinión pública, ni comunidad, sino para el sector que “manda”, los grupos de derecha, ultraderecha, neofascistas [...]. El clandestino lleva la camiseta de la muerte siempre puesta, el marxista, el hijo de puta, el extremista, el humanoide, el proscrito del partido, los que se están reuniendo, el que tenía armas guardadas junto a 15 mil cubanos que iban a matar a las FF.AA.

El exiliado interior aprende infinitamente de la maldad y de la grandeza. Ve la máscara. Hay que tener nervios de acero para vivir esa vida. Hay otra vida: la de los que “no saben” ni quieren “saber”, pero, aun así, pueden sufrir equivocación y ser detenidos, allanados, golpeados por error (Cuevas: 2009, 44-45)

Se trata así en la primera situación (la del insilio), de un espacio cuya marginalidad es definida por la presencia de una persecución política directa o implícita, la censura expresa y la autoinfringida y la consecuente clausura de sus espacios convencionales de interacción. En la especificidad del periodo de instalación y mayor intensidad represiva del régimen, la nueva situación supone que las condiciones de producción del discurso literario se tornen homogéneas a las del cuerpo social que se busca someter (Nómez: 2007, 142-143). Así, en los primeros años del intraterritorio, los efectos de la hegemonía del Régimen se traducen tanto en una fuerte auto-omisión de los discursos, o ya bajo la dimensión específica a la representación escritural, en la construcción de poéticas cuyos modos de impugnación serán realizados a través de una serie de estrategias de elusión del aparato censor, incluyendo el anonimato autoral. Y en paralelo, la emergencia de una serie de micro instancias de creación, asociación y difusión, prácticas de resistencias cultural desde las que nacería el proceso de la poesía emergente bajo el papel *ronéo* de los 70s.

A su vez la diáspora del exilio y sus sucesiones se definen por lo extraterritorial, por la condición efectiva del desarraigo respecto al sistema de prácticas y sentidos adscrito a los propios contextos vivenciales y por la consecuente disgregación espacial y comunicativa a la que se vieron sumidos sus autores. Pero también por la cualidad de cuerpos y discursos que ya no resultan alcanzables por la acción directa del terror y, por lo tanto, cuyas modulaciones ya no son necesariamente coartadas por la autocensura, aunque sí sean condicionadas por la urgencia de restituir las comunicabilidades

y el orden democrático vedados en Chile. Rasgos que ayudan a explicar tanto la opción explícita por incorporar elementos testimoniales y contestatarios a fin de denunciar y contravenir el horror que se vivía en Chile en parte importante de estas literaturas del desarraigo; como también la presencia de propias formas de reconstitución del aparato editorial y crítico, imposibles aún de realizar en Chile. Conformado en esto un ámbito suscrito por un amplio grupo de escritores e intelectuales, muchos de ellos también actores académicos o que se forman como tales en este contexto, y quienes desde sus respectivos medios y universidades de destino buscaron interactuar para ejercer la presencia de una resistencia cultural. Una resistencia que necesariamente involucró una pluralidad de facetas que comprenden desde la creación y articulación de talleres y microinstancias críticas y editoriales diseminadas en las distintas localizaciones del exilio.

## **2.2. Extraterritorios, acerca de la diáspora y la defensa del país perdido**

[...]El anciano es un profesor emérito.  
Prohibieron la asignatura que enseñaba[...].  
Muchos alumnos salieron de la ciudad.  
Otros murieron.  
Otros están presos.  
Otros están desaparecidos.  
Sus ex discípulos le escriben postales.  
Cuatro letras desde los cuatro puntos cardinales.  
Manuel Aranguiz desde Canadá.  
Hernán Castellano desde Italia.  
Cecilia Coca desde Costa Rica.  
Guillermo Deisler desde Bulgaria.  
Ariel Dorfmann desde Holanda.  
Omar Lara desde Rumania.  
Hernán Lavín desde México.  
Hernán Miranda desde Panamá.  
Gustavo Mujica desde España.  
Silverio Muñoz desde Estados Unidos.  
Waldo Rojas desde Francia.  
Antonio Skármeta desde Alemania.  
Leandro Urbina desde Argentina.  
Cecilia Vicuña desde Inglaterra.

Gonzalo Millán, *La Ciudad* (1979, 81-82).

Las políticas de persecución contra los cuerpos, instituciones y discursos, implicarán en el momento de la instalación autoritaria la diseminación de un importante sector de actores vinculados al medio de la producción cultural y académica, muchos de ellos desterrados y, así en adelante, portadores de

los ominosa «L» en sus pasaportes<sup>16</sup>. Muchos otros, forzados a ejercer sus autoexilios ante el acoso de los aparatos represivos, sea por la persecución directa, la pertenencia a una *lista negra*, la ejecución y/o desaparición de algún familiar o cercano, o incluso ser sobreviviente a un centro de reclusión y tortura. Y en un grado distinto, por haber sido exonerados, perdiendo con esto la posibilidad del sustentamiento (Carreño: 2009, 131). Sumándose en un reducido número de casos el haberse encontrado en el extranjero al momento del golpe, como sucedió al poeta Mahfud Massís, entonces agregado cultural en Venezuela.

En su masividad, la situación de los exilios comportó tantas definiciones como experiencias de quienes se vieron sumidos a su condición; distintos desarraigos e inserciones socioculturales en tanto los propios orígenes y las realidades de destino, así como situaciones específicas de desplazamientos, destierros heredados, y retornos, pudiendo el exilio incluso ser un «hecho circunstancial» como apunta Nómez (2010a, 117), dando así cuenta de una pluralidad de formas de aprehenderlo y traducirlo en representación, cuando éste fue el caso. Pero también de un proceso que devino en la conformación de una cultura del extraterritorio, constitutiva en muchos casos de «comunidades étnicas organizadas» y así, de la suma de circuitos que producen los grupos político-culturales en los países en los que este ámbito se contextualiza (Jofré: 1986, 3). Y con esto, del primer soporte para una literatura que prosigue o se desarrolla, e incluso reúne, en las propias complejidades de sus disímiles contextos y empatías con la situación chilena y la de los distintos exilios latinoamericanos del momento. Una literatura cuyo campo conjunto fue difusamente conformado por las obras de la diáspora, las antologías contestatarias al régimen y las que buscaron proseguir propias construcciones de la tradición; la pluralidad las microeditoriales y sus publicaciones, así como también por el ámbito de producción crítica de la llamada «academia en el exilio» (Carreño: 2009, 127 y ss.).

Complejidad y diferencia que ya no se define por la sujeción (directa) de sus actores a la censura y a las políticas del terror que en el Chile de los primeros años rigen con su máxima intensidad, sino por el conflicto del desarraigo unido a la urgencia de restituir el espacio vivencial derruido, y con

<sup>16</sup>A fines de documentar mi posición he optado por observar solamente las situaciones de los microcampos de la poesía chilena en Canadá y Suecia, dado sus impactos y contraste. Se trata así de un mapa mínimo del extraterritorio, dispuesto para visibilizar su creación e introducir los discursos desde los que se buscó reunir el país perdido y su literatura y no de una búsqueda exhaustiva que, además de sobrepasar este trabajo, resultaría sumamente difícil en ausencia de un trabajo de campo dada la dispersión, precariedad, o incluso la pérdida de los registros del exilio. Lo cual se complejiza ante el plural de situaciones implícitas bajo este genérico: autoexilio forzado o incitado, opción por la migración, también apropiadas a la noción de «refugiados políticos», y en el caso de los más jóvenes, también a migrancias y destierros heredados (Cofre: 1986, 1).

esto ejercer una resistencia cultural y comunicacional concreta ante el régimen<sup>17</sup>. Oposición que será expresada mediante la construcción de discursos escriturales definidos en torno a la defensa y producción crítica de la continuidad cultural que en Chile se intenta depurar. Se trató así de la conformación de un campo transterritorial desde el cual primero el trauma y la denuncia del horror, y más tarde la reflexión de la generación desterrada, comenzó a expresarse. Esto mediante la publicación de obras no ficcionales como *Tejas Verdes* de Hernán Valdés (Ed. Ariel, Barcelona: 1974), *Prisión en Chile* de Alejandro Witker (FCE, México: 1975), entre aquellas que más explícitamente buscaron documentar y comunicar la experiencia del terror político en Chile, o bien la consecuente fractura del destierro, como sucede en *Fue hermoso vivir contigo compañera* de René Largo Farías (Ed. Samo, México: 1975). Obras categorizadas bajo el género testimonial y que por la adscripción convencional tienden a ser adscritas al ámbito de la narrativa de los primeros años del exilio. Al respecto cabe señalar la publicación de novelas como *El paso de los gansos* de Fernando Alegría (Puelche; Nueva York: 1975); *Soñé que la nieve ardía* de Antonio Skármeta (Planeta, Barcelona: 1975); *Relato en el frente chileno* de Ilario Da (Ed. Blume, Barcelona: 1977); *En este lugar sagrado* de Poli Délano (México, Grijalbo: 1977); *Los convidados de piedra* de Jorge Edwards (Seix-Barral, Barcelona: 1978), y las colecciones de relatos *Las malas juntas* de Leandro Urbina (Asociación de chilenos en Toronto: 1978); *Cría Ojos* de Ariel Dorfmann (México. Ed. Nueva Imagen:1979), y *Begegnung mit der Zeit*, así como la novela *Pan de pascua* de Carlos Cerda (Aufbau, Berlín: 1976 y 1978), entre otras (Skármeta: 1978, 165-166). Un repertorio que para Marcelo Coddou en una defensa de la época, resulta representativo de proyectos autorales en los cuales, bajo esta nueva condición, se intenta restaurar la «potencialidad integral» del discurso literario en términos de una obras dotadas de una «eficacia política voluntariamente buscada, sin negar el carácter de objetos hechos de lenguaje que ellos tienen» (1979, 10).

En paralelo al ámbito de la diáspora de los narradores, se suceden además las obras de los poetas que más han sido asociados con la diáspora como *El Poema Negro de Chile* de Efraín Barquero (Siglo XXI, México: 1974), *Crónica del Reino de Chile* de Omar Lara (Buletinul Oficial; Bucarest: 1976), *Oscuro* de Gonzalo Rojas (Monte Avila Editores, Venezuela: 1977), *Arte de Morir* (Hispanamérica, Buenos Aires: 1977) de Oscar Hanh, la fundamental *La Ciudad* de Gonzalo Millán (Les Editions Maison Culturelle Quebec-Amérique Latine: 1979) y la primera edición (parcial) de *Cartas de Prisionero* de Floridor Pérez (Casa de Chile, México: 1984), entre muchas otras. Un

---

<sup>17</sup>Destaca en esto la labor del emblemático programa *Escucha Chile* (1973-90) emitido en onda corta desde *Radio Moscú* y cuyo locutor fue el narrador Manuel Varas, quien también ofició de compilador de las cartas ahí emitidas y luego publicadas bajo el título *La Voz de Chile* (1977) por la Agencia de Prensa Novosti (Montalva, 2014).

catastro al que en referencia a estos primeros años habría que agregar, en relación al respaldo institucional a la situación chilena y a la de la literatura de la diáspora, las obras premiadas *ex aequo* y publicadas en La Habana por *Casa de Las Américas* como lo fueron *Oh Buenas maneras* (1975) de Omar Lara y *La Moneda y otros poemas* (1976) de Hernán Miranda.

A los antes mencionados se sumarán los autores jóvenes que exceden la situación y conformación específica que compromete las modulaciones, militantes o no, de la diáspora. Siendo sus primeras obras directamente publicadas en el contexto del exilio. Entre ellos Jorge Montealegre con *Huiros* (Júvenic, París: 1979) para luego proseguir su escritura en Chile a partir de la plaqueta *Lógica en Zoo* (autoedición, Santiago: 1981) y Mauricio Redolés, autor de una serie de autoediciones de escasa distribución y que luego retomará su trabajo literario-musical ya en el país a partir de *Tangos* (dibujos de Nemesio Antúnez, Ed. Eléctrica Chilena, Santiago: 1987), entre otros cuyas poéticas ya a complejidades escriturales distintivas respecto a la poesía de la diáspora. Un caso diferente es el de aquellos autores respecto a quienes, bajo un registro editorial etario y finalmente biográfico, se puede asumir que sus experiencias y procesos literarios fueron definidos por una condición vivencial, memorias, y sobre todo influencias y escenas literarias radicalmente distintas a las del desarraigo. Caso que podría ser ejemplarizado con los jóvenes Roberto Bolaño, entonces autor de *Reinventar el amor* (Taller Martín Pescador, México: 1976) y Bruno Montané de *El maletín de Stevenson* (Colección Rimbaud Vuelve a Casa; Barcelona: 1985), siendo ambos a su vez partícipes del movimiento *Hora Zero* en Perú y además cofundadores junto a los mexicanos Mario Santiago, Cautehmoc Méndez y otros, del grupo *Infrarealista* en México (Bianchi: 1983, 280-281).

Otra situación y circuito de interacciones es la de los poetas que comenzarían o proseguirían su obra en Suecia y Canadá. País, el primero, donde el doble extrañamiento cultural se vio paliado por la impronta solidaria de su Estado y opinión pública hacia los refugiados políticos chilenos y luego latinoamericanos en el contexto de los distintos regímenes militares suscitados durante la década. Entre estos se cuentan los fundadores del *Taller de Estocolmo* (1977), instancia de este tipo de mayor permanencia en el país y que será origen de una no menor producción de textos principalmente poéticos, aunque también ensayísticos y narrativos. Autoediciones como *Oficio y testimonio* (ilustraciones de Ximena Subercaseaux, Vällingby: 1979) de Adrián Santini; *Sobre exilios/Om exilen* (traducción de Pía Sjoblad, Estocolmo: 1979) de Sergio Infante; o bien *El ojo privado de la ira* (Nordan, Estocolmo: 1982) de Carlos Geywitz, entre otras. Parte de la obra

poética de estos autores está consignada en la antología *Distancias* (LAR, Concepción: 1987) que compendió 10 años de su trabajo conjunto (Rossiello: 1993, 553-558). A su vez la extensa bibliografía compendiada por Berchenko en revista *Ventanal* permite señalar además la ulterior existencia del *Taller Pepe Duvauchelle*, compuesto por los autores de la antología *Siete poetas chilenos en Estocolmo* y que recopila trabajos de Sergio Badilla, Patricio Carvajal, Enrique Durán, Francisco Hernández, Elías Morales, Eduardo Moretti y Carlos Alberto Muñoz, entre otras instancias (Berchenko: 1987, 145). La situación de los poetas chilenos en Suecia se define por ser una de las que incidió más intensamente en la conformación localizada de un campo latinoamericano en el exilio. Siendo a su vez refrendada, a diferencia de otras realidades afines, por obras que incorporaron fuertemente el recurso de la traducción, remarcando así una penetración mayor en su contexto<sup>18</sup>. Cabe por último nombrar en este resumen mínimo, la microescena generada en Canadá, y en este contexto a la *Editorial Cordillera* vinculada a autores de la *Escuela de Santiago* y responsable, de las ediciones bilingües inglés-español de *El evasista* de Jorge Etcheverry e *Historias del reino vigilado* de Naín Nómez (ambas de 1981). Así como también en coedición con la Fundación Cooperación Chile-Canadá, de la revista de creación y crítica *El espíritu del Valle* (Santiago, 1985), representando, probablemente, el esfuerzo editorial de mayor impacto crítico entre los realizados desde el exilio.

### **2.2.1. La academia del destierro y las antologías de la resistencia cultural.**

Los desarrollos de estas literaturas del desarraigo necesariamente se ven intersectados por la producción de un soporte crítico afín, situado por las mismas condiciones vivenciales y de producción asociadas, pero también por aquellas derivadas del no sufrir la persecución directa sobre los cuerpos y el subsecuente autosilenciamiento que entonces rige en el país recluido. Situación en la cual necesariamente se torna prioritario articular textualidades críticas capaces de exhibir las

---

<sup>18</sup>Campo definido por las políticas del Estado sueco hacia los refugiados políticos latinoamericanos desde 1973. Como ha documentado Rossiello a partir de estadísticas oficiales (y que excluyen a los niños nacidos en el país), de los 181 chilenos residentes hacia 1970, la cifra ascenderá a 1.663 luego del golpe, a 8.256 en 1980 y a 26.292 en 1989. Esto lleva al autor a entender el quiebre democrático chileno como el hito que origina el «fenómeno "literatura del exilio latinoamericano" en Suecia». Como apunta el mismo trabajo «[e]l exiliado fue una persona que traía consigo un bagaje de experiencias traumáticas: prisión, tortura, persecución y clandestinidad, muerte de compañeros de lucha. Pero fue una persona vital, portadora de cultura, ansiosa de decir y difundir su verdad. Buena parte del exilio estuvo compuesta por trabajadores de la clase obrera y de la clase media. Entre los casi 45.000 latinoamericanos residentes en Suecia en 1989 no es desdeñable la presencia de muchos actores, músicos, plásticos, profesionales e intelectuales» (553-554).

memorias propias a las condiciones factuales que rigen en el intraterritorio. Razón que a su vez explica el que el ámbito de los estudios literarios y culturales comenzara a rearticularse antes que, en Chile, como un discurso inserto en el contexto del extraterritorio. De esta forma, sigo a Carreño, será a partir de los esfuerzos de una serie de actores académicos desde sus respectivos medios universitarios de destino, que se constituirá la ulteriormente denominada «crítica en exilio», al modo de un «proyecto estético y político para la crisis surgida a partir del exilio y la dictadura militar» (2009, 127 y ss.).

En este contexto la diáspora y sus sucesiones se definen por la condición del desarraigo respecto al sistema de prácticas y sentidos adscrito a los propios contextos vivenciales y por la consecuente disgregación espacial y comunicativa a la que se vieron sumidos sus autores. Pero también, por la cualidad de cuerpos y discursos que ya no resultan alcanzables por la acción directa del terrorismo estatal y por lo tanto, cuyas modulaciones ya no son coartadas por la autocensura, pero sí condicionadas por la urgencia de restituir las comunicabilidades del cuerpo social y del orden democrático ahora vedados en Chile. Se trató así de la conformación de un campo transterritorial, sustentado en la conformación de «comunidades étnicas organizadas» y así, de la suma de circuitos que producen los grupos político-culturales en los países en los que este ámbito se contextualiza (Jofré: 1986, 3). desde el cual primero el trauma y la denuncia del horror, y más tarde la reflexión y transformación escritural de la generación desterrada, comenzó a expresarse. Primero mediante la publicación de narrativas testimoniales como *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile* de Hernán Valdés (Barcelona: 1974), *Jamás de rodillas: acusación de un prisionero de la junta fascista de Chile* de Rodrigo Rojas (Moscú: 1974), *Chile: la traición de los generales* de Carlos Cerda (Bogotá: 1974; el mismo año traducida al francés y reeditada en París como *Génocide au Chili*), *Prisión en Chile* de Alejandro Witker (México: 1975) y la autoedición *Chacabuco* de Jorge Montealegre (Roma: 1975). fundamentalmente.

Asimismo, entre las obras de los poetas asociados a la generación de la diáspora se registran, *El Poema Negro de Chile* de Efraín Barquero (México: 1974), *Crónica del Reino de Chile* de Omar Lara (Bucarest: 1976), la fundamental *La Ciudad* de Gonzalo Millán (Quebec: 1979) y la primera edición (parcial) de *Cartas de Prisionero* de Floridor Pérez (México: 1984). Se trata, en el contexto de la diáspora, de búsquedas escriturales resituadas por la primacía de la resistencia cultural,



situación que se exhibe la radical transformación que sufre la poética de Barquero en sus reescrituras de los *Bandos militares* presentes en el *Poema Negro de Chile*:

Comunicamos que pueden retornar a su patria  
todos los despojados por el gobierno de Allende:  
La Kennecott, la Anaconda, la Petroquímica Dow,  
los compatriotas a quienes robaron provincias enteras,  
la familia Edwards diezmada por el mundo,  
Viaux, Enrique Marshall, Pablo Rodríguez [...],  
los heroicos grupos de Patria y Libertad  
y los patriotas que eliminaron a Schneider (1974, 87).

Modulaciones vinculantes a una nunca definida y solo situacionalmente realizada *estética del desarraigo y la resistencia* cuyas expresiones y búsquedas de sustentos críticos se diseminan, principalmente en las antologías poéticas de cuño más militante, y en las revistas académico-culturales del exilio orientadas hacia la articulación, de un campo de saber en torno a la finalidad de brindar continuidad y difusión a la tradición cultural ahora perseguida, y por lo tanto de integrar un soporte crítico y así, cito en esto a Carreño de un «proyecto estético y político para la crisis» (2009, 127)<sup>19</sup>. Se trata, fundamentalmente, *Araucaria de Chile* (1978-1989) emitida desde París y sucesivamente desde Madrid; y *Literatura chilena en el exilio* (1977-1980), desde Los Ángeles, California, posteriormente rebautizada como *Literatura Chilena Creación y Crítica* (1980-1989, Madrid), y a las cuales por su complejidad temática habría que agregar la más olvidada publicación estudiantil *Ventanal* (1981-1987), realizada al alero de la Universidad de Perpignan, entre otras. Tentativa cuyos alcances y urgencia para una identidad cultural que se autopercibe como amenazada, son ya explicitados por el símbolo que nombra a revista *Araucaria*. Cito en esto su editorial inaugural:

Araucaria viene a servir la idea de la unidad de la cultura nacional y la noción de que ella permanece vigente y creadora a pesar del fascismo. El símbolo de ese bello pino verde que crece en la tierra de los mapuches bajo la tormenta, conteniendo la erosión y las arenas desérticas, da el nombre de pila a esta publicación. Araucaria [...]tratará de contribuir a desarrollar la continuidad del proceso intelectual chileno. Por ello quiere recoger la ebullición que agita al interior del país como también las manifestaciones del exilio. (1978, 5-7).

La presencia de la crítica en el exilio poseyó una propia relevancia a la hora de producir un microcampo acotado a la formación, aún imposible desde el intraterritorio, de proyectos para la

---

<sup>19</sup>Se trató, en lo ahí planteado por Carreño, de una lista compuesta por nombres como Naín Nómez, Ana Pizarro, Soledad Bianchi, Raquel Olea, Federico Schopf, Jaime Concha, Jaime Giordano, Nelson Osorio, Juan Armando Epple, Marcelo Coddou, Pedro Bravo Elizondo, Ariel Dorfman, Carlos Orellana, Bernardo Subercaseaux, Leonidas Morales, Hernán Vidal, Fernando Alegría, Fernando Moreno, Luis Íñigo Madrigal, Manuel Alcides Jofré, mayormente insertos en el contexto universitario estadounidense, pero también en el de Canadá, Francia, Suecia y México, entre otros destinos.

continuidad del ámbito de la literatura chilena. En un principio mediante la exploración y construcción de un «corpus testimonial sobre el golpe militar» como posteriormente señalara Epple (1994b, 47). De hecho, ya en 1981 el chileno Jofré reconocía a las literaturas adscritas al estatuto testimonial como propias a un género en proceso de hibridación, en el que confluyen la «historia» en tanto aspecto temático testificado por sus autores, y la «fictividad» conflictivamente superpuesta como «[e]l mecanismo que comunica y estructura la experiencia» (1981, 153). Se trata así de textualidades cuyos parámetros de *verdad* serían definidos en torno al «sentido de urgencia» conferido a realizar sus comunicabilidades, incluso, a efecto de «desliteraturizar» la obra como planteaba Román-Lagunas (1987, 16), para impedir que sea decodificada desde la asunción de su fictividad. Noción trasunta de «verdad» tornada en equivalente a la experiencia, y fundamentada en la presencia del cuerpo en tanto soporte último del despliegue de la violencia y, por lo tanto, como reducto mnemónico del discurso dispuesto en posición de enunciarla (Epple: 1994b, 47). No resulta paradójico que lo anterior pueda haber sido visibilizado al modo de un efecto inverso, ahora sobre las conformaciones del discurso literario, de la misma coerción sobre los cuerpos y tejidos comunicativos que rige al país situado, presentándose como la presencia de forzosa de inadecuaciones entre el acto estético, la tradición de su crítica, y la contingencia de sus recepciones. Cito en esto el marco peritextual con el cual Hernán Valdés busca introducir una mediación autoral para la recepción de su *Tejas Verdes*:

*La redacción de estas evocaciones me ha significado una profunda repugnancia, pero, si la he asumido, no ha sido con el objeto de exhibir o comunicar una desgraciada experiencia personal, sino para mostrar, a través de ella, la experiencia actual del pueblo chileno [...]. Estas páginas están escritas a toda prisa <al calor de la memoria>. Por lo mismo, no debe buscarse en ellas ningún tipo de elaboración literaria. El lenguaje es fundamentalmente funcional y esto ha significado para mí una experiencia nueva. Agradecimientos aparte, la Junta Militar, al barrer con el mito de la democracia chilena y al implantar en la vida real un fascismo que sólo conocíamos por referencias culturales, nos ha propuesto un abundante material de inspiración concreta a los escritores que en Chile no sabíamos qué hacer con nuestra inaprensible y contradictoria realidad (1974, 5-6).*

Otra expresión de lo anterior es la provista por la inscripción dentro del estatuto del testimonio de obras procedimental y genéricamente tan disimiles como fueron los poemarios *Cartas de Prisionero* de Floridor Pérez (Casa de Chile, México: 1984) y *Equilibrios e incomunicaciones* de Aristóteles España (fotocopias, 1980: Chile) y *Dawson* en su versión final (1985), cifrados a su vez en las respectivas experiencias de sus autores en los campos de concentración de Isla Quiriquina y Dawson, y *Two years in Chilean concentration camps/ Dos años en los campos de concentración de Chile. ¡Venceremos!* De Miguel Lawner (Toronto: 1977), cuyo registro central se conforma por

cerca de 60 dibujos referidos a su experiencia en los distintos centros de reclusión a los que fue destinado, o a aquella reconstituida a partir de relatos de reclusos de otras cárceles y donde el registro corporal de la violencia fue, por ende, diferido, según constata la reseña afín de *Araucaria*, incluida precisamente en la sección *Testimonios*.

De esta manera, mientras en los textos predominantemente poéticos que se producen y comienzan a circular limitadamente en el país, la censura produce una serie de procedimientos de elusión de la censura, en los asociados a los circuitos del exilio la *urgencia* implica generar textualidades cuyo basamento sería el de entablar los registros de la memoria ya no solo como posibilidad de restitución de un presente interrumpido sino como fundamento para la producción de un *nosotros político* desde el que brindar continuidades –en la crisis– para la tradición. Este aspecto es el que en describe las complexiones temáticas y autorales asumidas por las antologías *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* de Sergio Macías (Comité Chile Antifascista, Berlín RDA: 1977; y *Chile: poesía de la resistencia y del exilio* (de Omar Lara y Juan Armando Epple; Barcelona: 1978). Muestras se caracterizadas por la búsqueda de conformar un corpus de la reunión en torno a la primacía de consignar un soporte literario a los discursos una resistencia cultural al Régimen. Ejemplarmente, en el prólogo de *Los poetas chilenos* (1977) Sergio Macías señala:

*[e]stos textos forman parte importante del proceso histórico de Chile. Contienen una poesía que fluye de dolor, de lucha y de esperanza de un pueblo inmerso en un continente que derrama su sangre para liberarse del yugo imperialista [...]. El artista es parte de esa masa palpitante que constituye el devenir histórico. La poesía tiene ahí un hondo significado: manifiesta la realidad, lo íntimo del hombre, las raíces de la tierra donde crece y se desarrolla; expresa el lenguaje de la gente en la forma más pura, auténtica.*

Agregándose, como difuso parámetro de antologación, el que se ha incorporado autores que, aunque «*pertenecen a diferentes épocas de nacimiento y desarrollo poético, [...] están vinculados a un mismo problema político, a una misma tragedia*» (1977, 5-10). Un corpus de la reunión, entonces, cuya urgencia por confrontar la división efectiva entre los ámbitos y sujetos del exilio e insilio se sobrepone, aunque en ambas bajo y parámetros de inclusión y así repertorios solo parcialmente compartidos, a las funciones de renovación de la tradición poética asociadas. Tradición que, a su vez se busca comprender como concomitante al tejido social perseguido, optándose por sobrepasar los criterios generacionales, estéticos y genéricos entre las poéticas consolidadas y las ahí previstas, incluso, como eventuales, sino forzadas por la contingencia de los desarraigos y del terror, la censura y autosilenciamiento que rigen en el país sitiado. Cito el prólogo de *Chile: poesía de la resistencia y del Exilio* (1978):

Además de los riesgos ya conocidos que entraña toda antología, esta va a asumir uno más: el de su circunstancialidad [...]. Se trata de presentar una expresión, una conducta vital, que corresponde a un momento que intuimos será determinante en la relación futura que habrá de establecerse entre los escritores y su arte [...]. Muchos de los poemas que integran esta antología nacieron de la represión. Otros fueron escritos en el exilio. La división en dos partes responde más o menos a este criterio [...]. En todo caso esta división, reflejo de esa circunstancia histórica que nos ha separado físicamente, pretende integrar en una voz solidaria la poesía que ya puede firmarse y aquella que está surgiendo todavía como un acto anónimo (Lara y Eppele: 1978, 1-10).

En específico *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* se define por la construcción de un corpus abiertamente contestatario, refrendado por la presencia de textos conmemorativos al líder caído del MIR Miguel Henríquez, a Salvador Allende o al también incluido en la muestra, Pablo Neruda (Gonzalo Rojas, Efraín Barquero y Oscar Hahn respectivamente), o bien reminiscentes al Palacio de La Moneda y al 11 de septiembre (Hernán Miranda y Fernando Alegría). Resalta también la inclusión, luego recurrente, del intitulado *Somos cinco mil* atribuido como el último escrito de Victor Jara en los días inmediatos a su ejecución en el Estadio Chile.

Se trata, en una generalización, de obras prioritariamente vinculadas a nombres de la generación de la diáspora y sus sucesiones: Omar Lara, Mahfud Massís, Waldo Rojas, el entonces relegado Floridor Pérez, y los jóvenes Roberto Bolaño, Bruno Montané y Cecilia Vicuña, entre otros, algunos sólo identificados por seudónimos, así como efectivamente anónimos y descritos como “poemas escritos por prisioneros chilenos de la junta militar fascista“, correspondientes a un subcorpus de 10 textos en su mayoría firmados desde los campos de concentración de Chacabuco, Ritoque y del Estadio Nacional, y extraídos de fuentes como el cuaderno *Canto Cautivo*, publicado por la revista de *Casa de las Américas* (No 98, 1976) en Cuba, *Chile-Dokumente* (No 8, 1976) del Comité Salvador Allende en Dinamarca; La revista *Chile-América* (no 8-9, 1975) en Roma o bien entregados por el Partido Socialista a orgánicas del exilio en la RDA. Sub-corpus que será amplificado por la antología *Chile: poesía de la resistencia y del exilio* con una serie de poemas provenientes, principalmente, de «talleres clandestinos de poesía» para alcanzar su mayor complitud con la publicación el mismo 1978, en Roma, de la bilingüe español-italiano, *Il sangue e la parola. Poesie dal carcere e dai «lager» dall'interno del Cile dall'esilio*. de Ignazio Delogu (Introducción de Hernán Castellano) y del que cito un fragmento firmado bajo el pseudónimo Horacio Silva

arrancamiento de dientes  
golpes con puños  
golpes con los pies  
golpes con las rodillas  
golpes con mangueras  
golpes con tubos

golpes con laque  
golpes con culata  
arrancamiento de cabellos  
golpes simultáneos en los oídos  
ingestión de aguas con mangueras  
ingestión de excrementos  
ayuno forzado [...] (cit. Bianchi: 1979, 198).

Bajo un parámetro diferente, la muestra *Chile: poesías de las cárceles y del destierro* (s/a, nota preliminar de Aurora de Albornoz; Ed. Conosur, Madrid: 1978); se concibe como una semblanza colectiva, y espacio para preservar una memoria política en torno al ideario y caídos del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), vista en un primer momento como la principal orgánica dispuesta a ejercer una resistencia insurreccional. Noción expresada con la inclusión de una sección de *Canciones*, donde figuran Patricio Manns y Ángel Parra; de epístolas firmadas desde campos de reclusión, poemas referidos a miembros emblemáticos del movimiento (como Miguel Henríquez y Luciano Cruz), además de otros propios a autores que mantienen su anonimato o que son explicitados como militantes desaparecidos, aspecto que permite comprender la muestra bajo la búsqueda de contravenir el simulacro informativo del Régimen. Destaco en esto la relación trazada respecto al montaje operado por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) a instancias de la Operación Colombo. En concreto, la infame lista que *El Mercurio* del 23 de junio de 1975 publicara bajo el titular *Ejecutados por sus propios camaradas: Identificados 60 miristas asesinados*:

De acuerdo con el semanario "Lea", que se edita en esta ciudad [Buenos Aires], la siguiente es la nómina de miristas chilenos que habrían sido eliminados en los últimos tres meses por sus propios compañeros de lucha. Estas eliminaciones, dice la revista, se habrían registrado en Argentina, Colombia, Venezuela, Panamá, México y Francia, y es la culminación de un largo proceso de divergencias, mutuas recriminaciones y disputas por el dinero que se inició con la caída del Gobierno Marxista de Salvador Allende.

Al día siguiente el vespertino *La Segunda* publicaría una nueva lista de 59 nombres, esta vez bajo el grotesco título «Exterminan como ratas a miristas»; supuestamente «en recientes encuentros con fuerzas policiales argentinas, en la localidad de Salta», según creada *ad-oc* sería del diario *O Día*, de Curitiba, Brasil. En este contexto, la misma puesta en circulación de *Poesías*, implicó vulnerar, mediante la interacción efectiva entre elementos activos del exilio y de la clandestinidad en Chile, el simulacro que rige al interior del país. Ejemplarmente, en los fragmentos atribuidos al director de TV y dirigente sindical Máximo Gedda (1947-1974), se explicita el conocimiento directo de las prácticas de ejecución sumaria y desaparición de los cuerpos: «¿Te pondrán de espaldas a caer en una zanja desconocida/ donde te abrazarás extraordinariamente con los otros?/ ¿Te entregarán de costado encogido, como caigas/ a una pila común de enterrados?[...]» (Gedda, 24-25). Situación

que se reitera en el intitulado *Poema para mi hermano* de la estudiante de economía Muriel Dockendorff (1951-1974), ella misma, presente entre los “autoexterminados «¿Dónde estás Enrique Soto,/ dónde tu voz se levanta/ qué suelo mece tu pie/ o qué abismo te amortaja;/ es el mar tu calabozo/ te muerde la camanchaca,/ te aprisionan los canales/ o estás perdido en la pampa?» (29).

### **2.2.2. Dos antologías emergentes desde el extraterritorio: *Entre la lluvia y el arcoiris* y *10 poetas chilenos*.**

Una situación y búsqueda radicalmente diferente, aunque vinculante a la expresada por las *antologías de la resistencia cultural*, es la que en su mayoría desarrollan las antologías publicadas en el extraterritorio durante la década sucesiva. Este es el caso de las reuniones prendadas de de impronta crítica representadas por *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos* (selección, introducción y notas de Soledad Bianchi; Instituto para el nuevo Chile, Rotterdam [Barcelona]: 1983); la muestra bilingüe español-alemán *10 poetas Chilenos* (selección de Enrique Moro e introducción de Federico Schopf; traducciones de Günter Bauer-Rabbe, Raúl Sánchez, María Sippas y Margarete Klinger; Zambon Verlag, Frankfurt: 1983). Y en lo sucesivo, *Post-coup chilean poetry* (selección, nota preliminar y bibliografías de Silverio Muñoz, traducciones de Ellen Acevedo; Ed. Arauco, Minesota: 1986); y *Poets of Chile. A Bilingual Anthology 1965-85* (selección y traducciones de Steven White, introducción de Juan Armando Epple; Unicorn Press, Greenboro, North Carolina: 1986), entre otras.

Se trata en el caso de *Entre la lluvia y el arcoiris*. de una muestra cuyo ideario ha sido definido en palabras de Tomás Harris, como el de «recomponer un mapa anómalo, [el] de un país fracturado que, por lo tanto, ha dislocado su proceso poético, dispersándolo en la diáspora» (2000, 149). De esta forma a partir de la revisión de sus aspectos metodológicos y el discurso crítico que los sustenta, la operación ejercida por *Entre la lluvia y el arcoiris* puede ser entendida como la de un proyecto de formación de un campo literario generacional realizado mediante la singularización de una noción de *poesía emergente* a partir de la inclusión de 16 (nuevos) poetas aún residentes en el exterior, así como en Chile y cuyo corte etario -y epocal- está dado por autores nacidos entre 1943 y

1961. La antología proyecta así la tentativa de reconstruir conceptualmente al país, pero esto a través de la reunión y puesta en continuo de autorías dispuestas en la situación inmediatamente sucesiva a la de aquellas situada en el momento de la fractura. Emplazamiento con el cual se busca verificar y acceder un plano prosecución de la *heredad cultural* en cuestión<sup>20</sup>.

En lo modular destaca el que la crítica de *Entre la lluvia* supera la aseveración de un sujeto histórico situacional a la escisión práctica entre las experiencias del país sitiado y aquel diseminado en el desarraigo exilio, para ya visibilizar las variables de una literatura que, no obstante, sus inserciones en dichas alteridades de una misma coyuntura, se entronca ya con realidades epocales globalizadas. De esta forma en lo proyectado por sus apartados críticos, se propone la presencia de un sujeto histórico emergente cuyo difícil continuo estaría dado por una intensificación del efecto de «deshumanización» propio al avance de la sociedad industrial y de consumo. Aspecto que deviene en distintas asimilaciones de un espacio de sentido definido por la puesta en crisis del lugar del sujeto y, por lo tanto, de sus formas de representación y acción práctica en y respecto al plano de los hechos comunicativos.

En consecuencia, el continuo de los discursos poéticos incluidos arrojarían una amplia gama de concepciones acerca del acto escritural y sus inserciones conflictivas en las tramas culturales que suscriben, diversificando las disposiciones de identidad, espacio y temporalidad que adscriben o producen sus textualidades. Entre los rasgos que verifican estas variantes destaca la presencia de prácticas disociativas situacionales o no, del hablante respecto a las elaboraciones de sus entornos referenciales, incluyéndose en esto la presencia de desplazamientos y así perspectivizaciones que buscan sus fragmentaciones y pluralización dentro de un mismo margen textual. También se

---

<sup>20</sup> En orden etario la muestra contempla obras de Eduardo Parra (1943), Juan Armando Epple (1946), Gonzalo Millán (1947), Javier Campos (1947), Miguel Vicuña (1948), Gustavo Mujica (1948), Raúl Zurita (1950), Carlos Alberto Trujillo (1950), Gregory Cohen (1953), Roberto Bolaño (1953), Mauricio Redolés (1953), Erick Polhammer (1954), Jorge Montealegre (1954), José María Memet (1957), Bruno Montané (1957) y Bárbara Délano (1961). En lo específico el trasunto de situar una matriz de posiciones de ruptura o continuidad para leer esta poesía emergente, se realiza no sólo a través del corpus antológico sino mediante la operación de solicitar la redacción de «presentaciones». Metatextos en cierto modo guiados, que se enmarcan como procesos de autoreflexión escriturales desde los que estos autores se aspectan: «[l]a pauta [entregada a los autores invitados] solicitaba datos y proponía ciertos temas: fecha y lugar de nacimiento; fecha de inicio de la actividad literaria; receptor deseado de la propia obra; concepción de la poesía, en general, y de la poesía propia; pertenencia a algún taller o asociación literaria; autores más leídos (y predilectos); actividades paralelas al trabajo literario; práctica de otros géneros; motivaciones que influyeron en la decisión de escribir». Como también se explica, ante la imposibilidad de disponer de materiales concernientes a textos capaces de figurar como poéticas, estos fueron reemplazadas por otros textos que pudieran cumplir una función afín» (Cfr. 10, 9). Como plantea Sullà «una antología *crea* una tradición, la define y la conserva, pero al tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la formación de un canon» (1998, 27), referencia que aquí adquiere cuerpo ante la explicitación, por parte de la antologadora, de los elementos que conceptualmente servirían para concebirla, y en esto, construirla.

observa la trascendencia de estrategias que incorporan la ambigüación de significantes, así como diversas modalidades y grados del collage y montaje, y en esto, de una serie de transferencias desde y hacia un amplio catastro de discursos coloquiales, mediales, institucionales, etc. Dinámicas que pueden comprender textualizaciones de la oralidad directa, sea mediante la transfusión desde las diversas lenguas del exilio, o el uso dialectal y transcripción fonética del español de Chile, restituyendo así las legitimidades escriturales de estos registros. Complexiones en las que parece sobresalir una búsqueda de reestablecer un plano de interacciones comunicativas eminentemente divisorias o fracturadas; sea entre el acto estético y las hablas inmersas en un tejido social, o explícitamente entre las codificaciones internas a estas poéticas y el ámbito potencial de sus recepciones (Bianchi, 19-24)<sup>21</sup>.

En una de sus principales consecuencias, la muestra arroja el que la división entre la autocensura y la urgencia de la denuncia en los campos del intra y extraterritorio, comienza a dejar de ser ya un aspecto absoluto a la hora de comprender los desarrollos sucesivos de la tradición, exhibiendo ya de una poesía cuyos objetos de impugnación se desplazan y actualizan respecto a aquellos exhibidos por las antologías de la resistencia cultural. Rasgos que, aunque provisorios y difícilmente corroborables a cabalidad en lo específico a cada propuestas, permiten ya delinear la pregunta sobre las definiciones de esta presunta identidad generacional. Lo anterior se exhibe, excluyendo fundamentalmente a Millán y Zurita, apelando ya a poéticas que buscan omitir la presencia de mediaciones simbólicas que interrumpan sus rangos de recepción como en la obra de Gregoy Cohen, José maría Memet, Eduardo Parra, Eduardo Llanos, etc., como también dando cuenta de constelaciones de sentido que ya no refieren unívocamente al país perdido, sino a una visión crítica de éste en su entrecruce con el espacio del desarraigo. Así en la superposición entre ambos espacios planteada por *Sintonía* de Eduardo Mujica:

Los choclos en Francia, sólo lo comen los chanchos.  
Los chanchos en París, lo griegos los asan en vitrina.

---

<sup>21</sup>En lo señalado por Sergio González en su *Los afuerinos: Poetas jóvenes chilenos en Europa*: «[l]as experiencias del exilio, migración económica y por “oxigenación” entregaron una diáspora de poetas jóvenes que se han ido alimentando y revirtiendo en estos años (algunos han vuelto). El número, solamente en los países europeos es apreciable. Estas voces (al igual que las del interior) son dispares y diversas, las razones son muchas. Hay quienes se han “formado” no solo como poetas en las sociedades de acogida, correspondiéndose sus textos como una tradición posmoderna y europea. Del mismo modo se reproducen las corrientes o vertientes al interior del país, mitigadas acá, en su afán escolástico, por la necesidad de cohesión en una identidad cultural común. Así encontramos los intentos de poesía experimental, de poesía visual, como los de la poesía contestataria (contracultural), experiencial y alternativa. La mayoría de las veces estas distinciones son aparentes. Estas diferentes líneas coinciden en su tono desacralizador del hablante lírico, en el uso de la ironía y del desgarro sarcástico, en la utilización complementaria de recursos y elementos lingüísticos de las nuevas comunidades en que se han integrado» (en *La Castaña* no. 7 de 1987, cit. Eloy: 2014, 100-101).



las vitrinas cafeteras, al cuerpo malo le dan nausea.  
Nausea producen las sombras y el vómito del metro.  
En el Metro de la Ciudad sombra musiquen algunos músicos.  
Músicos japoneses cantaban el otro día en el Metro Odeón, la canción  
«Gracias a la vida» de Violeta Parra,  
al estilo Paco de Lucía.  
Lucían sus motos, me recuerdo, los Pacos.  
Pacos se les llama en Chile a los Carabineros.  
Los Carabineros mantienen el Orden Ciudadano y dirigen el tránsito [...] (109-110)

Y luego en *La Amnesia* de Mauricio Redolés, poema donde se opera una crítica cáustica, desheroizante, respecto a la conformación y cristalización de un nuevo *status quo* del exilio:

Casi los volví locos a todos  
salía con mi guitarra (que no era mía)  
y despeinado hacia muecas a1 viento  
atravesaba las noches solitario y silencioso  
haciendo obscenos gestos con las manos  
a los pacíficos transeúntes.  
Y los otros me decían:  
    <aprende ingle      hueón no seai  
    así no  
    no hagai tanta reunione  
    no respirí>  
Algunos de esos  
pacífica y mansamente han caído en la  
    ASIMILACIÓN  
muchos se han declarado escoceses o no aceptan ir de holidays  
a Francia nuevamente este año  
y se acuestan leyendo «How to succeed in life»  
por otra parte tienen sus narices  
olfateando permanentemente  
    BECAS![...] (*La Amnesia*, 192- 193)

Bárbara Délano, por último, presenta una restitución del espacio Santiago ya como una deriva de las prácticas sociales que la subyacen como ámbito de conformaciones de poder y confrontación social, presentando en contraparte una ciudad aquí ironizada por la aparente situación higiénica de los *Juegos Diana*:

Jueguitos diana  
diana juegos  
para todos los boys y las girls  
para que se den muchos besitos a oscuras  
y la manita se suelte bajo la falda con olor a vino  
bajo la falda que se está humedeciendo  
bajo la falda niña rica  
Juegos diana  
clic tam pum  
corre la pelota por los pasillo  
clic luz roja

pum morada  
20 pesos caen por un tubito  
tubito renal pesitos de orina  
tubito carnal pesitos cochinos  
Jueguitos diana juegos [...]

Una propina para mi alma enferma;  
10 pesos el tiro al súper hombre  
el invencible hombre del futuro  
Aquí para ustedes señores y señoras [...] (273-274)

Indicios de una postura ya radicalmente diferenciada respecto a la praxis política adscrita a los parámetros de las antologías hasta aquí vistas, será la asumida por la muestra bilingüe *10 Poetas Chilenos* (1983) de Enrique Moro. Muestra cuya exclusión de los análisis ulteriores se explica por su carencia de elementos propios a la construcción de un proyecto, sea situado o si no crítico. Esto a excepción del apartado introductorio de Federico Schopf, en el cual, a partir de su disenso al repertorio ahí reunido, se explicitan sus parámetros para encauzar, y en esto depurar, las inscripciones de una *poesía joven* en la trama de la tradición interrumpida<sup>22</sup>.

Indicio de los límites de la antología es que en ella están notoriamente ausentes variedades de pseudopoesía que han proliferado desde el llamado “pronunciamiento militar de 1973”: en primer lugar, cierta literatura comprometida que, con apasionado escepticismo, ha anatemizado reiteradamente el poeta Enrique Lihn: clara y sencillamente, confunde la comunicación inmediata de la ideología con la comunicación poética.

Discretamente alejados de la antología están también los desvaídos textos en que se repite el disco, alguna vez original y relevante de la poesía lírica, es decir el melancólico recuerdo de la provincia o la infancia perdida (y que casi nunca fue así).

Por último, tampoco el antologista ha tenido el mal gusto de aburrirnos con la selección de chorezas y previsibles chistes de café con que algunos jóvenes han confundido el camino abierto por la antipoesía de Nicanor Parra. Quizás no esté de más destacar que las formas mencionadas de hacer paraliteratura corresponden a modelos que han logrado sobrevivir en la gran noche del apagón cultural que comienza a fines de 1973 en Chile. Por cierto, estos tres modelos -junto a su influencia positiva como rupturas históricamente escalonadas del discurso unidimensional- hacían estragos desde mucho antes de 1973, pero en un contexto en que coexistían con otras proposiciones literarias y estaban insertos en un proceso crítico-cultural no sometido a censura [...]. El ejemplo más inmediato y más grande este desacierto lo constituye precisamente el modelo que han seguido estos jóvenes: el tipo de poesía comprometida que Neruda llevó a su plenitud en libros como *Las Uvas* y *el Viento* [1954] (Schopf:1983, 7-9)

Categorizaciones que en sí suponen una determinación concerniente a una legitimidad precarizada de toda literatura que no alcance el estado de autoreflexión escritural provista desde una propia

---

<sup>22</sup>De esta forma, a excepción del texto de Schopf y una suerte de «declaración» en la contratapa, y que por cierto además de no estar firmada (y así autorizada) tampoco fue *traducida* al español, no existen menciones al carácter y parámetros de antologación en torno a algún punto común. Así junto a autores que ya poseían grados de figuración en el medio (Juan Cameron, Rodrigo Lira, Eduardo Llanos, Armando Rubio y Raúl Zurita), se suman nombres, y eventualmente algún seudónimo, cuyos desarrollos autorales será mucho difícil rastrear más allá del mismo corpus (Enrique Moro, Alejandro Pérez, Marcos Riesgo, Carlos Vergara y Antonio Viera). De esta lista y de la también desigual información de las notas biográficas, se extrae al menos un rasgo etario dado por autores nacidos entre 1947 y 1957, consolidando, en cualquier caso, dos sectores: uno destinado a autores adscritos a la escena convencional en Chile, y otro propio a una de carácter periférico. Parámetros que devienen en una muestra desigual en todos los sentidos. El texto citado fue luego publicado bajo el título *Sobre la poesía joven de Chile en El espíritu del Valle* (1985, 28-31).

especificidad y actitud impugnativa de las realizaciones textuales de la obra poética. La posición de Schopf recuerda a la «desconfianza en el poder restaurador de la palabra» como dice Merino pensando en Lihn y su promoción (1991, 10), y en consecuencia parece exigir como dice Sullà explicando a Bloom, la primacía de una exégesis basada en una «lectura estética de la literatura [...], en contra de la conversión de las obras literarias en documentos sociales, culturales e ideológicos, de la sujeción del valor estético a la lucha de clases, géneros o razas, y de la disolución en lo colectivo de lo individual en el trato con la literatura» (1998, 13). El ensayo de Schopf corrobora la derrota definitiva de las comprensiones afines al «develamiento cultural» (Bowen: 2008) adscrito a la UP. Y, en síntesis, de las tentativas que promovieron el arraigo del acto estético, la experiencia individual y colectiva sustentada en la corporalidad autoral y las praxis políticas que buscaron disputar las condiciones que rigen al sujeto social. Esto es expresando ya la refutación, en los discursos y hechos, de todo un imaginario político ante la emergencia ya de una posición restitutiva de la crítica como ámbito autorizado de producción del canon cultural y por lo tanto, como discurso depurado de esta suerte de contaminación ideológica que derivaría al instalar integraciones entre la obra y la resolución de la situación histórica en que se produce, siendo sus efectos designificar los parámetros de su disputa en tanto objeto político literario, como se primero se tentó en las antologías de la resistencia cultural. Cito el prólogo de *Los poetas chilenos luchan contra el Fascismo*:

El artista es parte de esa masa palpitante que constituye el devenir histórico. La poesía tiene ahí un hondo significado: manifiesta la realidad, lo íntimo del hombre, las raíces de la tierra donde crece y se desarrolla; expresa el lenguaje de la gente en la forma más pura, auténtica. Ningún escritor revolucionario o progresista puede estar ajeno a su época [...]. Su actitud tiene que ser implacable contra el fascismo que representa odio y sufrimiento (Macías: 1977, 7-8).

Las obras, revistas, antologías y producción de orgánicas y crítica aquí parcialmente exploradas y puestas en secuencia, parecen refrendar un propio e inconcluso ámbito de desarrollos y heterogeneizaciones desde las que se proveyó o posicionó continuidades para la tradición interrumpida, pero también clausuras y posturas situacionales finalmente derrotadas. Ámbito que en su variante crítica se define principalmente por la incorporación de la disputa sobre el estatuto del texto testimonial, éste a su vez intensamente vinculado a la tendencia que Carrasco luego concitó y llamó como «Poesía de la contingencia socio-política» (1989). La cual, como luego se discute, no es nunca totalmente divisible de otras actitudes escriturales que definen la transformación de esta tradición bajo el autoritarismo. Para Nómez, él mismo un autor de la diáspora, el decurso de las poéticas definidas por los distintos destierros en cuestión, puede ser acotado a tres momentos o

fases definidas, las primeras como «integración» y «desintegración y fragmentación de este mundo del pasado» cuyo objeto, en ambos casos, es la perspectiva sobre tiempo y lugar primario del arraigo y con esto de la subjetivación y deriva en extrañamiento del espacio originario. Y por último aquella que caracterizaría ya una fase propia a una «*integración cuestionada*, que implica un replanteamiento de las relaciones de identidad con el entorno y el lugar de origen». En su visión esto explicaría la profusión de formas de procesar, en la representación escritural, el trauma vivencial e histórico. Formas que implicaron diferentes aproximaciones al lenguaje (y a su urgencia), en un radio que contempló desde los textos abiertamente denunciadores y de menor densidad simbólica ejercidos por autores eventuales, hasta aquellos que implicaron ya la complejidad de proyectos propiamente autorales (2010a, 117-118).

Por último, para Garay, quien estudió en específico el caso de las *dos Alemanias*, entre las adscripciones temáticas y motivos acotados a la poesía y narrativa del exilio, tienden a prevalecer los de la «[m]emoria y recreación del pasado; Escritura testimonial y autobiográfica; Muerte y violencia institucional; Denuncia y reivindicaciones socio-políticas. La nueva dimensión espacio-temporal y el desarraigo; Poética del regreso; Latencia lingüística y reflexión sobre la lengua; Conflictos de pertenencia y encuentro con la alteridad». En este contexto, concluye, la literatura se articula necesariamente como un dispositivo de resistencia, en tanto su praxis como instancia de desarrollo autoreflexivo y de restitución comunicativa, implica la posibilidad de entablar y preservar «memorias alternativas» referentes al presente interrumpido por la coyuntura histórica en cuestión (2013, 23).

### **2.3. Intraterritorios: el taller literario como práctica y restitución del espacio cultural**

Para el ámbito de los discursos, los primeros años del Chile dictatorial se definen por las mismas condiciones de coerción, disuasión y finalmente interrupción de los tejidos sociales, institucionales, comunicativos en que convencionalmente se desarrollaron e interactuaron. De esta forma el terrorismo directo, la supresión del sistema político y derechos civiles, las exoneraciones, exilios, el dispositivo de la censura las primeras implementaciones del simulacro y cerco informativo,

configuran un espacio ahora decisivamente definido por la desarticulación de las capacidades convencionales de producir, emitir y recepcionar en tanto circulación y crítica toda discursividad no signada por la oficialidad. De esta forma el golpe de Estado,

no solo sacudió a todas las estructuras sociales y políticas de ese entonces, sino también al país literario que se vio afectado no sólo por actos como la quema de libros y desaparición de autores, la prisión, la tortura, la censura previa y los listados del Diego Portales, sino que también por la sospecha y delación sobre todo acto creativo. A poco andar se escuchó hablar de un <apagón cultural> en que jamás se identifica a sus responsables. Es posible que aquellos que hablaban de ese apagón nunca estuvieran en contacto con la <república del silencio> que se ejerció a través de las revistas y publicaciones literarias independientes (Eloy: 2014, 5-6).

La ya internalizada noción del *apagón*, es decir la afirmación de la cesión casi absoluta de la producción cultural durante los primeros años de dictadura, se configura como un dispositivo más del programa de depuración de las memorias político-culturales en pos de la Refundación, sirviendo para invisibilizar una serie de micro-instancias y así una producción de cultura y tejido social que paulatinamente se reconstituirá en los intersticios del espacio allanado de lo público. El *apagón* de esta forma no significó una clausura total, sino la producción de una *verdad instalada* funcional a los nuevos parámetros de coacción sobre el campo cultural a la que sin embargo sí subyacía la precarización de toda posibilidad de ejercer públicamente una cultura de la creación, forzando así su desplazamiento «desde el centro institucionalizado de las universidades y la crítica oficial hacia el margen donde primaba la auto gestión de los proyectos artísticos y poéticos» (Espinosa Guerra: 2005, s/p). Un contexto en el cual las posibilidades objetivas de establecer circuitos comunicativos para contravenir el silencio radican en la construcción de instancias y discursos más allegados a la situación basal del cuerpo social, y puntualmente, a la autogestión que desde sectores de éste se emplean para proveerse la capacidad de interactuar en torno a la actividad político-cultural.

Un dibujo mínimo de los espacios generados por y para la nueva poesía en el intraterritorio de los años fundacionales del Régimen, debería señalar la preponderancia del *taller literario* como aquel primer espacio desde el cual se acceden interacciones entre el hacer escritural y los espacios sociales en que éste se enmarca. Así, a diferencia de los principales grupos literarios, como Arúspice en *Concepción* y *Trilce* en Valdivia que al amparo de la Universidad habitaron la escena de los 60s, los talleres surgidos en el primer contexto del orden autoritario, se caracterizaron por entablar, acaso, la única instancia efectiva para participar de una cultura de la creación literaria. Entablándose así, en muchos casos, como una práctica colectiva de integración y apertura hacia los tejidos sociales adscritos a los territorios en que se inscribieron o hacia los que se expandieron. Actitud que

prevalecerá incluso tras las primeras reaperturas de la escena con las publicaciones de 1977 a 1979 (Carrasco: 1989; Nómez: 2007), tal como se refrenda con su ulterior presencia en prácticamente todos los espacios de la sociedad: habrá talleres en escuelas y universidades, sindicatos, poblaciones y cárceles, entre otros, contándose incluso aquellos que desde las antologías contestatarias del exilio serán nominados como *Talleres Clandestinos* según consigna la antología *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* (Berlín RDA, 1977) entre otros ejemplos.

En una síntesis, los talleres se caracterizan por ser instancias autogestionadas cuya dirección podía recaer en un profesor escolar, un cultor o poeta más o menos consagrado y necesariamente vinculado al espacio o territorio en cuestión, o bien en el mismo colectivo. Así, a través de la realización de pequeñas reuniones privadas o restrictivamente públicas, la creación y distribución artesanal de ediciones en mimeógrafo o fotocopiadas en su gran mayoría, pero sobre todo mediante el acto de la reunión y participación que los define en tanto colectivo, los talleres significaron una primera instancia de formación, recepción y crítica para sus autores. Labores necesariamente ejercidas en torno a los atributos de la oralidad y propiciando así «un conocimiento y diálogo directos e inmediatos entre críticos e escritores» (Carrasco: 1995, 40)<sup>23</sup>. Elementos, todos estos, que implican no solo profundizar las prácticas de socialización ya incorporadas por sectores de la emergencia de los 60, sino, mucho más importante, ejercer dichas instancias colectivizantes del oficio escritural como un modo efectivo de contravenir, desde las propias complejidades identitarias y territoriales, el allanamiento del espacio cultural y el autosilenciamiento que rigen con su mayor intensidad en los primeros años del terror.

Una situación distinta, o cuya comparación resulta equívoca ante la subsecuente ausencia de registros que condiciona toda lectura del espacio del taller, es la que en paralelo refrenda la instancia ya arraigada del Grupo Literario, caracterizada por relegar la prioridad de integración en pos de la búsqueda por entablar estéticas y desarrollar sus soportes conceptuales desde los cuales disputar posiciones de ruptura o actualización respecto a la tradición. Precisamente es en este contexto que se suscitan las primeras publicaciones representativas de colectivos en dictadura, siendo eventualmente la primera *ENVES*, ya en diciembre del 74 en Concepción. Se trató de un tríptico contenido en un sobre «realizad[o] por un grupo de estudiantes de español de la universidad,

---

<sup>23</sup>La misma precariedad del campo cultural en que emergen y desaparecen la pluralidad talleres y sus expresiones editoriales del periodo, implicar que sus registros quedaran limitados a textos que aportan información sólo contextual sino forzados a compilar desde los propios conocimientos, inscripciones e intereses de sus autores, afectando la complitud de una visión conjunta y que aquí resulta imposible de consignar al modo de un corpus más exhaustivo.

heredera de la fenecida FUEGO NEGRO» y en la que se publicó durante sus cinco números hasta 1976 a poetas como Javier Campos, Walter Hoefler, Juan Epple, Floridor Pérez, Edgardo Jiménez y Gonzalo Millán. Además de los nóveles Nicolás Miquea, Mario Milanca, Quirino Ríos, Carlos Cociña y Carlos Molina. La revista también contó con trabajos teóricos de los académicos Roberto Hozven, Ramona Lagos y de Gilberto Triviños, este último (1976) «sobre un texto de Milanca, presentando ambos trabajos como un sólo texto integrado e inverso, reverso (envés) y anverso de una misma escritura; desde el poema al texto teórico y viceversa» (Cociña: 1983, 15-17). Hacia 1979 la ciudad asistirá a la presencia del fugaz grupo *Punto Próximo*, conformado por Nicolás Miquea, Carlos Decap y Tomás Harris y de cuya experiencia y ruptura, nacería la revista *Posdata* (1981-1982 y 1985-1986), en un resumen mínimo respecto a la intensa producción que define la excepcionalidad de Concepción.

Simultáneamente, y en una revisión acotada a los talleres de mayor visualización e impacto, cabría señalar que la primera (nueva) instancia de este tipo se puede datar ya en 1974, con la emergencia del *Taller Literario de la Biblioteca Municipal de Temuco*, a cargo del profesor, de la aún entonces sede de la Universidad de Chile, Víctor Molina Neira (Macías: 1990, 192; Trujillo: 2003, s/n). Como muchos de los talleres que la sucedieron, la agrupación se expresó mediante la publicación de sus, *Cuadernos de poesía*, entre los que se cuentan las plaquettes *Los pasajeros de lo que nunca hemos dicho* y *Poemas crucificados* (1976 y 1977), de José María Memet, así como *Expedición al corazón del hombre* (1977) de Gustavo Adolfo Becerra y *Los Rostros del Silencio* (1978) de Farid Hidd. En este contexto ya en 1980 existirán instancias como las de la agrupación cultural *Puliwen Antu* con Hugo Alister, Bernardo Reyes y Guido Eytel (Harris: 2002, 58) y hacia 1979 la del *Taller Pewan* que al menos durante 8 años congregó e integró en torno a su colectivo, autores de distintas promociones de secundarios provenientes de diversos establecimientos de la ciudad, entre ellos el poeta Hurón Magma (Castillo: 1987: 68-73).

Paralelamente ya en 1975 se registra el nacimiento de *Aumen* en Castro, dirigido inicialmente por los jóvenes profesores Renato Cárdenas y Carlos Trujillo (Carrasco: 1989, 34) y amparados por el espacio del Liceo Coeducacional de la ciudad. *Aumen* además de producir su propio sello editorial y revista homónima que, aunque marginal en tiraje y manufactura logró sobrevivir durante una década, provocó un importante impacto cultural no sólo en su ciudad y luego en el territorio Chiloé, sino también para la reconfiguración de un circuito literario del sur de Chile. Sea tendiendo lazos con otras instancias afines influyendo en la creación de éstas, o bien participando de la formación

de poetas como Sonia Caicheo, Víctor Hugo Cárdenas, Jaime Márquez, Rosabetty Muñoz, José Teiguel, Jorge Velásquez entre otros presentes en los 11 números formales de su revista y en las publicaciones paralelas a éstas. Entre estas últimas pueden consignarse el cuadernillo *El juego de la oca* de Víctor Hugo Cárdenas y Héctor Véliz Pérez-Millán (1979), el póster poético *Anda al pueblo, Hermano* de Sergio Mansilla (1978), así como los libros *Cuatro Poetas en Chiloé* (1977) que incluyó obras de Renato Cárdenas, Sergio Mansilla, Carlos Alberto Trujillo y Pedro Segundo Ortiz (José María Memet), *Las musas desvaídas* y *Escrito sobre un balancín* de Carlos Alberto Trujillo (1977 y 1979), y *Liricanalladas* de Nelson Torres (1986), entre otras (Eloy, 23-26)<sup>24</sup>. Otra expresión de este impacto será la realización del *Primer Encuentro de Escritores en Chiloé* (1978), instancia que junto al anterior *Encuentro de Poetas Jóvenes del Sur de Chile* (1977) convocado en Valdivia por el Instituto de Literatura de la Universidad Austral representarían dos hitos para la entablar el encuentro de la poesía emergente del sur, como también para la ulterior construcción de ésta como ámbito de estudio en el contexto de sus universidades.

A su vez el santiaguino *Taller de letras Ariel*, bajo la dirección de Luís Alejandro Iglesias, se caracterizó desde 1975 más por una labor de integración y difusión solidaria de las expresiones emergentes que por el activismo en torno al proceso de sus propios autores. Esto mediante la realización periódica de su Certamen para inéditos, la producción de sus revistas *Ariel* y la fugaz *Voces* y una serie de publicaciones entre trípticos y otros formatos, entre las que figuran una primera versión mimeografiada de *Canto de una oveja del rebaño* (1981) de Rosabetty Muñoz<sup>25</sup>. Según se consigna en *Voces* n° 12 de 1983, el grupo se disuelve definitivamente en diciembre de 1982, por lo que ésta es editada por el ahora *Colectivo Ariel* «el legítimo heredero de la Asociación de Escritores ARIEL» y cuyo propósito «es mantener la publicación de esta revista y el Certamen Nacional para Poetas y Cuentistas Inéditos, las dos iniciativas de mayor relevancia que llevó a cabo dicha asociación»<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup>Asociado a este mismo territorio cultural, en 1976 se crea en Ancud el *Círculo Literario Chaicura* «palabra veliche que significa la voz de las piedras» (Mansilla: 2010, Cfr. 33, 34) siendo coordinado por el poeta Mario Contreras Vega. Durante sus tres años *Chaicura* logró, bajo el amparo institucional del Museo Regional, llevar a cabo dos concursos regionales de poesía y cuento, publicar el boletín *Reseñas*, así como un único número de revista *Andrómeda* entre otras acciones. Entre sus participantes, algunos también involucrados con *Aumen*, figuraron Esteban Barruel, Milagros Mimica, Rosabetty Muñoz, Julio Norambuena, Julio César Ojeda, y Elena Vera Guerrero (Trujillo, s/n).

<sup>25</sup>Según información aportada la poeta a Trujillo, entre quienes algún momento figuraron como participantes se cuentan nombres como Raúl Hermosilla Muñoz, Baccio Salvo, Ricardo San Martín López, Ana Iglesias, Amelia Salinas Arévalo, Huencho Alarcón y Pedro Mardones Lemebel (Trujillo: 2003, Cfr. 19).

<sup>26</sup>El número 12 de *Voces* a su vez es titulado con un collage de recortes que conforman el lema «Literatura, un triste ejercicio» y luego con una desencantada declaración de Huencho Alarcón, Cristian Cottet, Mario Silva y Luís Alejandro Iglesias respectiva a la disolución de *Ariel*: «y aunque sabemos que desde el punto de vista intelectual ARIEL nunca fue “la gran cosa” sí se caracterizó por ser una entidad seria, responsable y con un gran sentido del trabajo. Ocho años alcanzó a vivir este grupo y durante ese lapso pasaron tantas cosas como para reescribir algo así como EL CONTRATO



En paralelo a las anteriores se registra la existencia de *Polígono* (1978) en Puerto Montt, así como de su micro-editorial y revista homónima; del *Taller literario la Fragua* (1979), coordinado por Bernardo Rebolledo Silva en la Casa de la Cultura de San Fernando (Trujillo, s/n), y que, como muchas instancias afines, actuaron en medio del doble desierto cultural dado por el Régimen y la condición periférica de sus ciudades, no sólo respecto a la centralidad-Santiago sino a los polos literarios del sur. En este sentido otra realidad afín fue la de los poetas del grupo *Génesis* (hacia 1976) y su descendiente *Salar de la poesía* en Antofagasta, integrados por Juan de Dios Reyes Franzani, Arturo Volantines y Wilfredo Santoro (Volantines: 2010, s/p), entre otros. Referentes que, junto a manifestaciones como la revista *Planeta de Flor y Barro* (1978) y su sucesora *Palabra Escrita* (1979-1989) en Arica, darán lugar a una microescena que se manifestará muy en paralelo al movimiento aquí apenas esbozado.

A través de las instancias mencionadas, el taller expande la función de brindar una primera formación y crítica del oficio escritural para ya definirse por la construcción de espacios alternativos de producción o reconstrucción de la memoria literaria allegada a los territorios en que sus autores confluyen. Situación que, en el contexto del aparente autosilenciamiento y hegemonización del espacio cultural autoritario, los hace adquirir la potencialidad de espacios contraculturales para ejercer la creación desde y hacia la realidad del propio hábitat social. Prueba de lo último son iniciativas como los talleres *Andamio* y que luego de su creación en 1978 a raíz del programa radial *Nuestro Canto*, realizan su labor de formación y creación en diversas poblaciones de la capital. Se trató más bien de una coordinación de microinstancias que en su conjunto llegarían a poseer unos cincuenta participantes, «escritores en ciernes; estudiantes, trabajadores y artesanos que se agrupaban en cinco talleres» (Eloy, 41). *Andamio* supone así una de aquellas experiencias posicionadas en la comprensión de la creación poética como un acto de empoderamiento en torno a la restitución de un tejido social interrumpido. En palabras del colectivo:

[n]o es tan fácil ser poeta; no basta la grandilocuencia ni la imaginación retórica y audaz. No se logra tampoco esta condición, en base a la mezcla de sesudos conceptualismos y actitudes de agresiva proyección social [...]. El dolor y la muerte; la esperanza y la certeza del triunfo; el engaño y la verdad, son sentimientos y valores que en sus infinitas dimensiones y estados se plantean como una fuente de imágenes y signos, pero a la vez, exigen del escritor: estudio, perseverancia, método y claridad de objetivos (*¿Por qué los talleres?* en *Talleres Andamio. Poesía joven*: 1979, 4. Cit. Bianchi: 1983, 33)<sup>27</sup>

---

SOCIAL, CRIMEN Y CASTIGO y LAS NOCHES DE POPEA o LOLITA, juntos [...]. Resta agradecer a todos los amigos que ayudaron a ARIEL cuando les requirió y olvidar a tanto mal agradecido que sirviéndose de él le olvidó o borró de su currículum por cuestiones “tácticas”» (1983, 1-2 y 9).

<sup>27</sup>Los talleres *Andamio* existen actualmente bajo el apoyo de La Casa del Escritor de la SECH. Para más información ver en el texto citado la entrevista realizada a Omar López, co-fundador junto con Víctor Hugo Romo de *Andamio*.

La propuesta de *Andamio*, finalmente, es representativa de una pluralidad de microinstancias inscritas en la base del movimiento literario de los 80 y cuya existencia en torno a una no explícitamente dicha, ética de la creación como micro-ámbito de democratización de los discursos, permite entender a las interacciones que, a partir de estos años, comienzan a generarse entre los discursos aparentemente clausurados bajo el *apagón*, ya al modo de un movimiento de reapropiación de los espacios allanados por el orden autoritario. Cabe en este sentido explicitar que aunque la instancia del taller no haya sido en sí misma un objeto directo de persecución, sí estuvo sometida a esta posibilidad en razón de la sospecha inherente que recaía sobre toda forma de organización social potencialmente contestataria al orden rector. De hecho, ejemplarmente sería la dinámica del hostigamiento lo que interrumpirá el ciclo de *Aumen*. En el relato de Eloy: «1985 no sólo fue el último año en que la revista AUMEN salió de circulación [...], sino que también la sede emblemática donde se había gestado toda su historia tuvo que ser desalojada porque el alcalde la comuna prohibió que los poetas se reunieran ahí». Situación que se agrega a la exoneración masiva en diciembre de 1984 de docentes partícipes que entonces ejercían en la región y ante lo cual se suscitaron una suma de acciones de solidaridad y defensa. Entre estas, el acto público organizado en enero por el Comité de Defensa del Pueblo (CODEPU) en plena vigencia del Estado de sitio, y que sería violentamente interrumpido por efectivos del Servicio de inteligencia de Carabineros (SICAR). El desenlace supuso el arresto de una treintena de los concurrentes, entre ellos los poetas Mario Contreras Vega, Mario García y Víctor Hugo Cárdenas, además de José Donoso, quien había viajado junto a Martín Cerda, entonces presidente de la SECH, a fin de intentar interceder por los docentes ante el alcalde de la ciudad (Eloy, 25-26).

De forma afín, el caso de la Universidad Austral también sirve para describir los modos en que se constituye una persecución indirecta que afecta a la nueva creación literaria. Según se extrae de lo relatado Mansilla en *El Paraíso vedado*, la expulsión del poeta y académico Walter Hoeffler en 1978 tras ser acusado de actuar como «instigador» de una «exposición subversiva» de poemas de estudiantes en las dependencias universitarias, marcaría un punto de inflexión en la tradición que mantenía la universidad como espacio incidente en el desarrollo de autores emergentes.

Necesariamente, será en el contexto universitario de la centralidad-Santiago donde exista una mayor posibilidad de producir instancias restitutivas de la escena cultural y de generar interacciones con las orgánicas y espacios que subyacen al movimiento conjunto de oposición al régimen.

Incluyéndose en esto la búsqueda rearticular instancias preexistentes, como lo serán entre muchas, una serie organizaciones de base territorial, social, sindical y estudiantil, y en el ámbito más institucional, la expresión gremial de la histórica Sociedad de Escritores de Chile (SECH) y las de la Universidad pública. Espacio, este último, donde la paulatina expansión de los núcleos participativos de los espacios del taller, bajo todas las disciplinas inscritas en su práctica, alcanzará un nuevo estadio con la conformación de la *Asociación Cultural Universitaria* (ACU) a fines de 1977 en el contexto de las sedes de la Universidad de Chile. Una orgánica que rápidamente logro sobrepasar la expresión de la Asociación Folclórica Universitaria que la precedió, hacia la articulación de las respectivas ramas de Teatro, Música, Literatura y Plástica y a través de las cuales sectorialmente se vinculan una multiplicidad de colectivos que exceden el ámbito estudiantil para desollarse ya como instancias integradas de formación, creación y también de reflexión y acción política (Muñoz: 2006, 51; Brodsky, Roberto: 1985, 181). A su vez la ACU logrará concitar una propia escena en tanto su intervención en el espacio de lo publico. Esto es, mediante la creación de un propio medio editorial, revista *La Ciruela*, y en su mayor impacto, con la realización de actos con talleres poblacionales, festivales, recitales y *peñas*, con el consabido peligro de sufrir operaciones de allanamiento Instancias, asimismo, que a través de sus partícipes se entretejen con la pluralidad de orgánicas partidistas forzadas a la clandestinidad.

En palabras de Muñoz: «[e]n el origen de la ACU [...], está el fin abrupto del protagonismo social de la generación anterior, aquellos que condujeron los movimientos sociopolíticos de la década del sesenta, aquellos que sufrieron en sus propios cuerpos la violencia del golpe y sintieron el haber sido expulsados violentamente de la historia» (2006, 21). Bajo esta misma relación, la emergencia de la ACU, se explica por la experiencia generacional de la Universidad radicalmente enajenada; es decir, en tanto espacio institucional y cultural que prioritariamente intervenido por el Régimen a fin de disuadir toda rearticulación del crucial Movimiento estudiantil y de contravenir el arraigo histórico de ésta soporte crítico y eje de producción intelectual de la nación. Prioridad que se expresó en medidas tales como la designación de rectores militares, expulsiones selectivas de estudiantes, funcionarios y académicos, la disolución de centros estudiantiles e imposición de federaciones delegadas, así como con la censura de actos públicos e incluso con la abierta presencia de agentes de los aparatos represivos del Estado en el espacio autonómico de universitario (Grez Cook: 2012, s/p).

Esta directriz alcanzará su grado superlativo con la disposición de los sucesivos Decretos con Fuerza de Ley que darán cuerpo a la Ley General de Universidades (1981) y que, en la práctica, impondrán tanto el fraccionamiento de las universidades del Estado y con esto su desempoderamiento institucional y cultural a la vez que paulatinamente se las forzaba al autofinanciamiento y por lo tanto, a competir como entidades de mercado,<sup>28</sup>. Se trató, en definitiva, de la destrucción del rol de baluarte cultural y de integración social consolidado con el proceso de la Reforma desde los 60. Como se señala en *ACU, origen y perspectivas*:

Hoy es difícil, por no decir imposible, encontrar al hijo de un obrero o de un campesino perfeccionándose en alguna de nuestras facultades. Así es como exigencias monetarias directas o indirectas imposibilitan el acceso de jóvenes talentos a la enseñanza superior y restan, de hecho, su aporte social. En estas condiciones, los universitarios generan sus primeras organizaciones autónomas: la necesidad de creación artística y de divulgación de nuestros valores culturales nacionales echa las bases de un gran movimiento cultural cuyo pilar esencial es el TALLER: la organización de base inquieta abierta a la comunidad, creativa, incansable, omnipresente [...]. El taller es una necesidad, no una invención (*La Ciruela* no. 7 y ½, 1980, 2-4).

El ciclo de la ACU culminaría en 1982 a efecto de circunstancias que van desde la propia renovación generacional de sus partícipes, la presencia de divergencias respecto a las estrategias y pertinencia de las dichas intersecciones entre las orgánicas políticas y el espacio del taller y fundamentalmente, en razón de los desgastes internos ante la abierta persecución contra la agrupación, y cuyos dirigentes arriesgaban ser expulsados, encarcelados o relegados (Brodsky, 186-188). Persecución también ejercida con medidas explícitas de intimidación, incluso a través de los emplazamientos de la prensa adepta al Régimen, siendo ejemplar la acción de *El Mercurio*:

Si los sectores marxistas o quienes ellos controlan se empeñan en seguir utilizando la pantalla cultural para llevar a cabo tareas de otra índole, deben afrontar, entonces, la adopción de medidas legales por el gobierno, el cual tiene el deber de hacer respetar tanto el orden público, valor jurídico que es esencial en una sociedad, como el receso político, que reviste carácter transitorio. El que el disfraz utilizado haya sido una fachada cultural carece de relevancia, pues las actividades intelectuales no tienen carácter privilegiado cuando transgreden la juridicidad vigente (*Activismo encubierto*, editorial del 16 de junio de 1980. Cit. Muñoz, 141).

---

28«Las normas de financiamiento universitario establecidas en el D.F.L No 4 de 1981 pretendían consagrar un marco estable para el desenvolvimiento futuro de los organismos de educación superior, liberando al Estado de la responsabilidad económica del sistema e introduciendo la competitividad entre los planteles como un elemento de progreso y perfeccionamiento» (Arriagada: 1989, 32), todo lo cual deviene en la imposición de aranceles, la enajenación de bienes y servicios, la supresión de programas de investigación e incluso de carreras e institutos. A su vez, «[e]n cuanto a la reestructuración, se dividió a las dos universidades estatales [...] en un total de 16 entidades de educación superior, y se abrieron las puertas a la aparición de Universidades Privadas, Centros de Formación Técnica e Institutos de Educación Profesionales. Antes del año 1981, existían sólo 8 universidades en Chile. 2 Estatales y las otras 6 con subvención estatal. El DFL N°2, del 3 de enero de 1981, fragmenta las universidades y posibilita la creación de entidades privadas. Por otro lado, se separa el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, dando paso a la creación de una nueva Universidad, buscando a su vez dividir activamente las filas del movimiento estudiantil». Las nuevas normativas implicaban además la prohibición de incorporar a estudiantes y personal administrativo a los estamentos de gobierno universitario, consagrándose una reproducción interna del modelo autoritario de gestión (Cruces: 2008, s/p).

Esta confluencia es la que llevará, ya en el Segundo Congreso de la Asociación, primero a su separación respecto a muchos de los talleres integrantes y luego a su disolución (Pérez, 1982: 7). En su acontecimiento, la ACU supuso la presencia de una primera orgánica capaz de imponer espacios de interacción en torno a la creación y socialización de las artes, a las cuales a su vez se redescubrían como dotadas de un propio potencial subversor. Orgánica que al construir la suma de asociatividades necesarias para disputar el espacio público, y así demostrar la no asimilación por parte de la sociedad civil del marco cultural autoritario, generó los indicios de una propia cultura política desde la cual contravenir la coerción que define el momento, excediendo así el objetivo de resistir la enajenación del espacio universitario (Grez, Francesca: 2012) y a su vez, proveyendo, colateralmente, las primeras asociatividades sobre las cuales se tornaría posible el restablecimiento de un espacio y hábitat y circuito para las artes y la literatura.

Los talleres referidos, implican apenas el sector más visible dentro de una marginalidad mayor, excluyéndose inevitablemente una amplia serie de otras instancias que coexistieron con las nombradas. Por lo dicho, este apunte debería cerrar constatando que, aunque por los elementos ya señalados no sea factible ensayar aquí una búsqueda de las definiciones escriturales producidas o no en cada uno de sus contextos, el taller se constituyó como instancia colaborativa y plural de una autorreflexión y acción intrínsecamente situadas a sus territorios de acción y espacio histórico. Esto es mediante el ejercicio de prácticas que refrendaron al acto de creación literaria y al ejercicio de sus comunicabilidades también como un medio de resistencia profusamente imbricada a las bases de un movimiento mayor de restitución de los tejidos comunicativos allanados.

### **2.3.1. Rearticulaciones de escena: la poesía emergente en el contexto del movimiento cultural**

Más allá de la expresión institucional, más bien anómala, representada por la publicación del número único de *Manuscritos* (1975) desde el reducto del Departamento de Estudios Humanísticos dependiente de la sede Occidente de la Universidad de Chile<sup>29</sup>, la referencia colectiva realmente

---

<sup>29</sup>Anómala, en definitiva, tanto por sus rangos de producción, conceptual y material inalcanzables, sino elitistas, para un medio en los albores de su precaria reconstrucción, como también por el soporte institucional del Instituto, donde a contrapelo de oleada de exoneraciones, suerte de directriz de depuración ideológica del *contagio*, tanto Parra como Lihn lograron mantenerse como parte del cuerpo académico. *Manuscritos* incluyó trabajos y/o intervenciones de Kay y

inmediata a una restitución de los elementos mínimos para un circuito de producción y difusión de la poesía emergente, es la organización y expansión de los talleres asociados al entorno universitario capitalino. Contexto entre cuyos primeros referentes se inscribe la reunión, hacia 1976, de la *Unión de Escritores Jóvenes* (UEJ) bajo el apoyo de la SECH y dirigida en su primer momento por Ricardo Wilson, conformándose como el «primer referente orgánico de los jóvenes creadores de la ciudad de Santiago» (Eloy: 2014, 35). Y eventualmente, como el de mayor visibilidad hasta su disolución en 1980. De forma similar a la de otras orgánicas contemporáneas, las micropolíticas de la UEJ buscaron incidir en la producción y coordinación de instancias de intercambio, reflexión escritural y circulación hacia el radio del espacio social. En un segundo grado esto suponía volver a instalar editorialmente la presencia de obras emergentes, lo cual se intentó con las publicaciones de la antología *Poesía para el Camino* (1977)<sup>30</sup> bajo el soporte institucional de la Universidad Católica, y del número único de su revista *Pazquín* (1979), así como con su respaldo a la edición de *Signos* (1978) de Jonás (Jaime Gómez Rogers). Acciones cuyos objetivos comprendían emplazar la nueva producción poética hacia el espacio de lo público y comunitario, y a la vez trazar continuidades con la tradición, según señala Wilson en *Algo que Contar*, texto introductorio de *Poesía* (1977, 9-10).

Sin embargo, esta voluntad supone que, al ser puestas convencionalmente en circulación, las poéticas formativas comprendidas por la antología estén en mayor o menor grado mediadas por la misma auto coerción discursiva que pesa sobre la trama comunicativa del espacio público (ver 2.4). Siendo esta misma condición la que fuerza la generación de subterfugios ya presentes en los mismos peritextos que buscan realzar cierto valor humanista implícito a la actividad escritural, según lo planteado en el apartado *La voz de los juglares la retienen estos papeles* de Roque Esteban Scarpa (1977, 6-8), para así exhibir la cualidad aparentemente apolítica, o inocente de su *contagio*, de los discursos ahí contenidos. Expresiones del «simulacro de la aceptación del orden», identificado por Nómez (2007, 149) como cúmulo de prácticas que permiten resguardar las posibilidades de circulación de las obras y que, ya en el mismo corpus antológico, se confirman con

---

Huneus (sus directores), así como de Guzmán, Parra y Zurita con su *Áreas verdes*, además de una restitución de la serie *Quebrantahuesos*. La trascendencia de *Manuscritos* se define por la inserción de un repertorio de operativas proclives a la búsqueda de disruptividad y expansión del signo y por ejercer transgresiones genéricas respecto a las posibilidades de sus soportes textuales, lo que la tornaría en referente para la luego llamada *Escena de Avanzada*. Tentativa que, para Nómez, al ser dispuesta en el momento más intenso del autoritarismo, develan la presencia de discursos precursores a la hora de entablar «una ruptura cultural con el sistema que se instala en el repliegue, [así como] nuevas formas cuestionantes del sistema literario anterior, pero también del presente político» (2007, 143).

<sup>30</sup> En la cual figuran, según su propio orden, textos de Álvaro Godoy, Rebeca Araya, Armando Rubio, Cecilia Atria, Ricardo Ávila, Paula Edwards, Teodoro Cassua, Alfonso Vásquez, Alex Walte, Varsovia Viveros, Alberto Rojas, Erick Polhammer, Ricardo Wilson, Antonio Gil, Bárbara Délano y Jorge Luís Ramírez.

la presencia de textos que desde sus diferentes desarrollos, asumen textualidades elusivas del aparato censor. Así en el poema *El bosque* de Alvaro Godoy: «[e]l bosque no tenía salida./ Sólo existe/ el lobo y caperucita/ pensando cómo salir/ del cuento» (1977, 18); y en un grado que ya asume el riesgo de explicitar el espacio autoritario de la ciudad, el recordado *Los Helicópteros* de Erick Pohlhammer,

[...] hasta que llegaron los helicópteros con su zumbido  
que se infiltró hasta siempre en  
las estructuras cerebrales de las generaciones posteriores a las  
nuestras  
posteriores a las generaciones anteriores  
que intentando llevar a cabo la esperanza  
fueron sorprendidos por el ronquido de los  
helicópteros [...]  
imponiendo estos  
lo que sería denominado por los historiadores venideros  
como el sistema de rodaje de los helicópteros  
concéntricos  
que no fue otra cosa que el continuo  
ir-venir ir-venir ir-venir  
de los helicópteros en torno a un mismo círculo  
bajo el cual  
nacieron vivieron y murieron el resto de las generaciones [...] (1977, 71)

En *Los Helicópteros* se instaure la referencia a la no transitoriedad del lugar sitiado, a las equivalencias acústicas de la maquinaria militar con las escénicas de una supervigilancia cuyo continuo define la situación del asedio como consubstancial a las identidades de los sujetos de su coerción, siendo estos mismos dispuestos en una temporalidad que se torna en proyectiva y retroactiva, y así en ambigüamente histórica. *Los Helicópteros*, como muchos otros textos que comienzan a circular, representa la presencia de discursos posicionados en disputa de la hegemonía simbólica de la «cultura autoritaria» (Brunner: 1981). O bien, ya prendados de ciertos «signos de cambio estético incrustado en una protesta larvada y sumergida, pero fuertemente antisistémica» según plantea Nómez (2007, 145) en referencia a Teresa Calderón, Natasha Valdés y Marcelo Mellado, presentes entre los nueve nombres de *Uno x Uno* (1979), antología asociada a estudiantes de la Universidad Católica y publicada por la histórica editorial *Nascimento*.

En el contexto marcado por los años en que la ACU proveyó el principal registro de circulación e integración de las culturas de la creación hacia el movimiento de oposición al Régimen, restablecer un circuito para la expresión literaria como elemento crucial para reconstruir el campo cultural interrumpido, implicó infringir microrrupturas al estado de auto-omisión discursiva que afecta a la

totalidad del cuerpo social. Este aspecto determina ya una profusa interdependencia entre la producción de textualidades y sus derivas estéticas, los procesos de empoderamiento y rearticulación de los espacios de comunicabilidad y las dinámicas que permiten ocupar las fisuras tanto del lenguaje hegemónico como también las de la institucionalidad cultural allanada y así disociada de sus discursos.

Expresión de lo anterior es la emergencia aún germinal de un medio editorial representado, primero, por la presencia de publicaciones propias a poetas ya instituidos por la tradición. Entre éstas *Por fuerza mayor* (1975) de Enrique Lihn, *Astrolabio* (1976) de Jaime Quezada; *Lobos y ovejas* (1976) de Manuel Silva Acevedo y *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) de Nicanor Parra. A su vez entre los nuevos proyectos cuyo conjunto amplifica las experiencias que buscan restablecer vínculos entre el texto poético y el lugar de una comunicabilidad política, destacan obras como *Recurso de amparo* y *Palabras en desuso* (1975 y 1978) de Jorge Torres, *Poemas crucificados* (1977) de José María Memet, *Las musas desvaídas* (1977) de Carlos Trujillo, *Huiros* (1979) de Jorge Montealegre, *El antiguo ha sucumbido* (1979) de Bruno Serrano Ilabaca y *Equilibrios e incomunicaciones* (1980) de Aristóteles España. Simultáneamente y verificando ya la presencia central de poéticas de la ruptura, se suceden las publicaciones de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, *Variaciones ornamentales* (1979) de Ronald Kay, *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, *Aguas servidas* (1981) de Carlos Cociña, y *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz, entre otras. Un medio, finalmente, cuya principal expresión en este primer momento se registra con la creación en Valparaíso de editorial *Ganymedes* del poeta Turkeltaub, la cual desde 1978 publica obras como *A partir de Manhattan* (1979) de Enrique Lihn, *Hombrecito verde* y *Códices* (1979 y 1981) del mismo David Turkeltaub y *50 poemas* (1982) de Gonzalo Rojas, entre otras que se sucederán. destaca también la antología *Ganymedes 6* (1980) cuyo pie forzado implicó compilar obras recientes de 16 poetas a fin de comprender tres espacios generacionales entonces vigentes «desde Gonzalo Rojas, pasando por Alberto Rubio y Enrique Lihn, hasta los novísimos Armando Rubio y Mauricio Electorat» (revista *Bravo* no. 12: 1981, 96), y a quienes se suman Rodrigo Lira, Leonora Vicuña y Raúl Zurita, entre otros.

En paralelo al desarrollo de este repertorio de la ruptura, la escena emergente comienza a visibilizarse en una serie de nuevas revistas que logran circular a partir de distintas modulaciones de la autocensura o la aplicación de subterfugios de legalidad, como la treta del «permiso en trámite»



bien que logran ostentar la autorización del Ministerio de Economía. (Eloy: 2014, 6 y 139). Y entre las cuales cabe mencionar *La Gota Pura* (1981-1986), *Posdata* (1981-1982 y 1985) en Concepción, *Contramuro* (1982-1989) del colectivo de arte *Taller Urbano*, *La Castaña* (1982-1989), *El 100topíes* (1982-1985), *Caballo de Proa* (desde 1981) e *Índice* (1982-1984) en Valdivia, *Alta Marea* (1982-1984) y el sello editorial que la sucede en El Tabo, así como otras hoy mucho más olvidadas. También se abren o se da continuidad a espacios en las escasas revistas que responden al ámbito de la difusión y crítica cultural, representado, además de por *La Bicicleta*<sup>31</sup>, por la edición chilena de *Pluma y Pincel* desde 1982, o en medios periodísticos como las revistas de actualidad política *Análisis*, *Hoy* e incluso *Ercilla* etc., y la afín *Solidaridad* principalmente en sus secciones *10 años de poesía* y *Palabras*, entre otras de diversos ámbitos y tendencias de opinión. Esto sin referirse aún a la permanencia de los microregistros críticos que suponen la pluralidad de reseñas constantemente publicadas por periódicos capitalinos y fundamentalmente regionales, como las de Andrés Sabella y Mario Contreras en diversos medios.

El doble fenómeno de esta restitución y la pluralización de sus poéticas hacia la ruptura y simultáneamente hacia nuevas modulaciones del compromiso con la comunicabilidad política, se condice con las crecientes muestras de articulaciones entre organizaciones de raigambre popular, estudiantil, sindical o vinculadas a expresiones al interior de la iglesia en torno a la defensa de los derechos humanos, entre otras. Convergencias ya en torno a un movimiento social de oposición que se torna cada vez más complejo de reprimir y silenciar, evidenciando así una creciente superación del efecto social de la autocensura. Se concibe de esta forma un orden cuya capacidad de reproducción ya no se explicará únicamente por la interiorización colectiva del autoritarismo, sino también por la producción de formas de subjetivación a efectos culturales de las agresivas políticas neoliberales; y que, en su sinergia, potencian nuevas formas de segmentación de los tejidos sociales subordinados. Así, mientras en los hechos el plebiscito del 80 supuso la imposición. ahora jurídica, del diseño político en el que se soporta el modelo autoritario-neoliberal, implicó también la

---

<sup>31</sup>El primer referente concreto en este ámbito y periodo es *La Bicicleta*, revista fundada por Eduardo Yentzen y que circuló masivamente una década desde 1978 y en la que la no sólo se ofrece difusión a la nueva poesía e incluso la del exilio, como también a las expresiones de la tradición adscrita al *Canto Nuevo*, etc., sino que también se incorporan artículos referidos a otras temáticas de índole social, a la vez que se registra, e incluso convoca a actividades de producción y difusión de las artes. Se trata también de la revista cuyo espacio literario alcanzaría mayor difusión con posterioridad al paulatino debilitamiento de la censura. En sus páginas se publicaron poemas de Erick Polhammer, Armando Rubio, Esteban Navarro, Gregory Cohen, Osvaldo Rodríguez, Manolo Paredes, José María Memet, Bernardo Reyes, Alejandro Pérez, Omar Lara, Óscar Hahn, Hernán Lavín Cerda, Floridor Pérez, Waldo Rojas, Federico Schopf, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, Enrique Valdés, Hernán Miranda Casanova, Gonzalo Millán, Rodrigo Lira, Claudio Bertoni, Silvia Gaínza, Juan Cameron, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Antonio Gil y Héctor Prieto, entre otros.

presencia de una nueva normativa sobre la censura, la cual a efectos de una irresolución entre los medios y fines del Proyecto refundacional, abre flancos mayores para contravenirla. Esta cualidad facilitó que desde este momento el campo literario en ciernes comience a consolidar la presencia de un propio medio editorial que excede las publicaciones autorales y aquellas que son expresión de talleres y grupos o de colectivos y que comienzan a poseer una presencia efectiva en términos de entablar propuestas de recuperación y difusión cultural más extensivas.

Esta introducción a la escena de los 80s, debería concluir refiriendo la presencia de la fugaz pero extensiva reunión del *Colectivo de Escritores Jóvenes* o *CEJ* (1982-1984), orgánica responsable del boletín *Hoja x Ojo*, y eventualmente la mayor instancia de integración entre las distintas agrupaciones que pueblan la escena literaria emergente<sup>32</sup>. La impronta del *CEJ* se define por la reunión entre una marcada voluntad de participación en el movimiento social opositor y de búsqueda de conformación de un campo literario emergente, siendo su mayor logro la realización en alianza con la SECH del multitudinario *Primer Encuentro de Escritores Jóvenes*, entre el 18 y 21 de mayo de 1984, en Santiago. Esto es la primera convocatoria que, en la práctica, logró abrir los canales para contrastar y dimensionar colectivamente los parámetros y comprensiones sobre las propias cualidades generacionales que definirían el movimiento literario en ciernes. Elementos muchos de los cuales ya se sintetizan en el discurso inaugural de Díaz Eterovic:

Generación que, en lo central, se caracteriza por nacer y desarrollarse bajo el gobierno dictatorial que rige el país [...], y condicionado por las dificultades socioeconómicas y la falta de libertad personal y de expresión que la dictadura impuso desde sus inicios. En estas condiciones la creación de los poetas y escritores jóvenes quedó definida como un vehículo de expresión de los hechos sociales que se vivían y de sus inquietudes y anhelos de participación y libertad; adquiere en primer lugar, una característica de dispersión, por la incomunicación que se vive dentro del país, y porque una parte importante de los jóvenes integrantes de esta nueva generación debieron salir del país, formándose en otros medios, viviendo sus propias incomunicaciones y formas de exilios, apartados de los que aquí en Chile pretendíamos integrarnos a través de grupos o talleres literarios surgidos en las poblaciones, centros de trabajo y universidades, a lo largo y ancho del país; intentado generar un cauce para el trabajo común y la defensa de los valores culturales que eran avasallados por la instauración represiva de un sistema ideológico y económico totalmente ajeno a las características y costumbres de nuestro pueblo (en Eloy, 125-126)

Lo expuesto por Eterovic concita las determinantes sitémicas propias a una cultura de la creación cuya persistencia, reodernación o superación, según el registro desde el cual se la observe y del

---

<sup>32</sup>El Colectivo, dirigido en un principio por Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela (Eloy: 2006, s/p), comporta al menos una «treintena» de autores, según la entrevista realizada a Carmen Berenguer, Esteban Navarro, José Paredes y a los partícipes del grupo *Tragaluz*, Pedro Montealegre, Eduardo Llanos, Bruno Serrano Ilabaca (Cornejo y Pequeño 1984, 48-49). A la vez de los equipos de *Hoja x Ojo* se extraen nombres o seudónimos como los de Luís Aravena, Aristóteles España, Jorge Lloret, Lake Sagaris, Oscar Sarmiento y Jaime Lizama, a quienes por la vía de otras referencias se suman Gregory Cohen, Pia Barros, Teresa Calderón, Pedro Lemebel y José María Memet (Muñoz, Diego: 2006, s/p), Fabio Salas y Guillermo Riedemann, (SECH: 2016, s/p) y Eduardo Briceño (Paredes: 2013, s/p), entre otros.

lugar en que se sitúen sus respuestas y efectos políticos, confluyen en los rasgos de un movimiento que, en su base poseyó, un carácter, o al menos las formas de una asociatividad entre sus discursos abiertamente contracultural. Esto no sólo por la profusión de grupos y talleres y publicaciones en Chile y los extraterritorios que conforman esta escena en dispersión, sino por la producción de discursos que temáticamente y procedimentalmente se ven afectados por la primacía de establecer grados de alteridad respecto al discurso del Régimen y al orden sociocultural provocado y permeado por sus despliegues fácticos y el orden de sus representaciones. Discursos que devienen el ejercicio de estéticas cuyos rangos van desde modulaciones y opciones estéticas contestatarias, y por lo tanto adscritas a márgenes y procedimientos del lenguaje orientados a la preservación de sus capacidades de ser comunicado, hasta aquellas que se conforman a en la producción de autonomías escriturales que disputan y en esto transforman sus disposiciones y codifican la presencia de las nuevas manifestaciones sistémicas de la violencia.

#### **2.4. Aspectos para un Estado del arte: censura, autocensura y derivas del estatuto de la voz**

El acto de regalar un libro, tan simple en apariencia, tan inofensivo, envuelve riesgos que no se pueden pasar por alto. No siempre un libro, por el solo hecho de serlo, satisface el propósito ideal que generalmente le suponemos. Porque no siempre resulta un agente confiable de cultura o un recurso no contaminado de salud mental. A veces, más a menudo de lo que quisiéramos, encontramos libros que so pretexto de divulgar situaciones o teorías novedosas desvirtúan el recto juicio de las cosas o ensucian el cauce limpio y natural de la verdad. (Editorial de La Nación del 31 de mayo de 1984. Cit. Subercaseaux: 1993, 186)

Para los poetas que permanecieron al interior del país se sumó, al carácter traumático de la experiencia, el establecimiento de la censura. Ésta, que nunca ha tenido un código explícito que no sea la arbitrariedad, manejó siempre una serie de prohibiciones y autorizaciones sobreentendidas, ubicando todo discurso en un campo minado que estallaba en forma inesperada ante usos lingüísticos que se suponían inocentes. El resultado lógico fue la autocensura que, exacerbada por el temor, devino en una forma más del silencio (Alonso et al.: 1989, 29).

Censura y autocensura, corresponden respectivamente a la principal política y efecto sistémico del despliegue del nuevo orden sobre las prácticas, acción y comunicabilidades de los discursos. Se trata así, por un lado, de la sucesión de una serie de normativas destinadas a ejercer una disuasión

efectiva de la producción y distribución de los discursos disidentes, a la vez que colateralmente, responden al objetivo de depuración y disciplinamiento de las memorias políticas y culturales precedentes, primordial a la lógica del Proyecto refundacional dictatorial. Y por el otro, de un efecto cultural de autorepresión comunicativa, cuyo fundamento es la experiencia colectiva de la acción de los dispositivos represivos y del terrorismo de Estado que, en su máxima intensidad, rigen durante el periodo de instalación del Régimen hasta su constitucionalización.

Aunque la censura explícita sobre las obras literarias sólo termina de oficializarse con las emisiones del Decreto 3259 y la Ley 18015 (ambos del 27 de julio de 1981), que confieren al Ministerio del Interior la potestad de autorizar las nuevas publicaciones y de perseguir judicialmente a quienes no soliciten este consentimiento, para ser, al menos, oficialmente abolida en junio de 1983 (Subercaseaux: 1993, 183-184), ya a partir del momento mismo del Golpe, se sucederán una serie Bandos y decretos que sucesivamente impondrán el difuso cuerpo jurídico de la prohibición. Primero, instaurando la cesión inmediata de los medios de prensa radio y televisión «adictos a la Unidad Popular» bajo amenaza de recibir «castigo aéreo y terrestre» (Bando n° 1 del 11 de septiembre de 1973) y luego el control sobre las emisiones de los medios de prensa (Bando n° 15 del 11 de septiembre de 1973), así como también de los contenidos radiales y televisivos en adelante. Disposiciones a las que, se suman entre otras, las del bando n° 32 (del 15 de septiembre de 1973), que prohibirá la impresión y distribución de todo material que pudiera ser considerado «propaganda subversiva y atentatoria contra el Supremo Gobierno» a riesgo de sufrir «las penas contempladas por el Código de justicia Militar para tiempo de Guerra». Censura cuya paulatina y difusa institucionalización culminaría recién con la promulgación del Decreto n° 11 (del 31 de diciembre de 1976) que formaliza las funciones de la División Nacional de Comunicación Social (DINACOS) y cuyas atribuciones, entre otras sí explicitadas por dicho mandato, consistían, según lo señalado por Eloy, en la aprobación o rechazo de nuevas publicaciones por parte de su adjunta Oficina de Evaluación de Libros, la cual permanecería en vigencia hasta el momento sucesivo al Plebiscito Constitucional de 1980 (2014, 6). En el relato del ex-poeta José Ángel Cuevas:

[e]s el “apagón cultural”. No hay editoriales, casi, ni diálogo de ningún tipo. No recuerdo ninguna novela importante sólo J. Rosasco con historias de amor adolescente; el ex-surrealista Braulio Arenas [que] escribe un himno a la junta militar [...]. Para publicar es obligatorio llevar los originales a la División de Comunicaciones del Ministerio del Interior de la Junta Militar atendida por el Sargento Sagredo en el Edificio Diego Portales (ex Unctad) y solicitar el permiso correspondiente. Pasa el tiempo, hay que ir a preguntar. A veces corren días, meses sin respuesta como el caso de una novela del escritor Montero. O libros que se prohibía su circulación como *Mal de Amor* de Oscar Hahn. ¿Quién habrá sido el censor? ¿Qué escritor? (2009, 26)

De esta forma la censura en tanto normativa que oficialmente regirá durante el primer decenio, supone una relación especular entre el poder dictatorial y la esfera cultural sobre la que se asienta, Siendo una de sus primeras secuelas la autocensura y el acontecimiento del llamado *Apagón*, situación efectiva de repliegue hacia el silencio de la escena cultural preexistente y de interrupción de sus canales de interacción, pero también mito funcional al nuevo orden en tanto sirvió para obviar la presencia de los discursos que, desde la marginalidad e incluso la clandestinidad, prosiguieron los propios procesos de adaptación y transformación ante el nuevo contexto de persecución y disuasión comunicativa dado que es la misma enunciación de los discursos la que comporta la posibilidad objetiva de desencadenar la supresión de los cuerpos.

Para la tradición y fundamentalmente para la emergencia literaria del momento, lo anterior se tradujo en términos de exacerbar sino forzar transformaciones del estatuto de la voz y de las comprensiones, prácticas y tesituras escriturales del sujeto trasunto a ésta, orientando ya la migración de su cuerpo de discursos hacia la heterogeneización. De esta forma, en el contexto que traza el primer decenio, la autocensura impone y deviene a la esfera comunicativa en ámbito de autocoerción, y así en «pérdida de la oralidad» y en su extrañamiento, como plantea Triviños (1989, 71). Y acto seguido, al *habla* en registro de la (propia) «fractura del lenguaje», postula antes Zurita, a efectos de una asimilación forzosa de los códigos del nuevo sistema rector, dando así lugar a una rejerarquización de las relaciones y prácticas adscritas a la trama comunicativa y a las posibilidades de ejercerla en términos de integración y/o elusión a éste. Bajo esta situación el texto poético, en tanto singularidad que accede el vínculo entre la experiencia del lenguaje y las realidades en que éste referencialmente se inscribe, actuaría potencialmente reproduciendo y así corroborando el nuevo *status quo*. O, en su anverso, explorando y así subvirtiendo los parámetros bajo los cuales se realizan las codificaciones adscritas al lenguaje de la autoridad (1988 [1983], 4-21)<sup>33</sup>. Desde esta percepción y visto el credo de una equivalencia inmanente entre el fenómeno de la representación y la *vida* trasunto, según la crítica, al ideario de la tendencia luego nominada como neovanguardia, la totalización del nuevo orden impone una condición de permeabilidad del *habla* respecto al lenguaje del sistema rector, lo cual supondría subjetivar, interiorizar y diseminar los contenidos, sentidos y así los fundamentos ahí inmersos. De esta forma la efectividad objetiva del lenguaje de la autoridad

---

<sup>33</sup> En sus palabras: «[e]n un primer momento se descubre la censura (administrada), impuesta, luego se la internaliza (autocensura) y finalmente pasa a desbordar cualquier estrategia que sobre ella se pueda tener. No se tratará ya de privarse de hablar de algo por un posible temor [...], sino que hablar, ejercer la lengua, es ya un castigo [...]. El discurso oficial, al eliminar uno de los términos de la cadena enunciativa, el receptor que se ve impedido de ejercer cualquier tipo de respuesta [...], provoca una crisis en el interior de la secuencia significativa del lenguaje» (4 y 21).

recae en su capacidad para reprimir, disuadir e infiltrar el tejido comunicativo de lo público y lo privado.

En síntesis, la censura sólo puede eludirse no se impide sino callando, lo cual, a su vez, la confirma. En la práctica esta situación implicará la asunción de estrategias que comprenden desde el uso de seudónimos y/o la disposición de circulaciones restringidas de la obra, sea mediante microlecturas muchas veces asociadas al espacio del taller o bien realizando autopublicaciones dotadas de tirajes mínimos y distribuciones selectivas, hasta la variante tautológica de ejercer la total negación de la autoría, en su grado más extremo, mediante la no publicación y el ocultamiento fugaz o indefinido de la obra (Villegas: 1983, 146), para así diferir, en todos estos casos, el discurso del cuerpo susceptible a ser castigado. En contraparte a la deriva del auto-encubrimiento, la posibilidad más decisiva a la hora de preservar interacciones entre el texto, el proyecto estético que lo conforma y el espacio de sus recepciones, fue la de develar y explotar sino generar e implicitar, márgenes de lenguajes y significaciones residuales desde las que sustentar un circuito comunicativo alternativo al de la autoridad. Parámetros de marginalidad, definidos a su vez, desde las propias comprensiones autorales de los códigos y posibilidades de decodificación en disposición del lenguaje de la autoridad, situación que en sí misma supone una práctica activa en la asimilación de éste. En el planteamiento de Rodríguez,

la represión ideológica obliga [...] a abandonar el nivel de denotación, ya no como un imperativo propio de lo literario, sino como un abandono fruto de una imposición externa. Dicho de otro modo, el texto literario directo, expresión inmediata de la realidad, debe ceder paso a un texto mediatizado, a un texto que afirma su estructura lingüística y su autonomía y cuyas relaciones con lo real son ambiguas, indirectas, sobreentendidas (*Literatura y Censura*, publicado originalmente el 13.01.1980 en *El Sur de Concepción*. Cit. Villegas: 1983)

Repliegue respecto al lenguaje que sustenta al orden que Villegas interpreta como expresión de una «voluntad connotativa de ocultamiento [en la que] el autor cifra su mensaje en un código que limita a sus posibles descifradores [lo que] implica la necesidad de un lector cómplice y la eficacia del poema subordinada a la participación de este lector intencionado» (Villegas, 147). Un otro comunicativo situado por una posición común de marginalidad respecto al margen de traductibilidad del lenguaje en que se realizan los códigos de la autoridad, para desde ahí proyectar un propio (e indeterminable), ámbito de significaciones sobre lo codificado. Por lo tanto, un agente cuya semiotización precisa, para realizarse, modular las posibilidades asociadas al cuerpo de discursos instaurados en posición de dominancia, permitiendo desde esta consciencia la emergencia de experiencias del lenguaje exentas a estos. Las formas de estas elusiones discursivas implican

intensificar desarrollos escriturales hacia una amplia gama de operativas de «supresión, [...] permutación, [...] sustitución, [...] inversión, [...] transposición». Todas las cuales permiten cifrar los contenidos vetados en omisiones explícitas y referencias diferidas para así implicitar y subvertir sus sentidos contextuales, el «margen de significación» realizado por una recepción situada en posición de complicidad (Alonso et Al: 1989: 40-43). A la vez que permiten simular elementos del mensaje como mero ruido, o bajo otra potencialidad, suspender sus significados en un plano de fictividad desde el cual presentar los referentes textuales como expresamente disociados del contexto de experiencias del presente histórico. El mismo Villegas describe, a partir del poema *Los peregrinos de emaus* de Enrique Lihn, una modalidad elusiva definida por el uso de una «deshistorización de la circunstancia del poema [que] lo proyecta a niveles universales [y así permite] la lectura de los textos en dos niveles interpretativos»; uno implícito y otro explícito al lector situado (1983, 148). Política de elusiones, devenida en tesitura y prácticas escriturales apropiadas al ejercicio de una referencialidad diferida como efecto de la autocoerción comunicativa devenida en transformación de la tradición poética, y entre cuyas expresiones se pueden agregar las constatadas por la síntesis de Triviños:

Hay textos que nombran a Chile sin nombrarlo, de modo semejante a “Alicia en el país de las pesadillas” donde el empleo de la estrategia discursiva llamada “palimpsesto” (Jaime Giordano), “duplicidad de lectura” (Margorie Agosin) o “transposición” (Juan Villegas, Santiago Daydi-Tolson) permite a Enrique Lihn semantizar a Chile como “país de las pesadillas”. “Caperucita le escribe a sus amigos contándoles cómo está el bosque ahora” (Reunión bajo las mismas banderas) de Jaime Giordano, “De hienas y lobos” (Textos) de Miquea, Fin a las obras de construcción de la Gran Muralla China (Concurso de Poesía 1985, Concepción, LAR, 1985) y Proyecto construcción (Post-data/ 5-6) de Sergio Gómez representan de modo ejemplar la tendencia a esconder y a la vez descubrir el significado político, histórico, del texto poético, en este caso, la percepción de Chile como espacio ominoso (do)minado por el miedo, bosque devastado por predadores humanos, país amurallado. Las claves que permiten pasar de la historia enmascaradora a la inversión enmascarada están diseminadas en los poemas mismos. La historia de la construcción y la destrucción de la Gran Muralla, por ejemplo, termina cuando el cronista del emperador enemigo de los poetas se encuentra con LI-PO, MENG-HAO y PO-CHUI, sobrevivientes de estados de sitio y decretos exentos, “tras la gran muralla al sur de América”. (1989, 80-81)

Bajo todas las variantes descritas, los discursos precisan realizarse en sí al modo de simulacros para así acceder a instancias selectivas de comunicabilidad, corroborando a su vez al mismo espacio textual como corpus de lenguajes impregnados, corroídos por los mismos objetos de impugnación que procedimental y significativamente los delimitan. De esta forma el acto de representación, como plantea Mansilla, concita su propia aporía en tanto que, para instaurar los ámbitos de sus decodificaciones, los discursos se ven forzados a realizar y ratificar escrituralmente las normas que fuerzan sus autosilenciamientos:

dado que la poesía, la del período del que nos ocupamos, por sobre cualquier otra cosa es lenguaje opresivo, batallar contra la opresividad del lenguaje se vuelve un accionar contra la poesía misma, y no en el sentido habitual de arremeter contra una determinada manera de escribir poesía y/o de no reconocer la eficacia de una cierta tradición establecida. Se trata de algo más radical: la poesía en sí misma deviene opresión, límite, muro, espejo que refleja múltiples imágenes de un sujeto que ha perdido su centro (ya no sabe cuál es la imagen original). El poeta se ve, entonces, arrastrado a un callejón sin salida: escribir poesía, en algún sentido, significará aceptar los límites y, por lo mismo, legitimar la opresión del lenguaje, con lo que se llega al reconocimiento y asunción del poder de penetración del sistema (Mansilla: 2010, 138)

Estatuto de crisis de la voz en la cual la alteridad entre las identidades del orden rector y de quienes son sometidos bajos sus efectos se desdibujan, son asimiladas como interioridad del hablante. Situación que en lo inmediato se traduciría en la ruptura de las posibilidades del lenguaje para inscribirse en lo real, para modular sus discontinuidades. De esta forma en muchos proyectos la primacía se desplazará desde la urgencia de preservar o restablecer canales comunicativos subyacentes, hacia la de asumir la consciencia de la fractura de lo real y por lo tanto del sujeto que lo produce y representa en tanto hábitat comunicativo Y estatuto fundante de la representación. Una analogía afín a las disposiciones de la crisis es la que puede atribuirse a la impugnación y reformulaciones de sus objetos presentes en la *Ars poétique* del extinto Rodrigo Lira. Poema en el cual ésta se concita mediante la omisión connotativa a otro subtexto, quizás el más conflictivo entre todos, en tanto devela a la nación misma como imaginario irreversible a la propia violencia de su canon cultural:

Que el verso sea como una ganzúa  
Para entrar a robar de noche  
Al diccionario a la luz  
De una linterna  
sorda como  
Tapia  
Muro de los Lamentos  
Lamidos  
Paredes de Oído!  
cae un Rocket pasa un Mirage  
los ventanales quedaron temblando  
Estamos en el siglo de las neuras y las siglas  
y las siglas  
son los nervios, son los nervios  
El vigor verdadero reside en el bolsillo  
es la chequera [...] (*Proyecto de obras completas*, 1984, 33)

Contra la utopía creacionista en Huidobro de un lenguaje fundador de realidades, impresión, además, de la potestad del sujeto que lo deviene; «[q]ue el verso sea como una llave/ Que abra mil puertas. /Una hoja cae; algo pasa volando; /Cuanto miren los ojos creado sea, /Y el alma del oyente quede temblando» (*Arte poética*, en *El espejo de Agua* de 1964 [1916], 255), la *Poétique* de Lira



emplea la delincuencia gonzález para hurgar el lugar/texto y develarlo como un vector de autoridad, como el canon representado por el «diccionario». Esto es, como el artefacto normativo que opera sobre las hablas que nomina, taxonomiza y entrama los objetos una cadena de sentido. Y acto seguido, para volver a producir su subversión en tanto la genealogía de una tradición de la vanguardia. Se trata, primero, de verificar la impostura que implica la presencia de un espacio del arte que al autonomizarse se exime del dolor de la historia radicalmente presentificada a través de la inclusión de la propia trama presente en que se habita la violencia; «cae un Rocket pasa un Mirage» trocando el huidobriano «una hoja cae;/ algo pasa volando» para someterlo en esta traslación, hacia el lenguaje residual presente en la escenificación del bombardeo a La Moneda. Se trata de una lectura que, aunque aún rudimentaria, permite volver a pensar las hablas de la crisis, su perplejidad, como codificaciones que incorporan el uso de silencios, y así de la omisión modulada, para instalar el referente (extinto) de la política. Aquel lenguaje que así se exhibe como impotente para proveer inteligibilidades sobre lo real, y a su vez el lenguaje forzosamente auto-omitido del habla pública con especial rigor durante el primer decenio dictatorial.

A modo de colofón, cabe aquí consignar aquí los elementos para situar el proceso de distensión de la censura oficial hacia 1981, no obstante, sus efectos hayan sido asimilados por la tradición poética en tanto vector de su ya definitiva transformación. De esta forma, tras la puesta en vigencia de la Constitución del 80, las nunca totalmente determinadas reglas que rigen la censura, acceden ya a una etapa de relativa distensión. Etapa, a su vez, propiciada por las sinergias entre los debilitamientos sistémicos del Régimen y su subsecuente giro estratégico hacia la constitucionalización ante la creciente articulación de la sociedad disidente en torno al movimiento de oposición, propiciando a su vez rupturas de las dinámicas de autorepresión comunicativa. Ejemplarmente, la nueva situación jurídica, no la cultural, es sintetizada y discutida en el suplemento *Artes y Letras*, de *El Mercurio*:

El número 12 del artículo 19 de la Constitución Política del Estado que entró en vigencia el 11 de marzo de 1981, asegura a las personas "la libertad de emitir opinión y la de informar, sin censura previa, en cualquier forma y por cualquier medio, sin perjuicio de responder a los delitos y abusos que se cometan en el ejercicio de estas libertades, en conformidad a la ley".

Tal es el principio general que rige en Chile, pero que reconoce varias excepciones. Una de ellas es la disposición vigésimo cuarta transitoria de la misma Constitución, cuya letra c) confiere al Presidente de la República, entre 1981 y 1989, la facultad de restringir la libertad de información, ésta última sólo en cuanto a la fundación, edición o circulación de nuevas publicaciones. Tal restricción está operando desde que entró en vigencia la Nueva Carta Fundamental, por un periodo inicial de seis meses, que es renovable por la sola voluntad del Jefe del Estado.

Dicha facultad [es ejercida] mediante decreto supremo firmado por el Ministro del interior bajo la fórmula "Por orden del Presidente de la República". Las decisiones adoptadas por la autoridad no son susceptibles de recurso alguno, salvo el de reconsideración ante quién adoptó la determinación original [...].

La Disposición Vigésimo Cuarta Transitoria reconoce un primer antecedente en el Bando No. 107, dictado por la Jefatura de Zona en Estado de Emergencia de la Región Metropolitana el 11 de marzo de 1977. Dicho bando dispuso que requería de autorización previa de tal jefatura "la fundación, edición, publicación y comercialización de cualquier forma de nuevos diarios, revistas, periódicos e impresos en general", como así también "la importación y comercialización de toda clase de libros, diarios, revistas e impresos en general". La censura previa, a partir de esa fecha, corrió a cargo de la División Nacional de Comunicación Social, dependiente de la secretaria General de Gobierno (Censura sí, Censura no en El Mercurio del 14 de junio de 1981, E 9)

Como ya se ha dicho, la nueva ambigüedad que afecta las normativas vigentes de censura, responde más bien a los esbozos de la política de distensión emprendida por el Régimen una vez verificada su permanencia en el poder, al menos hasta 1988 según lo dispuesto por la nueva Carta constitucional. Política que, en lo respectivo a la censura editorial, culminará su arco con la promulgación del Decreto 262 (24 de junio de 1983) el cual «modifica el decreto 3259 y pone término a la autorización previa del Ministerio del Interior para la edición y circulación de libros en el país» (en Subercaseaux, 184) y así, a la censura oficial sobre las obras literarias. Aunque esto, es el contexto de una nueva producción poética que, a efectos del ejercicio de las distintas modalidades del «simulacro de aceptación del orden» ya ha ejercido su propia transformación (Nómez: 2007, 149).

#### **2.4.1. Dinámica de las *Tendencias Emergentes***

En su ensayo *Lenguaje y Sociedad* de 1983, Raúl Zurita sostiene que, hacia mediados de los 70s, las principales influencias de la poesía chilena aún se definen por la impronta de «la Antipoesía, la poesía de los lares, la poesía epigramática y el influjo nerudiano», modelizaciones cuya penetración transversal ilustraría una dimensión uniformadora de las relaciones de sentido y el desfase de los lenguajes poéticos respecto a las practicas comunicativas y las condiciones de lo real vigentes hasta momento del quiebre dictatorial (11).

A partir de este sustrato, bajo el nuevo contexto autoritario, se configurarían dos grandes derivas, caracteres de continuidad o ruptura de la tradición. Dos aproximaciones al texto poético, finalmente, definidas por la preservación de un estatuto de una unicidad del sujeto y su comprensión, por lo

tanto, como garante de una verdad referencial que autoriza el discurso, según sucede en *Bajo Amenaza* (1979) de José María Memet. O en contraparte, por la asunción de la crisis de éste y la exploración escritural de su estatuto, en adelante, transgresivo, según se consigna en *La Nueva Novela* (1977) de J.L. Martínez. El descubrimiento de esta ruptura sería el que abre la opción de elidir las fronteras de la obra hacia lo extratextual, de disputar sus autonomías y desbordes genéricos y colateralmente de subvertir las jerarquías tradicionalmente adscritas al lenguaje, cuyo ejercicio de esta forma, accede ahora a la capacidad de disputar lo real. Rasgos cuyas realizaciones se definen por registros poéticos que comprenden elementos tales como «el experimentalismo formal [...], el paulatino abandono de las formas coloquiales [...], la concepción del libro como una estructura independiente [...], el conceptualismo, el planteamiento de proyectos que se vuelven nuevamente totalizadores [...]». Así como por la búsqueda de la transgresión formal, estructural e ideológica de la tradición y de las fronteras entre los procedimientos y géneros de las artes, en tanto estas reflejan el ideario de una integridad de lo real (1988 [1983], 11-19).

Se trata, en síntesis, de la asunción escritural de la crisis de lo real en términos, señala Polanco pensando en el contexto generacional que enmarca las escrituras de Lihn y Martínez, de «la constitución de un sujeto precario, opuesto al poeta lírico que habla desde un Yo. La adopción de las máscaras, el recurso de la narratividad y la intertextualidad colaboran en la desfiguración de aquel concepto de sujeto al borrar al poeta pequeño dios e instaurar uno que ya no posee esa potestad sobre su palabra» (Polanco: 2001, s/p).

Paralelamente, bajo una complejidad crítica mayor, en su análisis *Tendencias literarias emergentes* del mismo 1983, Carlos Cociña, busca ya correlacionar los parámetros de transformación escritural en las obras post 73 con las dinámicas de internalización del nuevo sistema rector y el proceso del régimen sociocultural ahí inmerso. De esta forma Cociña plantea que las sinergias entre las políticas del terror y las propias a la instalación del Modelo autoritario-neoliberal suponen un efecto de mercantilización, «dispersión» y «atomización» del conjunto de relaciones al interior del cuerpo social. Proceso de designificación y desempoderamiento de las interacciones comunicativas y las prácticas de lo colectivo establecidos hasta 1973, que Cociña concibe como el de una «diáspora nacional interna» y a partir del cual los tejidos de sentidos, prácticas y cohesiones socioculturales preexistentes son allanados para ser substituidos por la alternativa del consumo como única variable de acceso y construcción de identidades. Suscitándose, en consecuencia, una ruptura del vínculo

entre las obras, en tanto expresiones de la memoria cultural ahora allanada, y sus recepciones (Cociña, 5-9).

A partir de esta ruptura, finalmente de las cohesiones culturales entre el texto poético y el cuerpo social, el autor concita la inscripción de las poéticas emergentes bajo dos «tendencias» identificables, de forma parcialmente afín a lo planteado por Zurita, por las distintas sino opuestas sconceptciones de la praxis escritural que éstas realizan. Y acto seguido en razón de sus actitudes hacia el lenguaje en tanto recuperación o construcción de realidades, poseyendo en común el desarrollo de ópticas anti-autoritarias indisociables del contexto de referentes en que se inscriben y significan. En lo sucesivo, la primera Tendencia es delineada como un conjunto de poéticas, mas bien deudoras de un sector (no determinado) la poesía de los lares y del proceso inconcluso de la generación de los 60 y sus prolongaciones en la diáspora, en las que perseveran formas de mediación simbólica orientadas a establecer «una relación directa entre obra y vida, siendo la primera una transposición de la última». Articulando en consecuencia, textualidades que apelan o disputan el estatuto de lo testimonial para así realizar emplazamientos críticos de lo real.

Por contraste se constituye aquella Tendencia cuyas poéticas estarían definidas desde una actitud abiertamente metapoética expresada ya en prácticas transgresivas de frontera hacia y desde el espacio textual y los planos comunicativos del extratexto ahí transpuestos. Actitud desde la que las obras son concebidas al modo de «totalidades fundadoras de nuevos lenguajes» y en consecuencia «como proyectos de transformación de la realidad y, en ese sentido, proyectos aparentemente utópicos, pero que se deben realizar necesariamente desde la movilización social y no desde la literatura» (Cociña, 23, 33-34). Definición que puede ser desopacada a la luz de la descripción de esta cualidad «fundadora», finalmente de un metalenguaje, en su proyección sobre el conjunto *Áreas Verdes* de Raúl Zurita: «la instauración de un lenguaje no adscrito a la mimesis, sino que igual a sí mismo y homológicamente relacionado con la realidad, en su propio proceso de producción y que recicle el proceso de comunicación como entidad posible de inscribirse en los procesos mentales de un devenir escritura» (1988 [1983], 21)

Se trata ya de los antecedentes de una discusión absolutamente contingente a la escena en ciernes del segundo decenio dictatorial, en la cual tras la pregunta estética en sí subyacen aspectos tales como la pérdida de vigencia de los modelos identitarios de la tradición literaria y crítica y la

precariedad de sus esfuerzos de actualización conceptual a la hora de situar el lugar de los discursos poéticos ante el nuevo escenario de lo real. Una discusión, por lo tanto, cuyo trasunto se explica en términos de las tomas de posición respecto a la posibilidad y pertinencia de reconstruir, o por el contrario reformular desde el discurso literario, los sentidos del espacio cultural interrumpido. Este podría ser el subtexto al que apela Lizama en su *Crítica Round 2*:

A partir de los trabajos teóricos-críticos de Carlos Cociña y de Alejandro Jara, por un lado, y el interés de analistas por desarrollar seminarios o planteamientos rupturistas y/o vanguardistas sobre un campo de obras muy específicas, se pretende circunscribir toda una extensa y diversificada producción de poesía del periodo 73-82 a un reducidísimo grupo de autores que han alcanzado ya la categoría de secta en el ámbito de la poesía chilena. Estos esquemas parcialistas de análisis se enmarcan, creo yo, en la forma de operar de una determinada estética-cultural, que lleva, quiérase o no, a la práctica y la teoría del elitismo; generado en gran medida por el violento retroceso que significó el derrocamiento del gobierno democrático de Salvador Allende.

Este discurso cultural llegó, en cierto momento, al extremo de formular que la producción artísticamente válida se reducía a lo realizado por el departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y la revista Cal. Juicio semejante emitió en un debate de la SECH el poeta Enrique Lihn; poeta de una influencia tanto o más importante que la de Ignacio Valente en ciertos círculos.

Fue éste último, sin embargo, el que dio el golpe de gracia a un peculiar vanguardismo teórico (gestado también en esos mismos círculos), cuando sacó de allí al poeta Raúl Zurita y lo difundió al gran público. Esta irrupción de Zurita en la poesía chilena señala un hito en este cruce o choque de discursos estéticos contrapuestos (el oficial y el de la élite).

Esta visión reduccionista del fenómeno estético (que sólo destaca aquello que supuestamente sería nuevo o concordante con experiencias europeas), desarrolla, en el campo que nos ocupa, un corte o una jibarización (muy a la moda, por cierto), que cercena el peculiar acontecimiento poético de estos años de dictadura[...]. Esto no es pretender ampliar a la fuerza (por puros fines democráticos), un fenómeno que se reduciría a un puñado de autores, representantes idóneos de lo que se ha dado en llamar la “nueva poesía chilena” sino que extender el espectro de los que escriben poesía de nivel hoy en Chile. Además, no cabe discernir, como Cociña, que esta poesía se limitaría a dos o tres autores lárnicos, sin ninguna preocupación por el lenguaje como contrapartida de la tendencia representada por Zurita (poeta fundamental) y sus seguidores, sino que poner en el tapete, más allá de tendencias o de sectas, lenguajes poéticos significativos producidos durante el decenio (Lizama: 1983, s/p)

En lo medular Lizama constata que el régimen taxonómico de las Tendencias no sólo soslaya sino condiciona decisivamente las legitimidades y procesos de todas aquellas poéticas marginales al discurso dispuesto como dominante por dicha modelización. Aquellas adscritas en el discurso de Cociña como la prosecución de una «poesía de los lares» ya como genealogía homogeneizante de una tradición que apenas exploraría el radio de una mimética del espacio ausente, y que por lo tanto proyectarían ya su propia clausura en cuanto escrituras incapaces de producir impugnaciones del lenguaje y así de lo real. Efecto similar de impotencia al que podría atribuirse a las poéticas no transgresoras del estatuto del signo y el sujeto que sindicaba Zurita como contexto desde el que emergen las nuevas escrituras de la ruptura. Una otra poesía, en cuya pluralidad aún no advertida, sí coexisten aproximaciones del texto poético en las que se superponen y así exceden los atributos dualmente determinados por las Tendencias. A la vez que, en paralelo a la misma inherencia política

que comportan los discursos en este contexto, en el plano de sus formas de producción y socialización se incorporan y trascienden actitudes y prácticas de construcción o recuperación del espacio cultural allanado, las cuales orientan su comprensión ya en términos de un movimiento de carácter contracultural respecto al *lugar* del autoritarismo.

En síntesis el problema radica en que a la vez que las Tendencias registran una nueva deriva y heterogenización de la tradición poética en torno a un mismo eje de condicionamientos suscitados por el autoritarismo, colateralmente homogeneizan la diversidad de los discursos poéticos en una escisión taxativa entre dos actitudes estéticas en las que se comportarían comprensiones aparentemente antagónicas respecto a proyecto literario, cultural y político de la tradición inmediata (compromiso o autosuficiencia estética, comunicabilidad o impugnación del lenguaje, poesía del silencio o mesianismo, etc). Diversidad que realmente se descubre una vez se excede el repertorio delineado en ambos ensayos, mas bien, al modo ya de un canon de la ruptura apropiado a los propios posicionamientos de sus autores.

En la práctica, a estas concepciones y sus respectivos ensamblajes críticos, subyacía el conflicto dado por el plural de identificaciones, prácticas escriturales y tomas de posición hacia el espacio político que definen la heterogeneidad de la llamada *Generación sin nombre* y entre cuyas concepciones subyacía cierta comprensión (residual) de la tradición literaria como ámbito de discursos situados en el rol de traspasar y capitalizar cohesiones político-culturales. Lo cual resultaba difícilmente compatible con el efecto de clausura de la posibilidad de reconstruir un nosotros político al que conducían las comprensiones, codificaciones y procedimientos transgresivos propios a las poéticas de la ruptura. Situación que se torna en sintomática de lo que Alexis Figueroa sindicó en su momento como la condición, siempre ambigua, del «desfase cultural entre los estratos del país», nuevo *status quo* de divisiones productivas cuyas correspondencias implican visualizar a las artes (de ruptura) como un fenómeno de élites aparentemente abstraído de lo real contingente (1987, 59-60).

Sentado todo lo anterior lo que esta micro querrela revela es la percepción, al interior de la escena, de que el nuevo ciclo de disputa del espacio cultural, iniciado a efectos de la rearticulación del movimiento de oposición y la aparente distensión normativa tras la constitucionalización de la dictadura, comporta ya un escenario cuyos verdaderos nuevos antagonistas, señala explícitamente Lizama, son el discurso de una «élite» intelectual versus el de la oficialidad y en el cual, por lo

tanto se corroboraría la omisión de los mismos discursos ya una vez expulsados por la fuerza del espacio cultural. De ahí además el guiño a la trascendencia de Ignacio Valente, figura en la cual se representa el consentimiento del discurso de la autoridad, sobre el canon en formación. Subtexto a su vez del proceso de categorización, inclusión y clausura de las identidades que, en el futuro, potencialmente, se comprenderían como adecuadas al país posdictatorial.

El segundo trascendido de esta polémica tiene que ver con el fuerte «sesgo estructuralista» dice luego Lizama en un pie de página (Cfr. 3), que tendría la crítica literaria en su reinicio, en tanto se alude a una nueva formalización teórica no ilegítima en este contexto y cuyas pero sí forzosamente realizada desde el mismo efecto de extrañamiento cultural que ha supuesto la interrupción de la tradición y el «desmantelamiento generalizado de la institución literaria existente» (Mansilla: 2010, 34), incluyéndose, el allanamiento del corpus literario y teórico de su enseñanza en las universidades (Cociña, 12-14).

Cabe señalar, por último, el elemento propio al problema de la taxonomización en sí en este contexto: al categorizar esta heterogeneidad, al fragmentarla en torno a identidades, posicionamientos estéticos y dinámicas de frontera entre los espacios de lo real y la representación, se restituye la autoridad de la crítica para sindicar el fenómeno en cuestión. Situación que permite abrir la pregunta sobre los vínculos que el acto de taxonomizar preserva con los ulteriores controles institucionales a la hora de fundamentar el canon, y por lo tanto de inducir traducciones de un proceso histórico-cultural entre cuyos efectos se inscriben las conformaciones mismas de los discursos críticos que intentan aprehenderla.

#### **2.4.2. Dinámicas de la ruptura: reseña al CADA (1979-1985) y al problema crítico del cuerpo social como soporte.**

En este mismo contexto, se registra además creación del *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA), grupo transdisciplinar compuesto originalmente por Fernando Balcells, Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Raúl Zurita, y cuya acción supuso el mayor registro de ruptura entre aquellos insertos en la llamada *Escena de Avanzada*. Esto es, conformando una instancia de

producción que encaró la posibilidad de un arte cuyo proceso crítico incorpora emplazamientos y prácticas transgresivas de las nociones de espacio y cuerpo social ya no como suministros referenciales y de acción, sino como soportes desde los cuales ejercer una crítica de las concomitancias atribuidas a la división genérica del arte y la política (Richard: 1994, 37-38 y 2007, 15)<sup>34</sup>. Bajo este principio las acciones del CADA –*Para no morir de hambre en el arte* (1979), *Inversión de escena* (1979), *¡Ay Sudamérica!* (1981), la instalación *Residuos americanos* (realizada en Whashington, 1983), *No+* (fines de 1983 a 1984) y *Viuda* (1985)– se definirán por una abierta búsqueda de intervención y transgresión multidimensional del espacio material y comunicacional de la ciudad.

De esta forma la fundacional *Para no morir de hambre en el arte* (a partir del 3 de octubre 1979) se describe al modo de una secuencia de acciones multilocalizadas en Santiago, sigo en adelante las descripciones de Neustadt y Richard, consistentes, en el orden de sus despliegues, en: i) la distribución de cien bolsas de leche entre pobladores de La Granja con la inscripción «1/2 litro de leche», lema explícitamente alusivo a una de las medidas emblemáticas del gobierno de la Unidad Popular: la entrega diaria del suministro vital para cada niño que la necesitara bajo la premisa de entablar un *piso alimentario* común con el cual paliar esta iniquidad estructural a la estratificación social del país. ii) Acto seguido se solicitó la devolución de las bolsas ya vacías para utilizarlas como soportes de obras visuales ulteriores, las cuales serían luego exhibidas en la galería Centro Imagen. iii) La intervención de un folio de revista *Hoy*, soporte editorial en el cual se reproduce la inscripción «imaginar esta página completamente blanca/ imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir/ imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar». iv) La lectura frente a las dependencias de la CEPAL de *No es una aldea*, manifiesto grabado en los cinco idiomas oficiales de Naciones Unidas y en el cual se dispone de una política redefinitoria de la definición de *compromiso* ahora encarnada por la acción del colectivo. Concepción en la que, a grandes rasgos, la denuncia del hambre, el terror y el silencio

---

<sup>34</sup>En la definición de Richard, la *escena de avanzada* se caracterizó por ejercer una «transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasaban especificidades de técnica y formato, mezclando -transdisciplinariamente- el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política» (1994, 38). En su lectura de 2007: «“la escena de “avanzada” -hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas- se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre “arte” y “política”» (2007, 15 Cit. Vega: 2013). A su vez Carrasco inscribe al CADA como una instancia que prolonga la neovanguardia chilena, para él fundada en Valparaíso a finales de los 60 bajo la influencia de Juan Luís Martínez (1942-1993) y los partícipes grupo Café Cinema: Raúl Zurita, Juan Cameron, Gustavo Mujica y Eduardo Parra (1989, 35).



que identifican al país se explicitan bajo la formulación de procedimientos objetivados por su dualidad interrupción y reproducción de las agresiones al cuerpo social;

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sin un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir. No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino de la vida que conforma, da cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.

Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros [...].

Producción de vida y no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida [,] esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida. (Neustadt, 25-26 y 128)

Sucesivamente en el espacio de la galería Centro Imagen se realiza el sellado en un recipiente de acrílico de una suma de bolsas no distribuidas, éstas acompañadas de un ejemplar del número intervenido de *Hoy* y una copia de la cinta reproducida en las inmediaciones de la CEPAL; para permitir con todo esto que una importante cantidad de la leche se pudra dentro del receptáculo, lo cual sucede en el contexto del *acto público*. El cierre de esta instalación, su gesto pos codificador, es la inscripción sobre dicho receptáculo del correlato escritural «[p]ara permanecer hasta que nuestro pueblo acceda/ a sus consumos básicos de alimentos. / Para permanecer como el negativo de un cuerpo/ carente, invertido y plural» (registro visual en Neustadt, 138). El corolario de *Para no morir* consistirá en la realización de *Inversión de escena*, acción cuya instalación sobre el soporte urbano esta vez consistió en el *desfile* de ocho a diez camiones distribuidores de leche de la empresa *Soprole (Sociedad Productora de Leche)* desde un centro de acopio y envasado hasta el histórico Museo de Bellas Artes, donde finalmente se instalará un lienzo blanco (o vacío) y cuya función habría sido la de ejercer la «tacha» de su acceso, lo cual implica ya, para Richard,

ejerce[r] una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero, como Museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo chileno (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como <el verdadero Museo> en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser -por inversión de la mirada- la nueva obra de arte a contemplar (Richard: 1994, 39-47)

Así, aunque a partir de la genealogía las vanguardias la impugnación de la institución y formulaciones conceptuales verificadas del espacio museal suponga una norma de acceso a la propia especificidad del arte (Bürger: 1987: 54-55 y Cfr. 4), la *agresión* emplazada por el CADA es aquí recontextualizada como práctica que permite, además, disputar materialmente la violencia del Régimen en tanto despliegue de un marco de disposiciones rectoras sobre los desplazamientos

de los cuerpos en el espacio de lo público. Articulación, de esta forma, que logra situacionalmente superar la escisión arte y política, pero que sin embargo, a la larga, no impide la asimilación de ésta por la institucionalidad del primero<sup>35</sup>. El desenlace de la «tacha» desenlace permite a su vez que el lienzo se torne equivalente tanto a la *leche* como al vendaje y con esto a la privación sensorial, valencias que se intersectan con la inevitable alusión a la *obra* truncada o irrealizable; aquella que sólo puede traslucir el silencio de su propio soporte en tanto ausencia referencial o sino imposibilidad de la representación. Así, tal como la escenificación del logo *Soprole* en el trayecto urbano sirve para exhibirlo como signo que suplanta los insumos vitales que identifica, el lienzo, al totalizar su propio vacío sígnico, problematiza la capacidad del discurso para contravenir la privación comunicativa y alimentaria de los cuerpos.

De esta forma se ha tejido una cadena sentidos remanentes a los manifiestos de *Para no morir de hambre en el arte*; en concreto, la restitución de la leche como equivalente a la restitución de una memoria política popular (Sepúlveda: 2013, 24-25) en la que subsiste la posibilidad de volver a conformar el tejido social al que refiere la experiencia de este *hambre* en su materialidad y registros de la crisis. La aquí trasunta constitución y entrecruzamiento de la ciudad y el cuerpo social como soporte, será extremada bajo el registro de *¡Ay Sudamérica!* (12 de julio de 1981), trabajo consistente en el lanzamiento desde una flotilla de seis avionetas, de unos 400.000 *volantes* sobre distintos sectores poblacionales de Santiago. En una de sus versiones:

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA LENGUA Y PENSAMIENTO [...].

“NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA.”

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACIÓN DE LOS NIVELES HABITUALES DE VIDA ES EL ÚNICO MONTAJE DE ARTE VÁLIDO / LA ÚNICA EXPOSICIÓN / LA ÚNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE [...] (Neustadt, 33; registro visual en 151-152).

Desplazamiento desde el acto comunicativo que categoriza al volante como dispositivo de imposición de un mensaje publicitario por su masificación, para incorporar una textualidad remanente a las del panfleto político y el *manifiesto* e interpelará una acción de transformación

---

<sup>35</sup>Recuérdese para estos efectos, el hecho de que no haya sido considerada paradójica la ulterior asimilación institucional del CADA con la muestra (y adquisición de registros) realizada por el Reina Sofía de Madrid en 2016. Incluir supone así inevitablemente excluir y producir nuevas divisiones del cuerpo social agredido, el mismo que ahora es autorizado por la institución del arte que en su momento se quiso *tachar*.

ejercida por los propios sujetos anonimizados que ofician de sus receptores. Pero también eventual instrumentalización crítica que se realiza al incorporar tanto un «soporte propagandístico» como un correlato «teórico-discursivo» en los cuales se reeditan (y transgreden) «los efectos más propios de la retórica del género [de la Vanguardia]: predicante, exhortativo, militante, utopista, concientizador, profetizante». Estableciendo en esto una dinámica objetivada por una reivindicación de «la fusión arte/vida y la fusión arte/política» (Richard, 40).

La propuesta del CADA concibe así la noción de un arte capaz de contravenir el espacio agresor ciudad para ejercer la superación de las propias limitaciones genéricas y formales acotadas al registro de poder que desde éste la trasuntan: el soporte/cuerpo, la institución/poder y la obsolescencia de las codificaciones políticas que definen las fronteras entre los distintos discursos y prácticas de reapropiación del espacio simbólico y factual. Parámetro que se refrenda con la posterior *No +* (fines de 1983 a principios 1984), acción que comprendió la realización masiva de rayados sobre los muros de la ciudad con esta proposición autoevidenciada, a su vez, como código (auto)censurado. Pero también, que produce la posibilidad de que el mensaje omitido sea vuelto a conformar, en la pluralidad de acepciones y experiencias propias a un sentido colectivo de interrupción (de la violencia, del terror y el orden dictatorial, etc.), por los propios transeuntes-receptores, quienes, al potencialmente concluir la sentencia con un propio *rayado*, se convierten en sujetos performativos de esta acción de apropiación del espacio comunicativo. En este sentido se inscribe también *Viuda* (1985), evento que cierra el ciclo del colectivo, supuso la inserción en las revistas de actualidad política *APSI* y *Cauce* además del matutino *La Época*, del retrato fotográfico de una mujer que al ser únicamente nominada por esta titulación es identificada y a la vez anonimizada como en tanto identidad propia a una condición colectiva: la ausencia de su *otro* muerto o desaparecido. En una de sus versiones, además, la intervención seriada comporta un correlato textual desde el que se ejerce un segundo nivel de decodificaciones, grado en el que se reedita una textualidad de sentencias que patentizan las agresiones del cuerpo social ahí subexpuesto:

Traemos entonces a comparecer una cara  
anónima, cuya fuerza de identidad es ser  
portadora del drama de seguir habitando  
un territorio donde sus rostros más  
queridos han cesado  
Mirar su gesto extremo y popular  
prestar atención a su viudez y sobrevivencia

Entender a un pueblo (en Neustadt, 37)<sup>36</sup>

De esta forma con el procedimiento de *Viuda*, advierte Neustadt al constatar su analogía con el acto de *La cieca sola*, se «interviene la cadena de significación de detenidos desaparecidos en cuanto a su mecanismo y su jerarquía implícita» (38). De hecho, el trasunto de esta disposición de poder se desprende del hecho de que las acciones del CADA comportan una tensión con las dinámicas de subjetivación del cuerpo social adscritas a las tradición del arte y poéticas de cuño militante; esto es, una constelación de representaciones de los sujetos populares cuyas conformaciones y efectividad discursiva dependen de cristalizar un margen de comunicabilidad adscrito a los códigos en uso de los imaginarios políticos delimitados como su ámbito de recepción. Tradición que desde la posición de la Avanzada se consideró no sólo obsolescente y homogeneizante del capital simbólico y tradición de la luchas sociales en Chile, sino impotente, en los hechos, a la hora de infiltrar y volver a codificar las condiciones del orden cultural; aspectos que en los procedimientos del CADA se descubren como inherentes, exhibiendo de paso la clausura práctica del ethos contenido en la promesa de «ascender hasta el pueblo» según lo propugnado por Víctor Jara como aspecto fundante de la propia poética (en Joan Jara: 2007). En palabras de Balcells: «[n]uestro asunto era distinto al de la tradición de izquierda. El arte del puño en alto y de denuncia era de consumo inmediato y no tenía más fuerza política que la convocatoria de los mismos a lo mismo en el lamento y el desafío publicitario a la maldad del otro, sin energía generativa ni implicancia cultural» (en Neustadt, 69-70). Sin embargo, este descubrimiento del lenguaje como dispositivo fundante del orden social emplazado tanto por la Escena de Avanzada como por la poesía de la Neovanguardia, y al que por lo tanto es preciso infiltrar las prácticas materiales de la *autoridad* ya como condicionamiento cultural, no queda necesariamente exentas de la contraposición no resuelta entre impugnación e institucionalización ya implícita a la querrela por la superación de la división arte/vida.

Esta irresolución se puede ejemplificar en lo relatado por Rosenfeld respecto al proceso de restitución de las obras realizadas con las bolsas de leche al espacio/soporte del cuerpo social adscrito a la población: «la idea era que estos trabajos volvieran a la población, pero no fue posible debido a que, a los pocos días de nuestra acción, militantes del MIR [...] se apropiaron de un camión

---

<sup>36</sup>En otra de sus versiones, el texto corresponde solo a las sentencias de los tres versos finales, difícilmente dissociables a la escritura de Gonzalo Muñoz (ver en el número único de *Ruptura* del CADA donde la incorporación de fragmentos luego incluidos en *La Estrella Negra*). Cabe señalar que para la ocasión de *Viuda* el grupo ya carece de las participaciones de Fernando Balcells, Juan Castillo y Raúl Zurita, incorporándose en contraparte la colaboración, además del mismo Muñoz y la fotógrafa Paz Errázuriz, de la Agrupación de Mujeres por la Vida (Neustadt, 37). Por último, como luego explicita Eltit en entrevista con Ernesto Saúl, la identidad ausente del retrato refiere «a un poblador muerto durante una de las protestas de 1983» (*Cauce* n° 45, octubre de 1985, 30-31).

de leche de la empresa *Soprole* y la repartieron en una población vecina» (en Neustadt, 48). Este episodio patentiza lo que parece una insoluble superación de la escisión arte/vida ante la cualidad de no *sustitividad* entre el signo y la realidad que *traduce*. Así, mientras desde la primera posición las *bolsas de leche* se traducen en tanto materialidad, soporte y atribuciones conceptuales a través de las cuales desplegar una política de representaciones; desde la de quienes optan por apropiársela, la *leche* supone ante todo un insumo vital, conteniendo en sí misma una *urgencia* que sobrepasa al valor de uso de sus semiotizaciones, siendo por todo esto prioritario restituirla a los cuerpos. Precisamente, a aquellos cuyas condiciones de deprivación y formas de resistencia definen al espacio de *la población* como hábitat y trama de saberes, prácticas y socializaciones que en sí comportan una de las realizaciones más extremas de la *vida*.

Ante esta acepción la *vida* se devela como un ámbito que no puede ser ni conceptual ni materialmente «corregido» por el arte (según requería el volante-manifiesto de *Ay Sudamérica*), sin arriesgar el subsumirla en tanto taxonomía. Esto es, en tanto cadena de significaciones que finalmente suplantarían e instrumentalizarían al mismo cuerpo social agredido, según también se podría extraer ante la escenificación de la leche pudriéndose en *Para no morir*, en el alternativo espacio museal de Centro Imagen, acontecimiento que, por cierto, arriesga limitar la traducción de la acción en términos de una colateral *estetización del hambre* y así del ordenamiento social que éste verifica. En la más aguda crítica del poeta Jorge Torres:

[c]reo que el actuar de este grupo, con sus llamadas 'acciones de arte', llamó la atención a un par de cándidos y progresistas componentes de la clase media ilustrada santiaguina vinculada a la cultura: sucesos espectaculares de los cuales ellos, en muchos casos, eran simultáneamente su propio público, periodistas, cronistas, críticos y exegetas. Fue, en todo caso, la plataforma de lanzamiento, a la postre, de ideólogos expertos en 'modernismos y posmodernismos', críticos culturales, poetas mesiánicos y otros. Creo que ellos estaban demasiado preocupados consiguiendo dinero y patrocinios para eventos tales como dejar caer desde un avión, sobre las sufridas poblaciones marginales santiaguinas, miles de panfletos con consignas o propuestas como *el trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido. La única exposición/ [...]*, pensando que con ello la esmirriada población de desesperanzados pobres santiaguinos levantaría la cabeza para enfrentarse a una dictadura que los reprimía a diario, sacándolos a mitad de la noche de sus modestas mediaguas, semidesnudos, maltratados de palabra y de hecho [...]. ¿Quién era el 'artista' aquí? ¿De quién era la acción de arte? Quiero pensar que un hombre o una mujer así tratados podrían sostenerse el alma con la 'autorización' de estas personas y sentirse artista conminado por ese 'colectivo de preclaros', poder sobrellevar el oprobio y la vejación cotidiana después de leer entre mensajes caídos del cielo. ¡Por favor!» (en González: 1999, 114-115)<sup>37</sup>

<sup>37</sup>Se trata de una discusión que podría ser complementada en relación a los modos en que las acciones del CADA, no obstante su espectacularidad, lograron exceder el ambiguo aparato censor del momento. Algo que, paradójicamente, impide descartar del todo una no realización comunicativa de la acción de arte en tanto praxis política efectiva, como también la de una impugnación tolerada. Según Richard, «[l]a oficialidad no juzgaba demasiado temible la ofensiva de esas obras marginalizadas a subcircuitos de operación cultural, en comparación con manifestaciones de carácter masivo [...] que agrupaban sus públicos en torno a un mayor consenso ideológico de identificación popular» (2007, 26).

Excediendo la problemática allanada por este contraste, los procedimientos del CADA podrían implicar una nueva dinámica de apropiación, aunque radicalmente alterna a las del arte comprometido, de las memorias políticas en disputa, propiciando así los parámetros de una nueva jerarquización entre los distintos planos y posiciones de poder desde los que se ejercen las relaciones de autoridad entre el arte y la *vida*. De esta forma ya no sería el *arte impugnador del arte* el que busca impregnarse de las prácticas comunicativas y políticas de la población, sino la entidad crítica, ya lo planteó así Torres, que se conforma, como tal, precisamente al *autorizar* al cuerpo social como discurso portador de un vector de transformación. Logrando en esto entablar la pregunta, forzosamente obviada ante la nueva cultura de la violencia, sobre los modos en que el arte se legitima y asume, o se arroga, la potestad de ejercer la representación de éste cuerpo social violentado ante lo real. De esta forma, al impregnar a ciudad sitiada con elementos impugnadores del orden, la acción y presencia del CADA resultan cruciales para expresar el ámbito de crisis sobre el que se funda el nuevo campo cultural. Aquel que, tras ser conflictuado al grado de minar y exhibir las obsolescencias de los propios suministros conceptuales de los discursos del arte en tanto potencialidad política, será forzado a asumirse desde la propia conflictividad de devenirse en instancia de superación del proyecto y ethos político precedente, confirmando con esto su derrota.

### **2.4.3 Taxonomías, heterogeneidades: Visiones globales de la poesía chilena del periodo autoritario**

Prosiguiendo el desarrollo del dispositivo crítico de las *tendencias emergentes*, los artículos de 1989 *Poesía Chilena de la última década (1977-87)* y su actualización de 1999 *Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX* de Iván Carrasco, suponen el primer esfuerzo orgánico con el cual la academia, ya situada en el momento posautoritario, comienza a sistematizar el complejo de la tradición poética chilena reciente<sup>38</sup>. Dicho de forma sintética, Carrasco asume y comprende el fenómeno de la heterogeneización en base a la abrupta discontinuidad en 1973 del proceso inaugurado por las modificaciones que hacia mediados de los 60 se introducen «en la institución y en la textualidad poética de Chile, vinculadas a los proyectos de cambio global de la sociedad».

---

<sup>38</sup>Básicamente los repertorios de obras y autorías adscritas a las diferentes tendencias son extraídos del artículo de 1989, dado que en el de 1999 se ha priorizado una estabilización conceptual de estas en desmedro de la fijación de sus corpus.

Condición que escrituralmente se expresó en la impronta colectivista y la asunción de proyectos identitarios, en la tradición iniciada por la luego llamada «generación diezmada» y cuya ruptura que se tradujo en la generación de una «poesía del exilio exterior», situada en la condición del desarraigo de la diáspora, y otra «de la contingencia sociopolítica orientada a la resistencia al régimen de Pinochet dentro del país [...], por las particulares condiciones de vida de sus autores, de producción y, sobre todo, de circulación y lectura de sus obras». Reconfiguración, plantea «de los medios de comunicación de estos poetas con sus destinatarios» y que forzaría a reeditar la construcción de recepciones, mediante el uso de instancias y formas editoriales abiertamente precarizadas, y con esto la asunción de modalidades y formatos no convencionales o de carácter periférico. Estas condiciones, siempre indisociables a la «presencia latente de una censura no explicitada ni definida, que ha obligado al poeta a practicar diversos modos de evadirla (la escritura alegórica, las alusiones, la ironía, la sugerencia, las presuposiciones, etc.) o una poesía autocensurada muy significativa» (1989: 31-32), contextualizan la presencia plural de modulaciones situadas desde distintos planos de inserción, interacción y copresencias sobre el campo literario en ciernes del periodo autoritario, y de sus respectivas manifestaciones bajo las «tendencias» concitadas al modo de una heterogeneización provista a efectos de las condicionantes sociopolíticas devenidas tras el 11 de septiembre (1999, 159-161).

A partir de estas premisas Carrasco abarca las publicaciones del periodo, a través de la categorización de una suma de desarrollos ya preexistentes en la escena, tendencias predominantes o bien «grupos temáticos» según luego apunta Morales (2000, s/p), y en las cuales se prolongan y conflictúan los aspectos del canon en estas postulado. Tendencias definidas originalmente como poesía «neovanguardista», «religiosa o apocalíptica», «testimonial de la contingencia» y «etnocultural», categorizaciones a las que posteriormente el autor agregará la del «discurso feminista de género» la cual en su primera lectura sólo se observaba como un campo discursivo aún potencial (1989, 32-35).

Un resumen de esta taxonomía debería comenzar explicando la tipificación de la poesía neovanguardista como aquella que, asumiendo la centralidad en la construcción dominante de las actualizaciones del canon, ha sido considerada como la «tendencia más desarrollada y renovadora [dada por] una postura antitradicionalista, polémica, crítica, experimental, característica de los movimientos conocidos genéricamente como la vanguardia» (35). Y cuya impronta se define en

tono a la propuesta de redefinir los sentidos subyacentes al orden social «mediante la interacción arte-vida» (1999, 161). *Tendencia* que es concebida a partir de la presencia de prácticas escriturales que, aunque bajo un contexto de crisis distinto al que definía dicha tradición, incorporan y resitúan una gama de sus rasgos y procedimientos textuales. Entre estos, «ruptura de las normas convencionales en la construcción del poema mediante la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetual, de un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido, víctima de las alienaciones, torturas y anormalidades de la época, de la expansión del significante fuera del espacio de la página». Principios que destacan en las realizaciones de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez y *Anteparaíso* (1985) de Raúl Zurita. La especificidad de esta poesía respecto a la vanguardia histórica se concibe en términos de su «radicalización» de elementos y estrategias ejemplificadas por los usos disruptivos de «la parodia, la distorsión de citas y tópicos, la transtextualidad en sus variadas formas, el uso constante de la alusión referencial de tipo histórico y biográfico, la ampliación de la capacidad expresiva del verso, la frase y también del libro y del macrotexto, concebidos como significantes globales de la reflexión poética y la experiencia del mundo». La segunda variante que dota de especificidad a la neovanguardia chilena se concibe en la actitud de «compromiso» que en sus obras se asume respecto a la situación epocal del autoritarismo, lo cual se expresa «mediatizando su remisión al extratexto por medio de alegorías, símbolos, ironías, correlatos históricos y bíblicos y las posibilidades de las presuposiciones y lo no dicho». Se trata de un ámbito que Carrasco no duda en definir como «expresión de minorías intelectuales vinculadas a artistas y pensadores de avanzada en el extranjero, respondiendo a la necesidad de hacer sentir la crisis del hombre y de la sociedad, mediante el uso de voces compulsivas, sujetos llagados, esquizofrénicos, conflictivos» y desde el cual se asumen propias modulaciones de resistencia respecto al espacio del extratexto totalizado por los efectos del poder dictatorial. Siendo estas generalizadas por una homologación de la reacción contra el estatuto convencional de lo literario «como imagen de la rebelión contra la dictadura y la sociedad neoliberal» (1999, 161-162)<sup>39</sup>.

En el caso de la «lírica testimonial de la contingencia sociopolítica» se trataría de «de una poesía que busca ser una expresión inmediata, combativa o elegíaca de la experiencia histórica del país

---

<sup>39</sup>En su corpus de 1989 Carrasco consigna además otras obras inscritas en los proyectos autorales partícipes del grupo *Café cinema* como lo serían sus ascendentes en *La poesía chilena* (1978) de Juan Luis Martínez; *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita; *Perro de Circo* y *Cámara Oscura* (1979 y 1985) de Juan Cameron, así como *Exit* y *Este* (1981 y 1984) de Gonzalo Muñoz, *Aguas Servidas* (1981) de Carlos Cociña, *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira, el póstumo *Proyecto de obras completas* (1984) de Rodrigo Lira, *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito, *Textos* (1986) de Nicolás Miquéa y el aún entonces inédito *Poemas encontrados y otros pretextos* de Jorge Torres (1991), entre otros (1989, 35-36).



fundada en la experiencia personal o grupal del sujeto lírico de los aspectos [...], derivados del 11 de septiembre y vividos al interior del país, en el exilio o en el tránsito entre ambos espacios». Esta *Tendencia*, en la que necesariamente se subsumen modulaciones que ya implican la creación de actos político-escriturales expresos según se desprende de su nexos conceptual con la disputa del estatuto de lo testimonial, en tanto asunción de sujetos de la enunciación situados territorial, experiencial e ideológicamente en la actitud de un «testigo participante». Lo anterior implicaría la presencia de poéticas cuyos marcos de referencias y modulaciones permitan afectar y contravenir las condiciones del espacio extratextual de sus recepciones, y que tras este fin «enfatisa conscientemente su función de tributaria de los factores no textuales referidos básicamente a la situación sociopolítica del país», características que también funcionarían como limitantes de las posibilidades de expansión de sus campos de significación. Para el autor el repertorio acotado a esta comprensión y actitud hacia el texto literario comporta tanto a poetas y obras de la antes discutida generación (emergente) de los 60 y que luego pasarían a conformar la llamada generación, «diezmada» del exilio, Gonzalo Millán, Omar Lara, Oscar Hahn, Waldo Rojas, Raúl Barrientos y Jorge Montealegre. Como también a aquellos que ejercieron esta opción ya no desde la situación vivencial del desarraigo, sino desde aquel definido por el antes dicho «exilio interior» y que por lo tanto escriben desde la intemperie directa de la violencia del autoritarismo, nombrando en concreto a Mario Contreras, José María Memet, Bruno Serrano, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Floridor Pérez y Aristóteles España, en su propio orden (1999, 162-163)<sup>40</sup>. Categoría que tiende a predominar en el periodo y cuya dificultad persiste, precisamente, en la presencia y heterogeneidad interna que deriva de los nombres y obras acotadas a estos dos momentos e instancias de producción así delimitadas.

Sucesivamente la «*poesía religiosa apocalíptica*» se describe como la prosecución bajo este nuevo contexto «que asume la poesía religiosa chilena, determinando con decisión su continuidad con

---

<sup>40</sup>En su distinto repertorio de 1989: *Lobos y ovejas y Mester de bastardía* (1976 y 1977) de Manuel Silva Acevedo; *La ciudad* (1979), *Vida y Los seudónimos de la Muerte* (ambas de 1984) de Gonzalo Millán; *Serpientes, Oh buenas maneras, Crónica del reino de Chile y Fugar con juego* (1974, 1975, 1976 y 1987) de Omar Lara; *Arte de morir, Mal de Amor e Imágenes nucleares* (1977, 1981 y 1983) de Oscar Hahn; *El puente oculto* (1981) de Waldo Rojas; *Cartas de prisionero* (1985) de Floridor Pérez y *Huerfanías* (1985) de Jaime Quezada, entre otras. Sucesivamente Carrasco menciona, entre las de aquellos poetas cuyos proyectos se datan con posterioridad a 1973, títulos como *Equilibrios e incomunicaciones* (1980) de Aristóteles España; *Poemas crucificados y Bajo amenaza* (1977 y 1979) de José María Memet; *Huiros, Cuenta regresiva* (en *Exilios*) y *Título de dominio* (1979, 1983 y 1986) de Jorge Montealegre; *El antiguo ha sucumbido*, el casete *Poesía subterránea y País sin territorio* (en *Exilios*) (1979, 1981 y 1983) de Bruno Serrano I.; *Poemas desde Chile y Para matar este tiempo* (1981 y 1983) de Esteban Navarro, principalmente, así como también a obras que luego también serán inscritas en la categoría del «discurso feminista de género» en su lectura de 1999: *Boby Sands desfallece sobre el muro* (1983) de Carmen Berenguer; *Palabra de Mujer* (1984) de Hedy Navarro, *Causas Perdidas* (1984) de Teresa Calderón o bien la obra (entonces aún formalmente inédita) de Elvira Hernández.

respecto a la tradición demarcada en la obra de Gabriela Mistral, Ángel Cruchaga Santa María, Daniel de la Vega, Jorge Iván Hübner, Pedro Prado y otros, y su especificidad dentro de ese proceso» (1989 36-7). La deriva y actualización de esta raigambre en el marco autoritario se condice con una significativa ampliación de los referentes convencionalmente adscritos a esta tradición literaria para plantearlos desde una valencia crítica hacia la realidad «sociopolítica» en cuestión. Ampliación que también se asociaría a las transformaciones en los constructos ideológicos de la iglesia latinoamericana asociada al compromiso con la transformación social. Carrasco lo explica en términos, primero, de una «adaptación [en la que] el cristianismo se erige en base ideológica de interpretación de la vida nacional como un estado de opresión y esclavitud, expresado a través de distintos pasajes y personajes de la Biblia que alegorizan aspectos de la dictadura». Algo que en esta visión se visibiliza en obras como *Poemas crucificados* (1977) de José María Memet, *Éramos los elegidos* (segunda sección de *En lugar de morir*, 1986) de Rosabetty Muñoz, *Destos Tiempos* (en *Los que no vemos debajo del agua*, 1986) de Carlos Trujillo y *Las utopías* (*Anteparaíso*, 1979) de Raúl Zurita. Y bajo una segunda forma, mediante la resignificación e «incorporación del antiguo discurso apocalíptico como código poético». En esta variante se observa la producción de un sujeto poético que interioriza y explota, desde este sustrato, el rol profético. Esto es, como «intérprete de la realidad de su tiempo y su sociedad, para denunciar los males y anunciar un futuro utópico» (1999, 163-164)<sup>41</sup>.

Bajo una concepción diferente, la emergencia denominada «poesía etnocultural» refiere a la propuesta considerada más relevante en términos de su propuesta y autonomía cultural más en relación a los referentes que significan las anteriores. Se trata, en su lectura de 1989, de poéticas producidas fundamentalmente desde sur de Chile y que tematizan «la problemática del contacto intercultural, la discriminación, la marginación y el genocidio desde una perspectiva no etnocentrista». Esto como fruto de la superposición cultural dada por el proceso de conquista y colonización que define las identidades histórico-culturales de estos territorios. Se trata una serie de poéticas cuyas búsquedas son antecedidas por obras como las de Gabriela Mistral y Ernesto Cardenal, así como también en una micro-tradición más situada y dada por títulos como *Los rayos no caen sobre la hierba* (1963) de Luis Vulliamy, *Maitenes bajo la lluvia. Poesía mapuche* (1965)

---

<sup>41</sup>A partir del catastro de 1989 ambas variables suscritas a esta tendencia se consignan en obras como *Poemas crucificados* (1977) de José María Memet, o bien en «distintos momentos de *Anteparaíso* y *Canto a su amor desaparecido* [1979 y 1985]» de Raúl Zurita, las ya mencionadas de Carlos Trujillo y Rosabetty Muñoz, *Alunizaje* y *Génesis 2000* (1978 y 1979) de Gabriel Venegas; *El apocalipsis de Chile* y *Melquisedec (una misa pagana)* (1983 y 1986) de Juan Jorge Faúndez, entre otros. Siendo según este juicio y delimitación, la progresión autoral de Jaime Quezada, refrendada en su *Huerfanías* (1985), la expresión más desarrollada de esta tendencia (Carrasco: 1989, 36-38).

de Eric Troncoso y *Epu mari quiñe Ulcatun* (1969) de Pedro Alonso Retamal. Para Carrasco esta perspectiva se articula a través de dos variantes definidas, en el primer caso por tematizar las «relaciones interétnicas en el sur de Chile, según se observa en el trabajo de Clemente Riedemann con su *Karra maw´n* (1984), Juan Pablo Riveros en su *De la tierra sin fuego* (1986), Tomás Harris fundamentalmente en *Diario de Navegación* (1986) y Mario Contreras en sus obras *Entre ayes y pájaros* y *Palabras para los días venideros* (1981 y 1984). La segunda expresión estaría compuesta por los poetas formados en el grupo *Aumen*, quienes «plantean la interacción de la sociedad chilota con la mayoritaria, en términos de marginación, exclusión y abandono», siendo este el marco desde el que se producen obras como *Las musas desvaídas* y *Escrito sobre un balancín* (1977 y 1979) de Carlos Trujillo; *Noche de agua* (1986) de Sergio Mansilla; y *Canto de una oveja de rebaño* y *En lugar de morir* (1981 y 1986) de Rosabetty Muñoz, entre otras (1989, 41-43). En su artículo de 1999, el autor incorpora los proyectos de Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Sonia Caicheo, Nelson Torres, Mario Contreras, Cecilia Vicuña y Mario Volantines, actualizando desde la presencia de estos la definición de esta tradición emergente. Esto es,

una superposición de sociedades y culturas integradas en forma parcial e inestable, que permanecen hasta hoy en un estado de conflicto latente o manifestado en forma ocasional o encubierta. Para expresar en forma consecuente esta situación, los poetas han necesitado recordar, aprender, modificar y mezclar distintos lenguajes, códigos y tipos de discurso, tales como las lenguas indígenas, sobre todo el mapudungun, el español estándar y sus dialectos, en particular el de Chiloé, los discursos de la crónica y la historia, las ciencias sociales, la comunicación de masas, etc. Los elementos lingüísticos han sido modificados y coordinados como textos poéticos mediante estrategias discursivas específicas, la codificación plural, la intertextualidad transliteraria, la enunciación plural o sincrética, el collage etnolingüístico, que incluyen diversas técnicas de reescritura, superposición, representación, y se encauzan especialmente en las formas de la elegía, como en los versos de Pedro Alonzo Retamal sobre el anhelo de diálogo etnocultural (1999, 166-167).

Por último, el llamado *discurso feminista de género* es definido como un grupo de discursos poéticos que, inscritos en el contexto global de luchas reivindicatorias y de resignificación del género, emerge «contra la dominación masculina y también contra el gobierno militar en su dimensión autoritaria». *Tendencia* que tendría como antecedentes la obra de Mercedes Marín del Solar y de Gabriela Mistral, a la vez que sus principales exponentes serían, bajo diferentes y propias perspectivas, Carmen Berenguer, Teresa Calderón, Rosabetty Muñoz, Heddy Navarro, Cecilia Vicuña, y Verónica Zondeck. Autoras que desde sus propias búsquedas producen propuestas que disputan las relaciones entre corporalidad, lenguajes y roles asignados por el *statu quo* asociado a las prácticas dominantes de la masculinidad. Incorporando, redimensionando, y en esto contraviniendo, las centralidades adscritas a los principales «códigos poéticos vigentes, como el antipoético, el testimonial, el neovanguardista» (1999: 164-5). Se trata así de una categoría que, más

que ser desarrollada en términos de su especificidad, es vista como resultante del entrecruzamiento de una actitud de impugnación cultural con las variables abiertas por las otras *Tendencias* señaladas, según también se desprende de las distintas inscripciones de dichas autoras en éstas (en 1989).

El dispositivo crítico de las *Tendencias* debería terminar de sintetizarse según las ampliaciones y que luego serían ensayadas por Andrés Morales y Julio Espinosa, quienes agregarán las categorías, más confusas en tanto parecen ser prolongaciones tardías de las anteriores, de la poesías «metapoética», «urbana» y una poesía «de las minorías sexuales» (Morales 2000, s/p), y a partir de la genealogía aquí expuesta, la reunión categorial ensayada por el segundo en torno a la subdivisión de este marco global en las categorías de *poesía urbana*, *neolarismo* y *neovanguradia* (Espinosa: 2006, s/p). Las *Tendencias emergentes* refieren así al principal aparato desde el que se ha propuesto una sistematización crítica del proceso de discontinuidades y rupturas que definen a la poesía chilena de los 70 y 80s. Esto es, integrando elementos propios las concepciones generadas o atribuidas a las funciones del texto literario: producción, reconstitución e impugnación de identidades y de transformación de los elementos de lo real, así como grados de transgresión y disputa del espacio del arte. Diseminaciones que no se explican únicamente por la presencia de un orden rector basado en el terror y la sucesiva reconversión neoliberal del sistema social en su conjunto, sino también por la diversidad de territorios, identidades en disputa y sus interacciones con los imaginarios interrumpidos y redefinidos en 1973. De ahí que haya tantas aproximaciones y comprensiones trasuntadas al valor de transformación sobre lo real que en muchas obras parece colegirse como potencialidad inherente al texto literario. De esta forma, y no obstante la insoluble indeterminación entre definiciones temáticas y prácticas sobre los lenguajes e inserciones en el espacio sociocomunicativo que propicia el constructo de las *Tendencias* corrobora la especificidad de la poesía emergente en torno al continuo de formas de impugnación al poder discursivo y factual del autoritarismo. Visibilizando en esto la presencia efectiva de la dinámica de heterogeneizaciones como vector que define sus producciones de inteligibilidades para la crisis, y en esto sus transformaciones respecto a la tradición interrumpida.

Siguiendo un argumento afín a éste, Nómez (2007) plantea una periodización e inserción de las transformaciones de los procesos escriturales preexistentes y de los registros poéticos emergentes en relación a sus correspondencias con las fases y dinámicas de instalación, producción de hegemonía, y niveles de debilitamiento simbólico del Régimen. Prosecuciones que se concitan en razón de la

articulación y efectos de las resistencias y coyunturas de deslegitimación movilizados contra el orden rector, en torno a tres momentos definidos por las relaciones de poder entre los elementos de coacción y socializaciones del sistema y la restitución de la escena literaria. Se explicita así un ámbito de relaciones transformacionales entre una realidad allanada y sus representaciones articulado en torno a la subdivisión histórica definida por las sucesivas fases de la dictadura terrorista (1973-1980) y Constitucional (1980-1989), además de incorporar un micro espacio epocal (1977-1980) que actuaría como bisagra entre ambos.

De esta forma en el momento del despliegue fundacional del terrorismo de Estado (1973-1977) la producción poética estaría explícitamente determinada por la dinámica de la persecución y el autosilenciamiento, por la ruptura de toda instancia comunicativa en el espacio de lo público y la división del campo cultural producida por el exilio y migración, a la vez que en el país e comienzan a articular discursos eminentemente contestatarios, modulaciones políticas directas que buscan denunciar y confrontar la hegemonía discursiva del régimen. Obras cuyas distribuciones están signadas por el anonimato, la clandestinidad y la precariedad (142-144, ver 2.3), muchas de las cuales se articulan sobre «el sentido de la pérdida», como sintetiza el autor en un artículo posterior, o por la creación de sujetos testimoniales y/o de hablantes cifrados por la «autocensura y separación comunicativa», algunos de los cuales dan cuenta del espacio público en su acepción de «simulacro», conformando textualidades signadas por una realidad fragmentaria. Situación que determina la exploración de derivas comunicativas del texto poético en tanto construcción de codificaciones elusivas del lenguaje censor, proyectando con esto una instancia de «transformación estética» (2010a, 107 y 114). El relato del «Segundo momento» (1977-1980) se condice con lo ya planteado por Carrasco al observar un primer contexto de restitución de la escena literaria, el cual se visibiliza con la rearticulación o creación de orgánicas mediante las cuales los actores culturales comienzan a restablecer instancias de producción y circuitos de distribución, y con esto a disputar el espacio de lo público. Presencia ya de un medio en ciernes y cuya expresión será una reapertura del medio editorial convencional y de la microeditorialidad, también asociadas a las revistas de la academia en el exilio o a aquellas que clandestina o abiertamente proliferan en Chile. Y con esto, de las presencias de registros que ante la pluralidad de escenarios en los que inscriben las propias escisiones territoriales y sociohistóricas entre el centro Santiago y sus periferias regionales o las del exilio, comienzan a instalar posiciones de renovación, continuidad y clausura respecto a la

tradicón. Y con esto a redefinir y actualizar sus configuraciones, dando lugar a un nuevo estadio del proceso de diversificaci3n.

Lo anterior se refrenda con las publicaciones, entre los mayores de *Por fuerza mayor* (1975) de Enrique Lihn; obra que «muestra una metáfora del Chile de ese momento y colabora en la creaci3n de un campo experimental, que reelabora sus claves para hablar en forma velada de la censura y la violencia»; *Astrolabio* (1976) que compendia la poética de Jaime Quezada; *El jardín de las palabras* (1976) de Jonás (Jaime Gómez Rogers); *Lobos y ovejas* (1976) de Manuel Silva Acevedo y *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) de Nicanor Parra. Obras a las que se necesariamente se agrega la publicaci3n en Quebec de *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán. Paralelamente entre las presencias de nuevos proyectos poéticos destacan *Recurso de amparo y Palabras en desuso* (1975 y 1978) de Jorge Torres, *Poemas crucificados* (1977) de José María Memet, *Las musas desvaídas* (1977) de Carlos Trujillo, *Huiros* (1979) de Jorge Montealegre, *El antiguo ha sucumbido* (1979) de Bruno Serrano Ilabaca y *Equilibrios e incomunicaciones* (1980) de Aristóteles España. A su vez y verificando ya la presencia central de poéticas de la ruptura, se registra en este momento la creaci3n del Colectivo CADA, así como las publicaciones *Hombrecito verde* (1979) de David Turkeltaub, *Variaciones ornamentales* (1979) de Ronald Kay, *Perro de circo* (1979) de Juan Cameron y «y especialmente [...] *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez y *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita». Obras, las dos últimas, que permiten consignar la presencia de elementos de una estética emergente graficada por sus nexos con obras ulteriores como *Aguas servidas* (1981) Carlos Cociña, *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz, *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira, el póstumo *Proyecto de obras completas* (1984) de Rodrigo Lira y *Vía pública* (1984) de Eugenia Brito. Visibilizando en éstas el nexo con «la búsqueda [en Zurita] de nuevos significantes y espacios de la escritura, la elaboraci3n de elementos gráficos, la despersonalizaci3n del sujeto, la autorreflexibilidad y la interacci3n arte-vida que alguna vez obsesionara a las vanguardias». Una síntesis del proceso de transformaci3n acotado a este momento bisagra, sería es el ya hecho de que, ya al principio de la década sucesiva.

los discursos literarios han logrado eludir la censura a partir del simulacro de la aceptaci3n del orden, utilizando los pliegues discursivos de la parodia, la ironía, el sarcasmo, la resignificaci3n del simbolismo del orden oficial y especialmente la deconstrucci3n de los significantes de todos los discursos esencializados por el sistema opresor. Vale agregar que estos intentos no fueron unívocos, que tuvieron avances y retrocesos, diversas posiciones de los actores en el campo cultural y movimientos que dependían de los pliegues, repliegues y despliegues del sistema (2007, 145-149)<sup>42</sup>.

<sup>42</sup>Micro divisi3n epocal cuya poslectura podría ser la de un origen de la *transici3n* desde la dictadura militar hacia una cívico-militar, y con ello, de la evoluci3n del sistema de dominaci3n desde terrorismo de estado hacia uno más selectivo

El «Tercer Momento» (1982 en adelante) se caracterizaría por una serie de fenómenos que articulan la nueva escena gracias al logro de la elusión de la censura y por el debilitamiento sistémico del régimen, esto es en las dimensiones económica, política y finalmente simbólica en cuanto a sus capacidades de preservar sus soportes de legitimidad entre los sectores adeptos; la instalación mayor de la dinámica de la micro-editorialidad, la toma de contacto y creación de instancias de intercambio con la escena y producción crítica diseminada en el exterior, la emergencia de los «poetas del sur» ya como ámbito capaz de brindar una nueva y propia especificidad escritural en la que se integran e hibridizan modulaciones de la propia condición intercultural, así como los propios desbordes y reconstituciones respecto a la tradición que exhibe la nueva poesía femenina. Señalando entre los autores que cuyas obras verifican a partir de los 80 los procesos adscritos a estos tres «momentos» a Alejandra Basualto, Carmen Berenguer, Jaime Campos, Teresa Calderón, Renato Cárdenas, Mario Contreras Vega, Bárbara Délano, Soledad Fariña, Alexis Figueroa, Tomás Harris, Elvira Hernández, Eduardo Llanos, Sergio Mansilla, José María Memet, Nicolás Miquea, Paz Molina, Andrés Morales, Esteban Navarro, Heddy Navarro, Erick Polhammer, Juan Pablo Riveros, Mauricio Redolés y Álvaro Ruiz, entre otros (2007: 149-150).

## **2.5. Notas a la definición del corpus**

El corpus de poesía chilena emergente de los tardíos 70 y 80s expresa, desde su amplio rango de redefiniciones e incorporaciones temáticas y procedimentales del código textual, una pluralidad de ámbitos y búsquedas de referencialidad, de concepciones de politicidad, del lugar del sujeto y del acto escritural. Proceso en el que, no obstante, la diversificación que arrojan sus registros y contextos de sentido, trascienden una pluralidad de marcas que permiten hablar de visiones confluyentes sobre la presencia decisiva de un cuerpo social agredido, independientemente de las formas en la que a éste se le identifique y categorice. Visiones en cuya pluralidad se excede, por lo tanto, toda forma categorial unívoca que intente aprehenderla. De ahí que el vector de un nuevo

---

e inserto en la producción económica y cultural de un sistema neoliberal, y que en consecuencia se define por los primeros despliegues del pacto político conducente a la concreción de un estado postautoritario pero que conservará lo modular de orden económico y sociocultural según corroboró en la práctica la transición democrática desde 1990.

proceso de heterogeneización escritural, es decir que en su nueva especificidad corroboró la clausura de aquel anterior e irresuelto en el campo violentamente interrumpido en septiembre de 1973, haya sido la lectura forzada para toda búsqueda crítica en pos de describir aquel nuevo proceso que sucedería en las décadas del autoritarismo.

A partir de este principio se define la necesidad metodológica de entablar un corpus en cuya amplitud se exceda el repertorio central del actual canon para acceder a registros que han sido inscritos dentro de su radio secundario. Argumento que se explica en razón de abordar el proceso de heterogeneización que define la producción poética del periodo ya como categoría que permite superar la constricción de su identidad a las «tendencias» dominantes en el campo posdictatorial, lisiando con esto la posibilidad de entablar lecturas culturales a partir de lo proyectado por sus discursos. A su vez, y asumiendo la imposibilidad práctica de producir críticamente dicha propuesta desde la revisión de la totalidad de sus registros, el corpus de obras sucesivo se define en torno a la búsqueda de parámetros de antologación pertinentes al abordaje conjunto las representaciones de la violencia y, a las relaciones de inmanencia de ésta respecto a propuestas poéticas explícitamente determinadas por las transformaciones del espacio referencial desde el que fueron producidas.

Formalmente estos criterios comprenden: 1) la selección de obras cuyos ámbitos temáticos, escenificaciones, o sistemas de referencias puedan ser observados como vinculantes a la relación cuerpo-ciudad, espacialidad de la violencia y territorialidad del poder; 2) y en las que a su vez se tienda a metaforizar y a producir estrategias textuales de disputa del espacio simbólico país. Y por lo anterior; 3) cuyos discursos y propuestas estéticas atañan a la situación del colectivo, al sistema de referencias de éste y a las capacidades de generar inteligibilidades respecto al proceso de transformaciones del cuerpo social; produciendo, por lo tanto, representaciones vinculantes al sustrato del presente dictatorial. A su vez, a fin de expandir el margen de identidades escriturales observadas se ha limitado la incorporación a sólo una publicación por autor, priorizando así el generar instancias para una lectura mayor de los procesos de transformación de las tramas culturales que éstas introducen en sus campos de referencias y, por lo tanto, que definen sus modulaciones textuales. Para cumplir con esta premisa se ha seleccionado un microcorpus de cuatro obras consideradas emblemáticas y propias a autores autores que entablan sus proyectos con anterioridad al quiebre democrático de 1973, así como otras catorce pertenecientes autores cuyas primeras



publicaciones formales se consignan en Chile con posterioridad a este momento y cuyos procesos escriturales, por lo tanto, están explícitamente determinados por el suceso dictatorial.

A fin de operativizar esta búsqueda este corpus ha sido a su vez subdividido en tres reuniones o subcapítulos respectivamente nominados (3) «Rupturas, modulaciones de frontera» que comprende lecturas de *La Ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, y *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn; (4) «Resistencias y disoluciones de los cuerpos sociales. Tentativas de un nosotros y sus comunicabilidades» que incorpora a *Dawson* (1984 [1980]) de Aristóteles España, *Fosa Común* (1983 [1979]) de Gregory Cohen, *Olla común* (1985) de Bruno Serrano Ilabaca, *Título de Dominio* (1986) de Jorge Montealegre, *Poemas insurrectos* (1988) de Hedy Navarro, *Adiós muchedumbres* (1989) de José Ángel Cuevas y *Poemas encontrados y otros pretextos* (-1991) de Jorge Torres; y finalmente (5) «Ausencias y vacíos representacionales: destrucciones de los cuerpos políticos», donde se adscriben miradas respecto a *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira, *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito, *Zonas de Peligro* (1985) de Tomás Harris, *Vírgenes del Sol Inn Cabaret* (1986) de Alexis Figueroa, *Huellas de siglo* (1986) de Carmen Berenguer, *La Estrella Negra* (1985) de Gonzalo Muñoz y *La Bandera de Chile* (1991) de Elvira Hernández.

Se trata, en resumen, de entablar reuniones que desde la visión de la heterogeneidad de esta creación describa desde la presencia de obras alusivas a búsquedas de constituir o preservar una comunicabilidad política, así como distintas textualizaciones de un sujeto del nosotros, comprendiendo a su vez elementos y reformulaciones del estatuto de lo testimonial; hasta aquellas que problematizan o abiertamente disocian las complexiones y estatutos del sujeto poético, refrendando en esto modulaciones abiertamente metatextuales, así como impugnaciones del estatuto de obra, y de experiencia, y con esto de las codificaciones adscritas a la presencia de sujetos políticos colectivos. De esta forma la alusión a la dicotomía entre un vacío y presencia representacional, es vista como concepción dual de la fractura o restitución del lenguaje en tanto o a nueva construcción o aporía de la irrecuperabilidad del presente. Siendo la creación o degradación de las proyecciones del nosotros, observadas como concepciones divergentes o mutuamente permeadas respecto a las contigüidades del espacio del arte y la experiencia de la violencia.

**Los cuerpos ante el poder:  
representaciones de la violencia en la poesía chilena bajo el autoritarismo**

### **3. Rupturas, modulaciones de frontera**

### 3.1. Impedir la catástrofe autoritaria, verificarla. Una exploración acerca del *nosotros de la herida en La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán<sup>43</sup>

Amanece.  
Se abre el poema.  
Las aves abren las alas.  
Las aves abren el pico.  
Cantan los gallos.  
Se abren las flores.  
Se abren los ojos.  
Los oídos se abren.  
La ciudad despierta.  
La ciudad se levanta.  
Se abren llaves.  
El agua corre.  
Se abren navajas tijeras.  
Corren pestillos cortinas.  
Se abren puertas cartas.  
Se abren diarios.  
La herida se abre [...] (1, 9).

Sucesión de desplazamientos y ritmos, equivalencia fundante entre el poema y el ciclo, la temporalidad-ciudad: ineluctablemente «amanece» y así «se abre el poema», «los periódicos», la «herida», las latencias del dolor que en ésta se concitan, como parte de un mismo gesto. Cualidad de aquello que retoma y adhiere al movimiento, al continuo de los sujetos que, aunque fugaces, rutinariamente *despiertan*, se incorporan e inscriben sus presencias al continuo sobrevenir de *La Ciudad*.

Corren automóviles por las calles.  
Los autobuses abarrotados corren.  
Los autobuses se detienen.  
Abren las tiendas de abarrotes.  
Abren los grandes almacenes.  
Corren los trenes.

---

<sup>43</sup>*La Ciudad* posee dos reescrituras parciales contenidas en las versiones de 1994 y 2007 publicadas en Chile, tema sobre el cual se han referido en extenso Foxley (1994) y Leal (2007) para luego ser actualizado por Ayala (2010). Dados los parámetros del presente trabajo opto aquí por explorar solo la primera, y dentro de ésta priorizar el foco sobre la figura del Anciano por su referencia como símbolo del decurso temporal y de la memoria que en éste se articula. Respecto a lo primero comparto y afirmo la lectura de Leal, para quien la primera reescritura se explica en términos de una no clausura del contexto que *La Ciudad* reconstituye: «[p]ensemos en la diferencia entre La Ciudad y, por ejemplo, Cartas de un (sic) prisionero, de Floridor Pérez. Las dos son obras marcadas por su contexto [...]. Sin embargo, se separan significativamente en su reinstalación. Al llegar los gobiernos de la concertación ambos libros se reeditan: el de Pérez idéntico a su versión original; La Ciudad marcada por modificaciones. La diferencia no es menor: Pérez presenta el pasado (y su libro) como un ya fue, un documento que habla de la separación de ese pasado con el presente. Millán en cambio denuncia su continuidad» (212). Como describe Ayala, otras modificaciones relevantes en 1994, y 2007, corresponden, en lo modular a una serie de re-ediciones en distintos lugares del corpus, de inclusiones, exclusiones y trasposos desde y hacia *Vida* (1984) y *Pseudónimos de la muerte* (1984), llegándose a incorporar 16 poemas de este último en 1994, para luego hacerlo literalmente desaparecer de la antología *13 Lunas* de 1997, como suspicazmente apunta. En 2007 se presentarán modificaciones menores, incluyéndose la eliminación de las divisiones asignadas a las estrofas para así «fomentar la fragmentación del poema y aumentar su calidad de flujo textual y serialidad» (75-78).

Corre la pluma.  
Corre rápida la escritura.

Los bancos abren sus cajas de caudales.  
Los clientes sacan depositan dinero.  
El cieno forma depósitos.  
El cieno se deposita en aguas estancada [...]. (1, 9-10)

Tiempo, «herida», «escritura» y el sistema de la cotidianidad se reúne en *La Ciudad*, en un *nosotros* sólo episódicamente explicitado, pero siempre concitado a la infinidad de relatos anónimos, profusamente vinculados a los sucesos y espacios remanentes a una historia colectiva. De ahí también que este abrir(se) de «los periódicos», los registros de las tramas comunicativas, se condiga con el momento en que las imágenes del *afuera* acceden al espacio de lo privado y así lo infringen, produciendo con esto el desborde de las correspondencias entre la temporalidad y las subjetividades en que ésta se realiza. Éste es el planteamiento en base al cual buscaré en adelante discutir la posibilidad de entender al registro poético confirmado por *La Ciudad* a modo de una mediación e incluso tentativa de interrupción, en lo simbólico, de la experiencia de la temporalidad que sucesivamente confluirá en «[l]a herida» del presente y cuyo cúlmene será la «cicatriz» del poema 64 es decir la experiencia ya irreversible de la violencia (108-11)

Para introducir esta búsqueda cabe señalar que el reflexionar acerca *La Ciudad* implica en sí adentrarse en una textualidad de frontera, que desarrolla e impugna atributos ya presentes en la no resuelta búsqueda de los poetas de los 60s, generando en esto una experiencia transgresora en lo referente a disputar escrituralmente la categoría del sujeto en su despliegue sobre el espacio de lo real. Una obra que, en esto, «problematiza la idea del surgimiento de “una escritura de avanzada” totalmente desvinculada de la tradición [...]. La radicalidad de Millán está precisamente en el extremo de no cerrarse ni a la exclusividad de la denuncia política ni en la privativa experimentación de signos y códigos (Leal: 2007, 208-210). Bajo esta perspectiva, en *La Ciudad* se excede el descubrimiento de este espacio de la multiplicidad como ámbito de destrucción, reproducción y transformación de un territorio, para entablar textualmente una constitución espacial impregnada por las subjetivaciones de los acontecimientos que la historizan como sistema normado por las sucesiones del orden y resistencias que lo disputen. Un orden, sin embargo, al que siempre subyace la confrontación permanencia y transitoriedad en tanto está fundado sobre la temporalidad del ciclo vital de quienes habitan las sucesiones de relatos que la conforman. En lo que aquí planteado será en base a este sentido que la obra genera las reglas de una textualidad en la cual se

vuele posible, sino imperativo, volver a articular este sistema referencial ya como lenguaje, lo cual reviste la situación límite de representar la ciudad para así volver a habitarla. Para esto el poema concibe a *La Ciudad* como orgánica a la que se sustraen las identidades de quienes trazan y habitan sus flujos, que excede la sujeción a una toda identidad unívoca, entablado con esto un sujeto colectivo. Un «nosotros» virtual que sucesivamente será conformado bajo una constante de «desubjetivación»<sup>44</sup>. Dinámica que a través de la «estructura fragmentaria, serial y modular» (Ayala: 2010, 71) que define las reglas internas de la obra, opera como restablecimiento de una situación de «presencia» en la que se concitan los relatos de sus partícipes en único continuo del devenir ciudad.

La mordaza impide el habla.  
Vvms mrdzds.  
Vvmos mrdzdos.  
Vvimos mrdzados.  
Vvivimos mordazados.  
Vvivimos amordazados.  
Vvivimos con los ojos vendados.  
Los ojos se abren bajo la venda.  
La boca se abre bajo la mordaza. [...] (5, 15)

Este *nosotros* virtual es aquí constituido ya como cuerpos sometidos íntima y colectivamente a la agresión de las distintas valencias de una única herramienta de opresión «[l]a mordaza [que] impide el habla» y a la vez «venda» produce la privación sensorial de la visión. Cuya acción, al impedir(nos) acceder al ámbito del *afuera* de *La Ciudad*, es interrumpir la posibilidad de participar del intercambio de lo real, y con esto, de producirlo en tanto lenguaje y así como experiencia en la que «Vvms mrdzds». Herramienta, por lo tanto, capaz de vulnerar incluso el soporte corporal de la voz que enuncia esta *Ciudad*. Esto no obstante la resistencia, la tentativa de restitución del habla y visión que contienen al sujeto colectivo de este *nosotros presencial*. Aquel cuyos «ojos» y «boca», tal como el movimiento que identifica a «la herida», ahora se «abren bajo la venda» y así, «bajo la mordaza»<sup>45</sup>. Se visualiza así una conformación del sujeto colectivo que en *La Ciudad* opera

---

<sup>44</sup>«Se suele calificar la obra de Gonzalo Millán como “objetivista” [...]. La “objetividad” por una parte se opone a la subjetividad concebida de forma romántica y moderna, es decir como un interior psíquico resguardado del cual emerge el texto poético. Además, la objetividad se concibe a contrapelo del sujeto lírico que identifica al autor con el sujeto textual y, por lo tanto, al texto poético bajo el signo de la expresividad [...]. Habría que ser cauteloso, no obstante, y no buscar oposiciones donde no es necesario que las haya. Así, se puede afirmar que en la obra de Millán hay una continua dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo, la emoción y la percepción, el patetismo y la ironía, el lirismo y la distancia, todos ellos dominados por la pregunta crítica por la representación y el texto» (Ayala, 64-65).

<sup>45</sup>Relación dual de sujeción a un «nosotros», reflejada en *La Ciudad* por las presencias modélicas el anciano, el tirano, la beldad, el ciego, fundamentalmente, y en torno al cual sucede la anonimidad y en contraparte la potencialidad de particularizar de los sujetos ahí adscritos. Situación cuya reflexión extraigo analógicamente del planteamiento de Jean Luc Nancy en su escrito sobre el dormir y la situación restitutoria de la alteridad: «[e]l sí mismo se relaciona consigo y vuelve a sí para ser lo que es: «sí mismo». «Yo» [je] no hace un sí mismo, pues no vuelve a sí: al contrario, se escapa, sea al dirigirse al mundo, sea al retirarse de éste, pero en este caso, precisamente, para perder su distinción puntual de

produciendo una constante transgresión del «afuera», esto es, aquel ámbito de la multiplicidad de desplazamientos que conforman la orgánica-Ciudad. Pero que también es aprehendido por el poema como dimensión que permite el efecto de copresencia espacial y situacional entre las instancias y partícipes de la cámara de tortura y la vía pública. Y con esto, el de coidentificación entre el cuerpo singularizado por las agresiones a las que éste y su colectivo son sometidos. De ahí también la anonimidad y condición genérica de ambos aspectos del «nosotros» subyacente a esta relación. Por lo anterior las vistas imágenes del afuera, «periódicos», «autobuses» o «almacenes», etc., se exponen ya como inherentes a la multiplicidad espacios privados y así subjetividades que componen el ciclo total del espacio y textualidad *La Ciudad*. Movimiento cuya consecuencia será que éstas también se correspondan con las de la violencia sistémica que suministra las acciones, atributos y prácticas sociales que identifican a «la herida», que la tornan en constitutiva al sujeto del *nosotros*.

Como en adelante devela la obra, la comprensión de los atributos de esta identidad colectiva están íntimamente entrelazados al sujeto del hablante que secuencia sus intersecciones en el ciclo temporal y el decurso histórico que conforman *La Ciudad* textual, siendo la personificación que centraliza esta habla la del *Anciano*. De esta forma será a partir del poema 8, momento de su primera figuración, y en adelante de la asignación a éste del rol de preservar la memoria y casualidad de los sucesos que definen las manifestaciones en que el ciclo deviene y es subjetivado bajo la nueva condición sistémica de la violencia. Condición que implica una administración de la temporalidad trazada ente el espacio colectivo y sus sujetos.

Cae el sol.  
Cae el agua del caño en la pila de piedra.  
El agua cae en la cascada.  
Es cascada la voz del anciano.  
Se recogen los soldados.  
Los soldados alojan en cuarteles.  
En hoteles alojan los viajeros.  
La población se recoge temprano.  
Faltan horas para el toque de queda.  
Vuelan mariposas crepusculares.  
Las aves se retiran a sus nidos.  
El mar cubre la orilla y se retira.  
El día declina.  
Se enciende el alumbrado.  
La ciudad se ilumina.  
Las mariposas rondan la luz.  
Con la edad las fuerzas declinan.  
Años de pocas luces  
Estos mis últimos años.  
Vivimos en la oscuridad.

---

«yo» (es decir también del «tú», e incluso de parte integrante de un «nosotros» o «ustedes»)) (2007, 23).

El anciano enciende la luz.  
Clic hacen los interruptores.  
Las habitaciones se iluminan.  
Se encienden los televisores.  
Habla por cadena el tirano.  
Oscurece temprano en invierno.  
Los rótulos de neón se prenden y apagan.  
Cierran las tiendas.  
Las calles van quedando vacías.  
Aparecen las primeras estrellas.  
Los peatones caminan con premura (8, 19).

Se recuerda en esto las políticas de supresión factual y comunicacional del espacio de lo público en las que se inscribe el *Toque de queda* aludido en el poema. Política de administración de la temporalidad cuyo efecto más patente, ante la prohibición nocturna de circular por las calles, es forzar a la reordenación total de las prácticas del cotidiano. Y que, en consecuencia, dada la coacción y condicionamiento social en que se basa la efectividad del terror, implica producir dinámicas de autoreclusión en el espacio de lo privado, las cuales por esta cualidad se tornan homologas a las de la autocensura. La condición punitiva específica que define al Toque de queda, es que éste sirve para intensificar el simulacro comunicacional que rige el *afuera*: «[s]e encienden los televisores. /Habla por cadena [obligatoria de radio y televisión] el tirano». Así, la obligación de recogimiento (la de «los soldados», «viajeros», «población» y «anciano», etc.) hacia los espacios privados ya infringidos por la inminencia de la violencia, supone en el poema que los habitantes reiteren en el fuero de un hábitat interior las modulaciones de lo real suministradas por las herramientas mediales del discurso rector. En *La Ciudad*, el ámbito de lo privado adquiere y reproduce los atributos sistémicos del espacio carcelario: privativo del desplazamiento que a la vez agencia de reformulación conductual de sus sujetos, confirmando con esto la disposición del espacio ciudad ya como dispositivo de agresión, disuasión y sumisión de las heterogeneidades que la conforman. Esto es como el sistema subjetivador último que asegura la preservación del orden y su autoridad. El eje de este orden es la intervención y en su grado máximo, la alteración de la orgánica de que rige los parámetros del ciclo en que la *Ciudad* se inserta. En otras palabras, la reversión del movimiento de sucesiones de la «vida», noción que luego profundizaré, y con esto de las causalidades históricas ante lo que se refrenda como el suceso disruptor de la *catástrofe militar*:

Desacataron la autoridad.  
Desacuartelaron regimientos.  
Desmantelaron el palacio presidencial.  
Desempedrarón las calles.  
Desembaldosaron las veredas.



Desfijaron los clavos [...].  
Desnudaron a los niños.  
Desojaron las agujas.  
Desovillaron la lana.  
Desnutrieron a los niños.  
Despechugaron a las gallinas.  
Desazogaron los espejos.  
Desbarnizaron los muebles.  
Desbautizaron las calles.  
Desarraigaron los Arboles [...].  
Desenterraron muertos.  
Desfiguraron los hechos.  
Desgerminaron las semillas [...].  
Desmontaron bosques.  
Desdentaron bocas.  
Desolaron el país.  
Desperdiciaron el tiempo.  
Desvariaron a diario.  
Desalaron el mar.  
Desanduvieron el camino.  
Destruyeron la ciudad. (30, 53-56)

Referencia cruzada ente la historia y el relato de sus subjetivaciones y sobre la que se despliega esta nueva forma de sobrevenir del ciclo y que, para quienes habiten el *ahora* que la obra reconoce, implica la manifestación de la violencia como alteridad fundante del nuevo sujeto histórico que la traza con su experiencia y relato. Esto es, uno cuya condición parece ser la fractura de la temporalidad como categoría inherente a la naturaleza; y por lo tanto también a las realizaciones simbólicas de ésta en tanto soporte primero de toda posibilidad del lenguaje y así de disputa sobre la representación<sup>46</sup>. Se conforma así una nueva inteligibilidad sobre este *nosotros* ahora definido por la privación del *afuera* abierto, a su vez, por el acontecimiento de «la herida»: la ciudad exterminada en consecuencia a la interrupción de la cíclica en que se sustentaba:

El anciano es viudo.  
El anciano no tuvo hijos.  
Un sobrino es el báculo de su vejez.  
El poema de la ciudad es su hijo.  
El anciano es un fundador.  
El anciano vive solitariamente.  
El anciano es un profesor emérito.  
Prohibieron la asignatura que enseñaba.  
Abandonó las actividades docentes.  
Confinaron a1 anciano en una aldea.  
Chile confina con Argentina.  
Su confinamiento duró un año.

---

<sup>46</sup>Argumento que se sustrae a partir de lo primero indicado por White al calificar del poema 30 como «eje natural e histórico en torno al cual giran las fuerzas en pugna» de la obra. «La destrucción de La Ciudad implica también la destrucción de una concepción lírica del lenguaje, altamente subjetivizada. El autor, a través del anciano, debe empezar a re-construir también su lenguaje, recurriendo a frases muy elementales y directas que van rehaciendo, con precisión más visual que subjetiva, los nuevos parámetros de la realidad» (1988: 170, 175-6).

Muchos alumnos salieron de la ciudad.  
Otros murieron.  
Otros están presos.  
Otros están desaparecidos [...].  
Al anciano le sobra tiempo.  
Al anciano le van faltando las fuerzas.  
El anciano puntúa.  
El anciano deja la pluma.  
El punto es diminuto. (46,81)

La identidad de el Anciano, como sucedía con aquella proyectada por la «boca [...] bajo la mordaza» (5, 15), posee una cualidad genérica e individualizante, desde la que ahora se entabla ya una co-identificación entre la voz del «nosotros» hablante y la del *yo* que sucede la memoria colectiva (e íntima) de «[e]stos mis últimos años» del poema 8. Un *yo dualmente* testigo de los hechos y devenir de *La Ciudad*, pero también articulador de su memoria y construcción escritural en tanto su entrecruzamiento con la figuración desubjetivada del autor (White, 170; Foxley, 134), el Anciano refiere en sí a un personaje que remite al ciclo y a la transitoriedad. Y con esto, en la comprensión de éste que, trazada por el sistema textual de *La ciudad*, a la identidad dominante, pero no la única, desde la que en adelante se establece la coidentificación ahora entre el sujeto del «nosotros» y la del «yo» hablante trasunto que en éste se singulariza. «El anciano no tuvo hijos./.../ El poema de la ciudad es su hijo» se enuncia desde el habla de una exterioridad que asimila y trasunta ambas identidades que descubren/crean su sucesión como deriva del ciclo biológico, de los ritmos en los cuales la naturaleza persevera en tanto *vida*. Exhibiendo en esto una visión en la cual el espacio deja ser el soporte de toda experiencia individual y colectiva para pasar a ser conformado por las presencias remanentes de las subjetividades que, transitoriamente, lo habiten<sup>47</sup>.

En lo sucesivo del poema 46 se explicita el proceso, la superposición secuencial de presentes, que devendrán en este horizonte de irreversibilidad que supone el morir y contemplar morir y en este

---

<sup>47</sup>Esta otra identificación es verificada por la aparente anomalía de la serie trazada por los anteriores poemas 37 y 38. Segmentos en el cual se produce, primero, las marcas de correspondencia del sujeto del hablante con la personificación de el «ciego», en sí otra ramificación del nosotros-*La Ciudad* «El ciego va tentando el camino./ El ciego tiene el oído muy fino./ Los sonidos se perciben por medio del oído./ Oigo voces susurrantes./ El viento susurra./ Susurra el agua./ Oigo voces indistintas./ Oigo sonidos indefinibles [...]./ Oigo el bullicio de la calle.» (37, 65). Y en el segmento sucesivo, haciendo uso de la cursiva y renunciando a la ordenación sintáctica que da lugar al sistema de versos autoconclusivos y e insertos al flujo total de causalidades, se atiende a una única emanación en la cual el *Anciano* y/o *Ciego* se reconoce como identidad del sujeto textual: «*Por ahora no sé quién eres./ ni adonde estás siempre./ Sé que nos ha tocado vivir/ en la misma ciudad [...]./ Y eso me basta./ Hoy es de noche, pero mañana/ saldré como ayer en tu busca./ Estoy seguro sabré reconocerte./ Por si acaso, para que sepas./ andaré como siempre./ con anteojos negros y bastón blanco.*» (38, 68). Así se produce el efecto en el continuo de que ambos cohabiten con el hablante la personificación trasunta al «yo» articulador de los flujos de sentido de *La Ciudad*, de ahí que arriba se apele a una identidad dominante, pero en constatación ramificación hacia otras emanaciones singularizadas del *nosotros*.

entrecruce, producir la memoria, articular sus causalidades. Así, al borrar la distinción genérica entre la *vida* y el *poema*, al «punt[uar]» al «poema» e «hijo» y en esto entre las leyes de la naturaleza y de la representación, se postula una textualidad cuyo eje es la restitución de las continuidades del ciclo vital. Bajo este foco el «poema», el «hijo» y la «ciudad» de los cuales cual el «anciano» es su autor, padre y «fundador», se tornan en entidades inherentes y por lo tanto en constitutivas de una misma orgánica. Naturaleza (vida) que deviene en texto y éste en experiencia de la «herida» en la que se pluralizan y superponen las imágenes de la privación, de la «confina[ción]» a esta «aldea» Chile, de la prohibición de enseñar y el exterminio de los *alumnos*. Prohibición de legar el conocimiento y así producir la trama colectiva de la memoria y en lo evidenciado por el «toque de queda», de transitar y de reunirse, impidiendo con esto el ejercer comunicabilidades sobre los sucesos y microhistorias que componen la ciudad. Por lo tanto, prohibición de habitar el ciclo y de construir sus inteligibilidades, puesto que éste se ha visto brutalmente interrumpido por un orden que se confirma como tal al administrar el dolor y el momento del morir para así internalizarse y tornarse autoreproductivo a los sujetos bajo su radio.

De esta forma vigilar y regir los ritmos del ciclo supone en sí volver temporalizar la ciudad y con esto articular un control sobre el devenir de la naturaleza. Apunto en esto *Tres Álamos, Primavera*, presente en el antológico *Vida* (1984): «[e]s algo alentador descubrir/ que arraigan y reverdecen/ las estacas de los cercos/ alambre de púas en la carne/ y llagas que resuman resina» (cit. *La Bicicleta*, no 45 de 1984, 36). Poema a partir de cuyo título y desarrollo se localiza y temporaliza los cuerpos ausentes del centro de detención y tortura homónimo, y en con esto, a las subjetividades que en éste perviven y dejan de hacerlo. Simultaneidad del (aún) *permanecer* presente y luego ausente ante la inmanencia del morir que determina toda posibilidad de significar la experiencia del ciclo. Algo que resulta extensiva a la textualidad desplegada en *La Ciudad*. La figura del Anciano supone con esto también un eje de reversibilidades del suceso de la realidad espacial-ciudad en el sentido de su representación de sus flujos e intersecciones la memoria colectiva de la historia. Según el propio poeta para la construcción de *La Ciudad*:

necesitaba la representación del hombre anciano, además [de] por hechos muy ligados a la política contingente, porque me llamó muchísimo la atención que, dentro de la lucha política, de repente aparecieran elementos de organización que eran arcaicos. Me refiero a que, en los campos de concentración en Chile, los que dirigían a los prisioneros eran un consejo de ancianos, como ocurría en las antiguas tribus. Esas eran las autoridades de los prisioneros organizados. Ese valor dado al anciano me llamó la atención. El anciano había sufrido una revalorización gracias a la represión. Es algo que refleja la situación de la dictadura. El ausente es reemplazado por otro, actores no comunes de la vida normal, ancianos, mujeres» (en Arroyo: 2012, 57-58).

Al respeto cabe al menos consignar lo modular de la discusión crítica referente a la transición del éste en la figura de la Anciana en la versión eminentemente posdictatorial de *La Ciudad* (1994). Así, a partir ciertos guiños presentes en la reflexión del propio Millán sobre su poética, y leyendo en esto los desarrollos de Maturana, Foxley plantea que la reescritura del anciano en la figura de la anciana trasluce un giro identificable con la concepción de una matrística, desde la cual, a grandes rasgos, la violencia deja de ser el vector de identificación y constitución de alteridades, y así de transformación de los procesos históricos en y desde los que estas se producen. Reversión, entonces, hacia una otra «instancia de escritura sostenida por la Anciana» con la que se propone un distanciamiento de la cualidad confrontacional adscrita las dinámicas de lo patriarcal (134-140). Implicando, como señala Ayala al comentar el mismo estudio, una forma escritural en la que «se despersonaliza la violencia» (76) en pos ya de volver inscribir dichos decursos en la dinámica del ciclo. Esta relación permite consignar que la condición de «la herida» esté ahora y en el continuo total de la textualidad que la constituye, intrínsecamente allegada a la del ciclo de la ciudad sitiada; aquella cuyos sentidos han sido definitivamente redefinidos por la inserción histórica de ésta en la catástrofe. Situación de quiebre cuya identificación histórica es refrendada en el poema 47, lugar y momento donde el ciclo cotidiano vuelve a recomenzar, aunque esta vez exhibiendo al colectivo como ya inmerso en las secuelas del suceso del 11 de septiembre:

Alborea.  
¡Quiquiriqui! cantan los gallos.  
el rocío aljofara las flores.  
El lechero pasa a1 amanecer.  
El suplementero reparte diarios.  
Los centinelas trasnochán.  
Los amantes se amanecen.  
Los astrónomos trasnochán.  
El tirano duerme.  
El tirano ronca.  
Despiertan a los detenidos.  
Los agentes amanecen torturando [...].  
Raya el día.  
Amanecieron paredes rayadas.  
Hoy es el aniversario de su muerte.  
Hoy es 11 de Septiembre.  
Todos lo años amanecen paredes rayadas.  
Panfletos amanecen en las calles.  
Los dispersa el viento.  
Recuerdan los durmientes.  
Los trabajadores recuerdan.  
La ciudad recuerda.  
Amanecen velas en su tumba.  
Los soldados patean las velas.  
Amanecen flores en su tumba.  
Las pisotean botas de soldados.

Aniquilaron la Moneda.  
Destruyeron la ciudad.  
No podrán aniquilar su recuerdo. (47, 83-84)

En el poema el suceso fundador del golpe militar confirma a la ciudad como entidad orgánica inherente a la vida del colectivo del «nosotros de la herida» que la habita. Esto al grado de entrelazarse a la memoria de sus sujetos, volviéndose consciente de las agresiones que la y los identifican «[r]ecuerdan los durmientes/ Los trabajadores recuerdan /La ciudad recuerda». Y acto seguido, al de contravenir la desubjetivación de su hablante «Aniquilaron la Moneda/ Destruyeron la ciudad/ No podrán aniquilar su recuerdo» produciendo así la transgresión entre enunciación y desarraigo de lo real. En su desarrollo más radical lo anterior implicará producir la dinámica retroactiva del emblemático poema 48 para así cuestionar el orden causal de los hechos que configuran la catástrofe, el presente, y así (aún) impedirle en lo simbólico:

El río invierte el curso de su corriente.  
El agua de las cascadas sube.  
La gente empieza a caminar retrocediendo.  
Los caballos caminan hacia atrás.  
Los militares deshacen lo desfilado.  
Las balas salen de las carnes.  
Las balas entran en los cañones.  
Los oficiales enfundan sus pistolas.  
La corriente penetra por los enchufes.  
Los torturados dejan de agitarse.  
Los torturados cierran sus bocas.  
Los campos de concentración se vacían.  
Aparecen los desaparecidos.  
Los muertos salen de sus tumbas  
Los aviones vuelan hacia atrás.  
Los “rockets” suben hacia los aviones.  
Allende dispara.  
Las llamas se apagan.  
Se saca el casco.  
La moneda se reconstituye íntegra.  
Su cráneo se recompone. Sale a un balcón.  
Los detenidos salen de espaldas de los estadios.  
11 de septiembre.  
Regresan aviones con refugiados.  
Chile es un país democrático.  
Las fuerzas armadas respetan la Constitución  
Los militares vuelven a sus cuarteles.  
Renace Neruda. Vuelve en una ambulancia a Isla Negra.  
Le duele la próstata. Escribe.  
Víctor Jara toca la guitarra, canta  
Los discursos entran en las bocas  
El tirano abraza a Prats. Desaparece.  
Prats revive.  
Los cesantes son recontratados  
Los obreros desfilan cantando

Reconstituir *La ciudad* implicará intervenir su arquitectura temporal y, por ende, los espacios y tránsitos producidos por una historia en la que se intersecta este «nosotros» para ahora deconstruir el núcleo simbólico-nación propio al «presente» de la recepción. Un *nosotros*, entonces que se realiza como mediación entre aquel producido por la experiencia propia a quienes lo y se interpretan como sujetos del devenir histórico del 11 de septiembre, para así volver a secuenciarlo, y el presente textual situado en el momento «utópico» donde (aún) «los obreros desfilan cantando». Continuidad del tiempo derrotado, pero antitéticamente también de aquel fundador de la ominosa ciudad de las mordazas. El espacio de este tiempo fallido es aquel donde fue posible la colectivización en torno al *ethos* de la transformación social, pero no en el sentido privativo al proyecto de la Unidad Popular., sino en el de la posibilidad de producir una identidad histórica del «nosotros» y que, por este contraste, actúa como soporte utópico de ambas temporalidades ahora superpuestas en la recepción constituida por el sujeto cuya inserción histórica es la deriva de este acontecimiento fundador. Un «¡Venceremos!», entonces, cuya relación temporal resulta prospectiva, pero por la dicha derrota, también reminiscente.

De esta forma el canto colectivo adquiere una doble temporalidad: es el origen, pero también la conclusión (y proyección latente) de aquel relato en cuya intermediación presente, «estamos» situados. Ambivalencia que el poema reproduce como suceso relato por lo tanto sólo puede ser realizado a partir de sucesivas retroacciones que en su aporía verifican el absoluto, la irreversibilidad de los hechos: «Allende dispara./ Las llamas se apagan./ Se saca el casco». El resultado es la corroboración de la catástrofe (Leal: 2007, 218), pero también la insinuación de que sus proyecciones en disputa sí poseen una realización fundamentada en la representación, tornándose así en un suceso potencial del devenir *Ciudad*. Y, por lo tanto, como enfatizan las reglas internas de esta textualidad que busca explicitarse como inmanente a los ritmos biológicos, a la «vida», tornando al poema en sí en un ámbito de transformación sobre lo real. La condición que adscribe lo anterior es verificada en el poema 68, instancia última del ciclo trazado por la obra y donde la figuración del anciano (o la anciana en la versión 1994), concita incluso corporalmente los desenlaces de la multiplicidad de experiencias entrelazadas al devenir *La Ciudad*. Se trata del momento del morir, de concluir «el poema» y con esto del volverse presente para suceder, para legar lo vivido en tanto memoria ante la inminencia de la (propia) finitud:

El atleta alcanza la meta.  
El andinista alcanza la cumbre.  
Al final de la vía férrea hay un tope.  
El microbus llega al terminal.  
El poema llega a su término.  
El anciano finaliza el poema.  
Termina su vida.  
El anciano testa.  
El poema es su testamento.  
No puede adivinarse el porvenir.  
El año 2000 será bisiesto.  
Febrero tiene 28 días 1os años comunes.  
Febrero tiene 29 días 1os años bisiestos.  
Será bisiesto el año 1996.  
Bisiesto será el año 1992.  
El año 1988 será bisiesto.  
Sera bisiesto el año 1984.  
Bisiesto será el año 1980

El anciano ah respira.  
El anciano está en sus postrimerías.  
Estos son los versos postrimeros:

Y después de ir con los ojos cerrados  
Por la oscuridad que nos lleva.  
Abrir los ojos y ver la oscuridad que nos lleva  
Con los ojos abiertos y cerrar los ojos.

Se cierra el poema. (68, 119).

Lo que *La Ciudad* así devela, es la indisolubilidad entre la temporalidad y la cesión de la vida, la presencia de un tiempo socialmente homogeneizado por las dinámicas y poderes, que rigen el espacio factual y simbólico ciudad, pero con esto, también una temporalidad que al ser habitada por la memoria posee sus propios desbordes y fisuras. Cabe, sin embargo, también dimensionar la inquietante posibilidad de que el poema, en tanto imagen de un referente implícito, se homologa con aquel texto otro, con aquel lenguaje de la alteridad que es la propia experiencia en que están *escritas* las subjetividades que la lean y transiten, que la decodifiquen y habiten. Y que con esto señalan al poema como homólogo a la vida en su elipsis total: «Amanece, se abre el poema», y entonces «Abrir los ojos y ver la oscuridad que nos lleva/ Con los ojos abiertos y cerrar los ojos./Se cierra el poema». Valencia que a su vez adquiere otra complejidad al entrever la referencia al *desfase* propio al año «bisiesto» como marca de la temporalidad que excede al lenguaje que intenta aprehenderlo para así ejercer su control. De ahí que el «testigo», de quién el hablante se ha revelado como su escribano, pero también como sujeto de su corporalidad «el anciano ah respira», emplace esta *falla* del sistema que busca *medir* y así subordinar los ritmos del ciclo, para ahora ordenar el

devenir futuro. Y, en esto, para retrotraerlo desde el año «2000» hasta aquel presente inminente de «1980» en relación a la misma publicación de *La Ciudad*.

Bajo las leyes internas que definen esta textualidad, la aparente letanía de la obra total refiere realmente a la fijación, al descubrimiento de líneas de flujo y causalidades internas que lo entretejen como análogo a la temporalidad que sucede en los cuerpos que la habitan. Esto es, un hablante que al ser desubjetivado se torna en colectivo, cualidad bajo la cual se adquiere la potestad de desestabilizar este orden y en esto producir una historicidad que le es disidente, es decir, la posibilidad de un devenir fundado en este «nosotros virtual» de la memoria. Reconstitución, por lo tanto, que para ser realizada como enunciación produce la asimilación de un *nosotros* definido en términos de superación de la impronta de un *yo* articulador, desde una propia sucesión de experiencias, y con esto de sus representaciones sobre la historicidad y espacios que habite. De esta forma al acceder la experiencia temporal del sujeto y el colectivo desde la condición fundante de la *herida*, se infringe una fisura al dispositivo de administración del dolor y de modulación del morir que tras la ruptura autoritaria rige sobre los cuerpos y tránsitos de la ciudad. En su sentido último lo dicho se describe como la producción de un espacio cuyas prácticas y derivas de sentido, pero también sus resistencias, han sido organizadas en tanto despliegue de una razón instrumental que totaliza la violencia y así la torna sistémica a las prácticas de sus sujetos para así asegurar su autoreproducción. Razón, por lo tanto, cuyos efectos en el contexto de *La Ciudad* se expresan como la discontinuidad que la situación del terror ejerce contra la cíclica de la *vida*.



### 3.2. «Domingo en la mañana»: comentarios al *afuera radical en Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.*

(*El Infierno*, Canto I)

En la obra de Dante (publicada entre 1304 y 1321) y la tradición que ésta redefine, el *Purgatorio* refiere a la instancia donde se ejerce la purificación corporal y espiritual por medio de los procedimientos del dolor y lo catártico. Esto es, a la simbólica del estado, espacio y acontecimiento liminar entre los planos donde se habita la condena o la salvación, el dolor absoluto de la eternidad en el *Infierno* y el de la interminable saciedad en la dicha y el goce del *Paraíso*, según lo dirimido por el juicio sobre las decisiones del ciclo de la experiencia vital, en dicha concepción. En la obra Zurita, el intertexto trazado hacia este lugar de transición se condice con el del despliegue de una textualidad abiertamente transgresiva hacia el (propio) cuerpo, visto como ámbito de agresión a la *vida*, conformándolo ya como soporte desde cuyos desbordes se producen las constantes dinámicas de disociación e integración del sujeto con los espacios y temporalidades remanentes a la experiencia vital del individuo y el colectivo. Rasgos que convergen radicalmente hacia lo escritural mediante el desarrollo de procedimientos que implican recodificaciones de referentes extra, intra e intertextuales propios a los registros de lo escatológico y autobiográfico y que implican exceder un sistema de ordenación y progresiones causales para articular una amplia gama de relaciones especulares, contrastivas o de síntesis. Atributos que suponen en sí la presencia de una obra intensamente autocodificante pero también capaz de pluralizar sus cadenas de significación y así los márgenes interpretativos y comunicabilidades del *dolor*<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup>Inicio mi desarrollo sobre las concomitancias de la simbología escatológica en *Purgatorio* a partir del planteamiento de Mario Rodríguez: «se podría inferir que la escritura de *Purgatorio* es profanadora y que se realiza en la degradación de lo sagrado, pero, evidentemente, no es así. Alienta en el texto una aspiración a lo trascendental, un deseo de acceder a la realidad superior; sólo que el deseo no sigue «el camino de lo habitual», sino uno inverso; el de la degradación, el de los demonios de la locura, de la enfermedad, de la violencia, de la mutilación ejercida contra el propio cuerpo [...]. En ella [la escritura de *Purgatorio*] se realiza el lenguaje del cuerpo (erotismo, irracionalidad), crucificado por el espíritu (la neurosis, la represión ideológica y el discurso del poder)» (1985: 116, cit. Lagos: 1999, s/p). Fundamento desde el que se despliega una práctica exploratoria de «las posibilidades traumáticas del dolor para metaforizar las agresiones sufridas por el cuerpo social» (Nómez: 2008, 98) y de forma inherente, conformado al «propio cuerpo como espacio de escritura» (Lagos, s/p). Así las translimitaciones corporales de la representación operan produciendo cadenas significantes de carácter expansivo (Carrasco 1984; Rodríguez: 1985 Lagos: 1999, etc.). Como sintetiza Galindo: «[en] *Purgatorio* sobresale la idea de la narración de un sujeto en crisis, enajenado y escindido. Aunque el hablante de estos textos, se presenta como un enfermo en los límites entre la razón y la locura e incapaz de diagnosticar su propio estado mental, resulta difícil hacer distinguos simples entre autor textual y sujeto poético. Una huella visible de esta relación es la obsesión por el estatuto del sujeto que habla, que se define a sí mismo como «Zurita», pero que también le habla a un «Zurita» que no es otro que ese álter ego al que se afirma con desesperación. Sujeto neurótico, narcisista y onanista, que

En su primera secuencia, lo anterior se expresa con la incorporación en la portada de una fotografía que difusamente registra la cicatriz autoinfringida del rostro del autor, y luego, con la disposición de la proposición «mis amigos creen que/ estoy muy mala/ porque quemé mi mejilla» (s/p), definiendo así esta primera transposición hacia el *afuera* extratextual como performatividad inminente de la *vida* en adelante constantemente realizada sobre la propia corporalidad e identidad en pugna del sujeto aural. Se apunta así a una condición disociativa del yo trasunto al sujeto articulador de esta nueva figuración *Purgatorio*. Estatuto de la crisis en torno a cuya condición devienen las posibilidades de su autorepresentación ya como situación liminar del lenguaje ante su realización imposible como experiencia y fundamento del dolor. Es en este sentido que se refrendan las operativas presentes en la sucesiva sección *EN EL MEDIO DEL CAMINO*, título cuyo referente cita mi epígrafe «[e]n el medio del camino/ de nuestra vida» y con el cual el sujeto articulador/textual traza una equivalencia entre su identidad y la del Dante escritural que se proyecta como cuerpo en tránsito, narrador y protagonista, por los parajes de su *Divina Comedia*. Pero que con el nosotros virtual de «nuestra vida» que origina su travesía (y el reordenamiento del mundo que sus disposiciones suponen bajo los procedimientos del arte) lo hace personificándose como representante del colectivo humano. Equivalencia que expande sus significaciones con las inserciones de una imagen de Zurita (página izquierda) y de un manuscrito de *Raquel* (derecha) respectivamente, las cuales a su vez son subtituladas correlativamente por los segmentos «EGO SUM» y «QUI SUM» (s/p), conformando así un montaje total en el que ambas inserciones son visualmente dispuestas como simultáneas y especulares. Se trata, en el primer caso, de una fotografía frontal fotocopiada y tipo *cédula de identidad* del rostro de Zurita, la cual a su vez es adosada con un *scotch* a una hoja de papel. Documento -emulado- y por cuyas atribuciones genéricas como registro civil o penitenciario, según dos de las acepciones integradas por esta ambivalencia, se revela una asimilación del sujeto por el mecanismo de administración de su identidad. Esto es, la presencia de una violencia realizada por una institucionalidad ahí trasunta, pero que también, por la misma cualidad *hechiza* del pseudodocumento, se sugiere como efecto una propia pulsión autoidentificatoria.

En paralelo en la sección especularmente conformada por la nota manuscrita y firmada y así autorizada por Raquel, esta pulsión se revela bajo la forma de una recontextualización del ya

---

vive su propio purgatorio, la pesadilla del dolor y la locura» (2002a, 101).

señalado sujeto colectivo de *nuestra vida*: «Me llamo Raquel/ estoy en el oficio/ desde hace varios/ años. Me encuentro/ en la mitad de mi vida. Perdí/ el camino». De esta forma la *vida*, ahora exhibida en toda su marginalidad ante el «oficio» señalado por Raquel como su único rasgo, se transforma en categoría apropiada para explicitar la ruptura del *nosotros* y así su degradación como entidad autorizada para categorizar y así proveer un ordena de lo real, según sucedía en la *Comedia*. Esta ruptura posee una última expansión con la disposición de continuidad y fragmentación de la sentencia total «EGO SUM / QUI SUM» Se trata del relato, propio al *Éxodo* (3,14) y así a los cánones de la Torá y la Biblia Hebrea, del mandato divino a la travesía que llevaría a la refundación de un pueblo de esclavos como el de *los hijos de Israel*, en específico, a la respuesta del Dios (bajo la figuración de la *zarza ardiente*) tras ser inquirido por Moisés a que manifieste una identidad inteligible ante la perplejidad de los hombres que se sacrificarán *en su nombre*.

Se remite así a la presencia de una inexorabilidad ontológica, a la equivalencia del ser sólo con el sí mismo, pero también a la inexpugnabilidad, para el lenguaje, de la identidad que en dicha teología fundamenta la existencia y destrucción de lo real. En el caso de *Purgatorio*, la sentencia ha sido transformada en *subtítulos* los signos que asimilan y así denotan las ausencias de los cuerpos Zurita y Raquel (una fotografía, una nota manuscrita), pero que al ser simultáneamente diferenciados por la fragmentación «EGO SUM» y «QUI SUM» y fusionados bajo la complitud originaria e inexpugnable de este «*Soy el que soy*», se tornan en consustanciales a una identidad unívoca, pero a su vez antitéticamente definida por su condición disociativa.

En esta dinámica, las conformaciones del sujeto devienen de las prácticas autotransgresivas de los lenguajes que intentan volver a codificarlo. Esto es, en términos de una identidad constantemente fracturada y así realizada por las violencias que rigen sobre su(s) corporalidad(es) en disputa y que, por lo tanto, se y las conciben en torno a las distintas experiencias y sujeciones espaciales del dolor que las localizan. Sea bajo la situación de la isolación corporal y psíquica y de patologización adscrita a la institución y sitio reclusivo del sanatorio psiquiátrico y con esto de la «higienización» (Sepúlveda: 2013, 28-31)<sup>49</sup> propuesta a partir de la sección *DOMINGO EN LA MAÑANA*, y es su

<sup>49</sup>Para Sepúlveda se trata del proceso de «autoengendrarse» propio a la dinámica de someterse a una «higienización [que] incluye un cambio de sexualidad y una aparición en la ciudadanía del espectáculo, según permite la. relación de los poemas III y XLII (16-18). Esto, en su planteamiento, la apropiación de «una forma de violencia epistémica que permitió llevar a cabo un programa consistente en extirpar lo sucio, léase toda vinculación con la Unidad Popular y el cuerpo social que la apoyaba. La eliminación de lo manchado significó el exterminio de personas, su desaparición o la erradicación hacia los extramuros de la ciudad [...]. Un conjunto importante de artistas de los 70 elaboran polémicas hacia el discurso de la higiene. La mayoría de ellos desarrolla una escritura experimental, no tan sólo para escapar de la censura, sino también porque había en ellos una coincidencia del significante, tras la llegada de las lecturas

contraposición, dualización y expansión más patente, bajo la de aquel *afuera radical* planteado por la ulterior *EL DESIERTO DE ATACAMA*. De esta forma se asiste y enuncia una propia progresión de acontecimientos hacia su trascendencia en el dolor, relato del cual arbitrariamente se han omitido casi la totalidad de sus elementos, generando así supresiones potencialmente alusivas a una serie de memorias fragmentarias, erosionadas, escindidas de sus alteridades<sup>50</sup>. Y por lo tanto de las socializaciones e individuación de esta personalidad en pugna por realizarse como lenguaje de una unicidad: «I/ Me amanezco/ Se ha roto una columna/ Soy una santa me digo» (15).

Bajo su lectura más convencional, la «columna» simboliza la cualidad *axial* en la que se articula y soporta la organicidad e integridad estructural de un cuerpo, sea éste biológico, arquitectónico o incluso cosmogónico en tanto representación que en el pensamiento mítico soporta una noción de integridad de lo real (como en las imágenes del *axis mundi* ejemplificadas por el *Árbol de la Vida*). Esto es, conformando un eje articulador de las progresiones y transfusiones entre alteridades, direccionalidades y contraposiciones espaciales, temporales, ontológicas: arriba y abajo, (infierno y Paraíso), pulsión y consciencia, plano sensible y suprasensible, transitoriedad y trascendencia, etc. (Cirlot: 2013, 145-146; Eliade 2014, 32-33)<sup>51</sup>. Lo axial funge así de cualidad de tránsito y conexión, y en lo sucesivo, de creación y destrucción, de dispersión y síntesis, etc. Pero que, en su recontextualización a *Purgatorio*, se despliega en torno a la pregunta por el sujeto devenido por su estar situado ante la situación de este colapso, «se ha roto una columna» que de esta forma ahora compromete tanto la propia unicidad de este *yo* como también la organicidad total de lo real, deviniendo así en una nueva constitución dissociativa del ego: «soy una santa me digo». Esto es, en

---

estructuralistas a Chile» (Sepúlveda: 2013, 23).

<sup>50</sup>La sección se compone por los segmentos *I, III, XIII, XXII, XXXIII, XXXVIII, XLII, LVII, LXIII, LXXXV, XCII* y *DOMINGO EN LA MAÑANA/EPILOGO* numerado a su vez *C*; señalando su equivalencia con los cien cantos de la *Comedia* y por ende con el trayecto del Dante escritural a través de los ámbitos del *Infierno, Purgatorio* y *Paraíso*. Alegorización de la condición vivencial que cobra el sentido de la progresión, al modo del viaje iniciático del *sí mismo* que alcanza la revelación de una complitud y trascendencia de lo real, pero que en *Purgatorio* adquiere la cualidad de una inversión en la trascendencia del *yo* hacia su complejidad ominosa.

<sup>51</sup>Prospecciones analógicas que provienen del parámetro de verticalidad asociado a la «columna» y en la cualidad «endopática» de proyección del pathos sobre un objeto sensible. A su vez la simbólica del cuerpo, intensamente entrelazada a la de la columna, comporta una realización a escala, un «microcosmos» espejular y sincrónico al «macrocosmos» (Cirlot: 2013, 145-146). En uno de los desarrollos de la «simbólica del Centro» de Mircea Eliade: «[I]a exclamación del neófito kwakiutl: «Estoy en el Centro del Mundo», nos revela de golpe una de las significaciones más profundas del espacio sagrado. Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una «abertura» por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos —Tierra, Cielo, regiones infernales— se ponen en comunicación. Como acabamos de ver, la comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal, *Axis mundi*, que une, a la vez que lo sostiene, el Cielo con la Tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo (el llamado «Infierno»). Columna cósmica de semejante índole tan sólo puede situarse en el centro mismo del Universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor suyo» (Eliade 2014, 32-33).

una en identidad que ya sólo puede generarse en función de somatizar su trascendencia en lo sagrado para así emprender, antitéticamente, el proceso de la propia depuración y autoexterminio:

### III

Todo maquillado contra los vidrios  
me llamé esta iluminada dime que no  
el Súper estrella de Chile  
me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años (16).

El proceso implica aquí generar una propia simbólica de la agresión, pero no en el sentido de crear una morfología sobre la que somatizar el dolor, sino de develarlo como congénito a los signos que buscan substraerlo. De esta forma al constreñirse la totalidad de objetos referentes al sujeto de aislamiento psíquica y espacial, se densifican los sentidos atribuidos a las acciones que proyecta y/o experimenta, abriendo así sus posibilidades de significación. Simbólica que esta vez será directamente concomitante a la presencia de un *afuera remanente*, el cual se presenta primero en la acción de travestirse (maquillarse) con la cara «contra los vidrios» los cuales, sean espejos o ventanas, remiten a la presencia del propio reflejo como intrínseco a la barrera material y así frontera respecto al espacio alterno al de la reclusión y del suceso autoepifánico. En otro de los sentidos que, por su contigüidad, deviene la imagen, el acto de autoerotización se presenta como indiscernible al desgarrar que permite la emergencia de las identidades, aquí intrínsecas, de la «iluminada» y «Súper estrella de Chile» abiertamente vinculado al emblema de la bandera. Ambas, valencias de una figura ya abiertamente mesiánica ante el trasunto del *pueblo de Chile* al que bajo esta autoridad dual se pretende guiar o tutelar; pero también apropiada al rango de una figura desechable en su consumo inmediato, o que sólo puede realizarse ante una «ciudadanía del espectáculo» como piensa Sepúlveda (2008, 69). En cualquier caso, la pluralización de sentidos admisibles confirma una nueva disociación del sujeto, aunque ahora bajo la figura de la devoción, del culto, que éste mismo reconoce como patológico, por sí mismo. Esta condensación de signos del dolor, transformación y devoción, supone un sujeto que actúa y asiste a un nuevo grado del proceso de purgación incoado a la fractura de lo real con la «columna» colapsada. Forma de superación y devastación que ya no consiste en trascenderse somatizando estas distintas alteridades radicales respecto a las propias condiciones que lo identifican (mutación desde las cualidades de mortal al imperecedero, masculino a femenino, de sujeto aislado a guía del colectivo, etc.). Por el contrario,

el nuevo suceso implicará descubrir la autoviolencia como única vía y procedimiento para dislocar, polarizar las manifestaciones en pugna de su identidad:

## XXII

Destrocé mi cara tremenda  
frente al espejo  
te amo -me dije-  
Te amo más que a nada en el mundo (17)

De esta forma el yo que tras haber sido forzada a la violencia dual narcisista y «antinarcisista» (Lagos, s/p) se entramará como presencia en la que victimario y víctima, sujeto activo y objeto pulsional de deseo y aberración, de erotización y castigo, son imbricados en un único acto de trascendencia y autohumillación, confirmando así una subjetividad que ya solo puede convergir compulsivamente en el dolor.

## XLII

Encerrado entre las cuatro paredes del  
baño: miré hacia el techo  
entonces empecé a lavar las murallas y  
el piso el lavatorio el mismo baño  
Es que vean: Afuera el cielo era Dios  
y me chupaba el alma—sí hombre!  
Me limpiaba los empañados ojos (18)

Como ya se había insinuado, en *DOMINGO EN LA MAÑANA* se instaura la condición ominosa del lugar lo privado, pero también de reclusión y autocontemplación que suponen la habitación y el baño, espacios donde se acusa la presencia de disposiciones materiales, el «techo», «piso», las «paredes» y «murallas» que fungen de fronteras de las expansiones y direccionalidades del suceso epifánico, pero que también proveen un *afuera* intensamente vinculado al proceso de purificación. En otra de sus connotaciones, las conformaciones de dicho *afuera* admiten la presencia de una *ciudad exterior* la cual, aunque permanezca inaccesible a la representación, supone la presencia de otros cuerpos habitándola desde sus propias isolaciones, precisamente aquellos cuya existencia, material o alucinatoria, es señalada al apelarlos dialógicamente para que confirmen la visión como suceso de lo real: «Es que vean: Afuera el cielo era Dios».

Se concibe así una exterioridad devenida a la misma prospección espacial que diseña la mirada que en este acto de autorealizarse concibe la existencia indisoluble del «cielo» y del «Dios», entidad que

finalmente asimila, literalmente ingiere «el alma» del sujeto de reclusión, sintetizando así los sucesivos grados de translimitación de los sistemas de referencias de lo sagrado y lo patológico en las que se refrenda al propio cuerpo como soporte y registro en sí de la experiencia iniciática de la violencia. Aquella cuya última realización se presenta en el poema/canto *C* ya como una reiteración o perspectiva alterna del momento de la fractura de la «columna» y con cuyo suceso se consume el ciclo de *DOMINGO* al modo de la elipsis autoconclusiva de una cosmogonía. Pero una en la cual el habitante y perpetrador del ciclo de creación-devenir-destrucción y nueva creación solo ha trascendido hacia la misma condición ominosa de lo real que la origina.

### C

Se ha roto una columna: vi a Dios  
aunque no lo creas te digo  
sí hombre ayer domingo  
con los mismos ojos de este vuelo (21)

El suceso antecede la emergencia del *afuera inexorable* propio a la sección *EL DESIERTO DE ATACAMA*, donde en contraposición se asiste a la emergencia de los cielos abiertos y las llanuras inhabitadas, prospecciones de un ámbito inaprensible al lenguaje, a no ser mediante su somatización:

- i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama
- ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos

Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino

- iii. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino

- iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre

Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto

- v. Entonces veremos aparecer el Infinito del desierto

- vi. Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas de mi madre

- vii. Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá completamente el verdor infinito del Desierto de Atacama (32)

En este sentido puede observarse como la «Plegaria» es ahora transcrita bajo la dimensión del *nombre* y así dotada de una cualidad identificatoria, como también sucede con la última figuración del «Infinito» que ahí participa de la sustantivación «del desierto», siendo así cualificados como cuerpos originados desde «las piernas abiertas de mi madre». Y por lo tanto como propias a la misma genealogía del «Yo mismo» ahí suscrito y por cuya superposición con un otro sexual materno y la traslación metonímica de ésta «la primera lluvia de desierto» como fuerza y entidad que eventualmente lo fecunda y da así lugar al «verdor infinito», se confirmará como entidad generativa del paisaje. El trasunto mesiánico de este acontecimiento, el acto de asistir al momento fundacional del sí mismo, posee, a su vez, una definición que radicaliza lo ya visto en *DOMINGO* puesto que ahora referirá a una figura que es tutelar sobre un pueblo de cuerpos ausentes. Cito en esto *EL DESIERTO DE ATACAMA IV*:

- i. El desierto de Atacama son puros pastizales
- ii. Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del desierto
- iii. Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas pampas infinitas
- iv. Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto de Atacama nosotros somos entonces los pastizales de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras propias almas sobre esos desolados desiertos miserables (35)

La destrucción del colectivo se torna patente en la progresión desde la presencia corporal de estas «ovejas» (al modo del rebaño y así el cuerpo social a ser guiado a su liberación en la simbología del martirio crístico) aún capaces de «correr» libres a través de los fértiles y así utópicos parajes del desierto, hasta la existencia sólo reminiscente de sus voces, del «balar» de sus «sueños». Resonancias de cuerpos ya extintos inmediatamente develadas como propias a la identidad del «nosotros [...] los pastizales/ de Chile». De esta forma, el poema refiere a la situación del *pueblo exterminado de Chile*<sup>52</sup>, colectivo de cuerpos remanentes pero aún sufrientes que, en los enunciados

<sup>52</sup>Asumo esta interpretación a partir de lo planteado por Cánovas para quien la imagen del *Desierto de Atacama* se sobrentiende metonímicamente como «la cama que ata a un cuerpo (Chile), del mismo modo como ciertas correas mantienen quieto en su cama a un paciente mental», siendo a partir de este precepto que se entabla la mutua expansión de los significantes de este espacio respecto al de reclusión. Así, concluye, «al referirse a Chile como entidad cultural, Zurita lo presenta como un cuerpo que sufre tortura: alguien yace atado a una cama, envuelto en una camisa de fuerza. La nación sufrirá el mismo injusto tratamiento que el individuo de *Arcosanto*, castigado por la maquinaria represiva de la siquiatria» (1986, 84). Ejemplarmente, esto se observa en la analogía de una condición ya ausente compartida por el desierto con la bandera y así con la multiplicidad de significaciones de la destrucción que comporta: «[y] si los



finales del ulterior *PARA ATACAMA DEL DESIERTO*, evolucionará en dispositivo de martirio sobre la figura mesiánica, aquí indivisible de la figura crítica y de la entidad «Desierto de Atacama», que ya no se sitúa desde una situación de exterioridad respecto a ellos, sino que los asimila:

- vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas del desierto.
- vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz extendida sobre Chile habremos visto para siempre el solitario expirar del Desierto de Atacama (38)

Esta asimilación implica dotar al «nosotros» de la posesión dual del rol victimarios y testigos (imposibles) de la muerte del territorio que de esta forma compromete la propia desaparición, acto de integración en el en el cual se ha revertido la fractura, la condición disociativa del sujeto *DOMINGO*. Sin embargo, esta unicidad posee una cualidad rayana en lo aleatorio, en tanto bajo todas sus expresiones, en *Purgatorio* parece siempre depender del exterminio de los cuerpos, sea el de este «pueblo» ahora de voces que habitan el *afuera radical* de las llanuras, o especularmente, de aquel eminentemente patologizado (Sepúlveda, 24) que lo hace en los espacios eminentemente reclusivos y aquellos propios a los dispositivos de su identificación como tal. Correlación que, en su desborde más patente, precisamente en *LA GRUTA DE LOURDES*, inserción única de *ARCOSANTO*, implicará establecer al lugar del extratexto como ámbito de agresiones que patentan la condición absoluta del dolor como vía única de acceso a su transformación.

Se trata, formalmente, de la fotocopia de un informe médico (41) emitido por la psicóloga Ana María Alessandri, quien ahí confirma el diagnóstico, rasgos de una «psicosis de tipo epiléptico») de una pericia psiquiátrica anterior, siendo a su vez el documento intervenido por el tachado que adultera el nombre «Raúl Zurita» que identifica al paciente y la sucesiva superposición, aparente sustitución, de los de «Violeta», «Dulce Beatriz», «Rosamunda» y «Manuela», agregando o suprimido los artículos que les dotan de género. Por último, se observa la inscripción en el límite inferior «E AMO TE AMO INFINITAMENTE T», simulando un texto serial que virtualmente precede y prosigue su reiteración maniático-compulsiva tras los márgenes del espacio comunicativo de la página.

---

desiertos de Atacama fueran azules todavía/podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos/ los rincones de Chile contentos vieses flamear por/ el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (*EL DESIERTO DE ATACAMA III*, 34).

En síntesis estas operativas que suponen comprometer la dualidad de lo «tachado» y lo «reescrito, produciendo así un texto de doble codificación» (Lagos, s/p)<sup>53</sup>. Y con esto, un nuevo grado de transgresiones de los significantes cuerpo/identidad ahora trasuntos, por vía de del subtitulado, a la emergencia de una nueva fragmentación del yo, precisamente aquella identidad escritural se auto conforma al producir esta cadena de procesos (auto) manipulatorios de síntesis entre soportes discursivos, espaciales y genéricos para significar al yo que las subsume como fisura. Finalmente, como espacio liminar en el cual, al modo de la cualidad axial de la «columna» colapsada, se producen las dinámicas de translimitación que en esta textualidad definen a la violencia como acción transformacional y de superación de los márgenes arte/vida.

---

<sup>53</sup>Un último despliegue consiste en la operación de asimilación que sucede a *LA VIDA NUEVA*, consistente en la inclusión e intervención de un propio electroencefalograma. Folio dispuesto en seis páginas correlativas y subdividas sólo por las titulaciones *INFERNO*, *PURGATORIO* y *PARADISO*. De esta forma se plantea una correlación entre las señales eléctricas propias la actividad neurofisiológica del sujeto patológico autor con la totalidad de los espacios, planos de lo real y el trayecto que a través de dichos estadios constituyen la búsqueda del personaje danteano. Correlación que confirma que esta vía ya no sucede en el plano simbólico sino en el de las agresiones que taxonomizan al cuerpo, y con esto, ejercen la subordinación de la subjetividad que éste soporta y realiza sobre lo real.

### 3. 3. *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn: simulacro e identidades de *El Pingüino*

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 y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía ocurrir [...]. Son razones de economía las que han convertido el Paseo, construido con objetivos menos interesantes, en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia, desde los más espectaculares hasta los más secretos, sin que ninguno de ellos escape a la publicidad. (*El Paseo Ahumada*, contraportada).

Enclavado en el epicentro administrativo del Santiago dictatorial, el paseo peatonal Ahumada supuso a partir de su inauguración en 1978 acaso la principal escenificación de la promesa neoliberal del autoritarismo chileno. Una zona de vitrinas y boulevares donde los sujetos del nuevo orden podrían transitar y desenvolverse ya dotados del estatus y sobre todo del credo, de pertenecer a una nueva ciudadanía del consumo accedida y resguardada, según dicho complejo ideológico, gracias al disciplinamiento y depuración de la nación respecto al mal de la política. Imagen de orden y asepsia que pronto sería desmentida por la concurrencia de mendicantes, vendedores callejeros, predicadores y otros habitantes de la catástrofe subyacente al comercio de la miseria que sobrevino a la primera instalación del modelo. Y que, con cuya invasión develaron a este hábitat mercantil, bosquejo fallido del futuro «oasis» chileno y luego «Gran Teatro de la crueldad nacional y popular», según sentencia el autor, como espacio de tránsitos e intercambios entre segregaciones socioespaciales de la ciudad, las cuales, al confluir, incluyendo la misma presencia policíaca ahí dispuesta, producen y superponen los registros del simulacro dictatorial.

Es bajo este entramado que el relato entablado por *El Paseo Ahumada* de Lihn puede ser abordado como indicio del, acaso, objeto central de reflexión de esta poética: lo escritural como suceso y relación de la ruina ante el proceso del morir. Suceso cuyo registro transgrede aquí la experiencia del yo para tornarse en colectivo, proveyendo así el sentido de su pertenencia a un nosotros degradado en tanto identidad colectiva devenida en coacción al sujeto de esta escritura. Un nosotros, aclaro, que de esta forma se configura como imagen residual del lugar referencial y de enunciación de *El Paseo Ahumada*. El contexto que define esta progresión es el de la supervigilancia y el simulacro dictatorial como experiencia histórica que concibe la precariedad de lo real de aquel, quizás ya excesivamente dicho, «horroroso Chile» (*A partir de Manhattan*, 1979), en tanto imagen que en esta poética accede la noción de sujeción y desarraigo respecto al dicho

nosotros: «[n]unca salí del habla que el Liceo Alemán/ me infligió en sus dos patios como en un regimiento/ mordiendo con ella el polvo de un exilio imposible/ Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:/ el miedo de perder con la lengua materna/ toda la realidad. Nunca salí de nada» (1979, 53). El espacio Chile supone así la imposición de un marco de experiencia colectiva devenida en una forma de pertenencia expresamente opresiva al sujeto trasunto de esta escritura. Esta comprensión es la que orienta la actitud transhumante que constantemente permea los registros del proceso estético de Lihn en relación a su definición de la representación en tanto descubrimiento de las «fisuras que provienen de la realidad más que del lenguaje» (Galindo: 2002b, s/p), postulado así la presencia, en estos términos situada, del escritural que trasunto al registro de *El Paseo Ahumada*:

Su limosna es mi sueldo  
Dios se lo pague  
Un millón y medio de subempleados y mendigos suscribirían el lema  
si los dejaran chillar como a éste y otros tantos pocos en el Paseo Ahumada  
Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo  
Qué dislocado sentido del humor  
Toca que toca sin son ni ton zapateo  
de un epiléptico en tres de espectacularse  
el graznido de un palo  
Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quienes les está permitido ir derecho al grano de la limosna  
como en su caso, a veces sin ningún mérito artístico [...]  
En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se están quemando dulcemente  
Privilegiada la Volada, que estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario, porque de ella es el  
reino de la mendicidad (1983, 2).

Esta definición de sujeto situado se trasunta a partir de la apropiación y modulación de la figura de *El Pingüino*, «un mendigo deficiente mental que se dedicaba a percutir tarros con un par de improvisadas baquetas» (Coddou, 2004 s/p) y a su vez «figura emblemática y encarnación semi-vidente del pueblo chileno bajo la tiranía» en la descripción de Waldo Rojas (2006), y que en el poema asume la doble valencia de personaje y cuerpo trasunto a la *voz en off* de la letanía y suerte de súplica y mantra mendicante, «[s]u limosna es mi sueldo/ Dios se lo pague», la cual opera como marca de alteridad devenida en desdoblamiento del sujeto de la enunciación. El ámbito del habla y experiencia común a ambos es el de la anonimidad de aquel cuerpo social violentado denotado por la presencia de aquel «millón y medio de subempleados y mendigos» entre otros «privilegiados» propios al colectivo del Horroroso Chile aquí propuesto.

El principal efecto de esta primera reconstitución de la experiencia Ahumada, es pluralizar las

identificaciones potenciales del hablante, ya no como alteridades necesariamente diferenciadas sino inmersas en una suma de prácticas, códigos contextuales que las significan, y retazos de las oralidades, «fragmentos del habla común, de los tics lingüísticos más cotidianos y perecederos» (Fischer: 1991, 572), que transitoriamente pueblan este espacio urbano. Se trata así de la reconformación del territorio Ahumada en tanto hábitat comunicativo trazado a partir de la recuperación, superposición, reordenación, y por lo tanto montaje bajo la propia inflexión del hablante, de una serie de hablas subexpuestas a las identidades que éste emula y así lo habitan. Un desplazamiento cuya consecuencia es la reconstitución y síntesis, en la figura del tullido y el mendicante, de aquel sujeto histórico que compete al colectivo de transeúntes y a la vez al de sujetos de la recepción del espacio y/o textualidad Paseo Ahumada. Pertenencia que también implica al sujeto del hablante, quien asume la autoridad de testificar la presencia del tullido y situarse, por lo tanto, desde una exterioridad respecto a él, pero cuya habla y acción se demuestran a la vez permeadas, al grado de ser precarizadas, por la dicción e incluso lenguaje gestual y performance pública de *El Pingüino*. Se trata así de un «efecto de biografismo diferido» (Galindo 2002b) situado respecto de un *nosotros residual* denotado a su vez por la presencia, ominosamente pública, de *El Pingüino* en tanto signo y arquetipo popular que somatiza al cuerpo social degradado, ahora conformado por todos quienes resulten ser interlocutores apropiados a su condición y súplica.

Situación que, en una de sus manifestaciones más evidentes, según sucede en Tocan el Tambor a cuatro manos, supondrá comprometer al sujeto autoral trasunto y a *El Pingüino* como cointérpretes de sus respectivas artes devenidas en único espectáculo ante la mirada transeúnte, y así en la unicidad de un discurso que los coidentifica, desdibujando la alteridad divisoria entre ellos, así:

¿Para quién toca ese tambor?  
no lo hace porque la mendicidad general  
haya sido tácitamente legalizada  
Lo hace para el prestigio de la suya:  
la mendicidad de nacimiento  
y precursora de todas  
orgullo de su volada  
¿Para qué escribo? Para ponerle letra  
a ese repiqueteo  
Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto  
no estuviera tácitamente legalizado  
Pan-pan-pan, pan-pan-pan. (1983, 12).

Esta ambivalencia puede entonces ser planteada en términos de la pregunta si el segundo par subordinado de manos corresponde al sujeto que se «autoapoda El Pingüino» (2) o bien al que se

autopoda escribano y poeta de la «letra» y así del discurso de ese «repiqueteo». En este sentido la copresencia de *El Pinguino* y la identidad delineada como aquella que ejerce de testigo, narrador y autor trasunto al hablante, supone comprender a éste último más bien como identidad que ejerce de montajista del hábitat comunicativo Ahumada. Actitud que a su vez se replica, en tanto procedimientos la representación, en todos los niveles de la obra, tal como se anuncia ya a partir del mismo diagramado y conformación objetual del libro en abierta reedición de la dinámica de montajes asociada a pasquines como *La Lira Popular* y *El quebrantahuesos* (Rojas: 2006; Lange: 2005). O incluso, de elementos alusivos a la prensa amarilla (Ceresa: 2017, 173), mediante verdaderos titulares que emulan y así citan y explicitan la chabacanería y crueldad asociadas a ésta. Estableciendo con todo esto la dinámica del montaje ya no solo como salida hacia una formulación textual del hábitat comunicativo Ahumada, sino también como signo y cuerpo ambulante que, ahora, somatiza la relación de identificación y desarraigo de su testigo y hablante respecto a las condiciones del nosotros que este espacio representa. Bajo esta definición, la actitud y procedimientos del montaje corresponden, en último grado, a la reiteración, ya como tesitura textual, de las prácticas colectivas asociadas a la (auto)coerción del habla y la acción en el contexto autoritario, para así accederlas. Cito en esto el extenso titular de *Cámara de Tortura*:

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 pingo 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 consultorio es mi cámara de tortura  
Su cámara de tortura es el único hotel en que puedo ser recibido a cualquier hora  
sin previo aviso de su parte  
Su orden es mi canto  
Su lapicera eléctrica es lo que hace de mi un autor copioso, un maldito iluminado  
o el cojonudo que muere pollo, según quien sea yo en ese momento  
Su mala leche es mi sangre [...]  
Su casco es el molde en el que vaciaron la cabeza de mi hijo cuando nazca  
Su retreta es mi marcha nupcial  
Su basural es mi panteón mientras no se lleven los cadáveres. (1983, 3)

Se trata, a partir de la misma frontalidad acusada por su título, de volver a explicitar lo patente y lo expresamente omitido, lo (auto)censurado ante la presencia del terror que media las todas las relaciones de lo público en el Chile dictatorial. Y a la vez, de trazar un paralelo entre el montaje escritural que reditúa el hábitat comunicativo y escenario del simulacro Paseo Ahumada, y las dinámicas y efectos del montaje comunicacional, definido a su vez como una acción de

encubrimiento y legitimación, de los crímenes cometidos por los organismos represores, siendo su principal figura la del Enemigo interno. Se trata, en último grado, de una modulación del dispositivo del terror y de su asimilación y reproducción en sus receptores, el colectivo. Asimilación que aquí se replica, primero a través de las distintas gradaciones del lema y súplica, remanente tanto al imaginario como a la letanía, referente al nosotros, enunciada por *El Pingüino*: «su limosna» o bien «su ayuda es mi sueldo, Dios se lo pague». Acción mendicante que, a su vez, da lugar a la extensa enumeración, muchas veces, de equivalencias entre localizaciones o escenas genéricas de la ciudad y el espacio explícitamente omitido para el habla pública, de la *Cámara de Tortura*. Una ciudad que, por lo tanto, es expuesta como totalizada por la conciencia de habitar en las disposiciones sistémicas del terror, el del presente y también el de quienes lo sucederán: «[s]u casco es el molde en el que vaciaron la cabeza de mi hijo cuando nazca». Terror que de esta forma se revela ya no como periférico al espacio público de lo real, sino como una práctica social cuyos alcances exceden el radio, el supuesto secreto, la intimidad del espacio de la Cámara de Tortura. Precisamente, «[l]a ciudad es una máquina de tortura, y el paseo Ahumada su cámara, su dispositivo maquínico. La función de este dispositivo, su desterritorialización y su desmontaje son los acontecimientos a los que asistimos en la escritura de *El Paseo Ahumada*» (Espinoza: 2005, 30).

Explicitar lo omitido supone entonces aludir a la complicidad, forzada o no, del sujeto colectivo transeúnte, habitante, mendicante, pero también testigo; y acto seguido, la de la misma personificación autoral que ejerce de su hablante: «[s]u lapicera eléctrica es lo que hace de mí un autor copioso, un maldito iluminado/ o el cojonudo que muere pollo, según quien sea yo en ese momento». Quedando de esta forma el total de las identidades ahí subexpuestas implicadas a la misma condición de pleitesía y autocensura -explícitamente modulada- que identifica al colectivo, como cómplice y víctima. Disposiciones en cuya relación (expansión y encubrimiento del terror), se exhibe la coautoría del total de interlocutores del nosotros ahí insinuado, en las prácticas y fines propio lugar vedado de la *Cámara de Tortura*.

Se alude así a un dispositivo y práctica del terror disciplinar que al naturalizarse en la dimensión pública de la vigilancia y autocensura y del espectáculo (de la miseria y el consumo), adquiere ya la dimensión de una socialización y práctica cultural bajo la cual el simulacro (de la no presencia del terror), adquiere la forma de nuevo lugar común desde el que se asimilan los sentidos y conductas que rigen la sociedad autoritaria y neoliberal emergente. En síntesis, un simulacro que, pese a toda

su precariedad, se torna en auto-reproductivo a las prácticas de sus sujetos de alienación, a la vez que verifica el fracaso, ahora, del imaginario político que precedió al Proyecto refundacional dictatorial en curso. Ejemplarmente en Introducción a la estética del Vivac, las fuentes, los lanza-aguas policiales, Guanacos y demás maquinarias represivas se tornan referenciales al acto, ya naturalizado, de transitar por una realidad eminentemente militarizada, pero que a su vez ofrece la versión, aunque paupérrima e invadida por la miseria característica al país, de un propio *Paseo de los Chorros*:

Así se pasta en los campos chilenos entre uno y otro cerco de álamos  
Así se camina por las calles de la ciudad entre uno y otro pelotón  
Así los carros bomba pasan a la estética del Vivac festinándose el agua que falta en las poblaciones  
dilapidada agresivamente en el Paseo de los Chorros [...]  
¿No es esto tan bueno como tomarse un helado?  
¿No es, para los atareados mendigos del paseo algo que sea p`al aseo aunque sea mental  
el recuerdo del futuro de un baño de ducha que alcanzará para todos  
a cada uno de acuerdo a sus suciedades? [...] (1983, 4, 5)

Formas y actos (aún) pasivos de un terror latente en los que se evidencia la condición del cuerpo social como remanente a la derrota de un imaginario, acaso *upeliento*, de identidad popular. Esto es lo que se ironiza con aquellos «atareados mendigos» que utilizarían estos precarios juegos de agua ya no para participar de aquella sociedad de derechos antes prometida y que, con sorna, se evoca en este «baño de ducha que alcanzará para todos», sino para superarla, aunque ahora bajo las cláusulas de la promesa neoliberal. Aquella que permitiría (auto)ejercer la higiene en orden al cuidado de las propias «suciedades», en directa resonancia con el proceso de «atomización» del cuerpo social advertida por Cociña y en el cual las formas de participación «son reemplazadas por la propuesta de inscribirse en lo social como consumidor y espectador. Consumidor de productos, espectador de lo político» (1983, 9).

Se trata así de develar ruptura del imaginario de una identidad popular concebida como fundamento y épica de la tentativa revolucionaria chilena, para así patentar el desbande de su colectivo, la derrota, en términos ya no solo fácticos sino culturales, del sujeto histórico que lo emplazó. Fracaso que desde el recurso crítico que define a esta poética, se manifiesta en todo su rigor a través del poema Canto General, esta vez «al Paseo Ahumada». Cita expresa e impugnación, por la vía de la superposición crítica del nosotros degradante del espacio Ahumada sobre la épica de aquel nosotros trascendental, mesiánico, que la obra nerudiana capitaliza en términos de fundamento, sino mitema,



de una consciencia y lucha de clases:

Mi canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones  
Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción  
Canto General al Paseo Ahumada  
vuestro monumento viviente (Habrá otros, habrá otros: la inmortalidad no es impaciente)  
Canto General de esta toma parcial de la naturaleza de Santiago  
y de los productos que producen a los hombres made in Taiwan ellos se desviven enfervorizados por venderlos  
a cien pesos la unidad  
que viven de los artificios naturalizados en Taiwan, la Gran Madre Plástico  
Ella nos inunda en el rastro de sus deyecciones y babas  
(y lo digo como consumidor eventual de algunos de estos productos)  
Se te ofrecen, Pingüino, tres pares de calcetines por cien pesos [...]  
Sí, Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje a un manoteo de sordomudos no alfabetiza-  
dos  
Fíjese usted en la cantidad de palabras que vamos a necesitar para leer de corrido una página del diccionario  
¿Dónde están? En la lista de los desaparecidos ¿detrás de qui eufemismos se esconden? ¿con qué máscaras  
recorren el Paseo Ahumada? [...]  
¿Con qué ropa subir ahora al Macchu Picchu  
y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia  
siendo que ello se nos está quemando en las manos? [...]

Y, por lo tanto, tal como ya ha postulado Galindo, impugnación de la cualidad alienante de los discursos de cierto canon comprometido en tanto incapaces de aprehender y así subvertir los sentidos que fundamentan las realidades de facto. En palabras del crítico «[e]sta abierta polémica con la propuesta de Neruda muestra hasta qué punto ha hecho crisis la concepción de una poesía militante enaltecedora del pueblo trabajador. Los proletarios de Lihn son mendigos, y el poeta no puede hablar en nombre de nadie» (Galindo: 2002b). De esta forma se advierte ya que la presencia degradada del *nosotros* representado por el hábitat comunicativo Ahumada supone la presencia de un discurso devaluado por su impotencia ante las mismas condiciones que asisten a su expulsión de la historia y de la cual el habla del testigo y partícipe de este «canto particular» se torna sintomática.

Se trata así de la emergencia degradada un *nosotros* que ya no corresponde a un sujeto popular heroizado sino a «minusválidos», consumidores e incluso parásitos del mismo sistema de dominación que los ha naturalizado como sus cuerpos de expoliación, como hijos de esta «Gran Madre Plástico» taiwanesa, para ser duplicados hasta la opacidad de meros objetos fabriles, mercancías cuyo carácter específico es lo desechable. En otras palabras, el contexto que dibuja este nosotros implica situar la escenificación que permite historizar los sentidos de este nuevo estadio de lo real ya como metatexto cultural de un «Canto General de esta toma parcial de la naturaleza de Santiago». El gesto que confirma a *El Paseo Ahumada* textual y al factual oasis neoliberal chileno, como registros expansivos de esta nueva condición, pero también de sus potenciales intersticios y

así resistencias, es el del doble movimiento de identificación que el hablante finalmente explicita respecto al sujeto autoral y al nosotros de *El Pingüino* en la suerte de conclusión y apertura hacia el afuera textual dada por el manuscrito de la contraportada:

El show empieza cuando usted llega y no termina cuando usted se va. Y todos somos sus coautores, sus actores y sus espectadores. El redactor de este poema, fascinado por la menesterosa soberbia del espectáculo, habitué del Paseo desde el día mismos de su fundación, querrá inmortalizar, si esto le fuera permitido, el motivo de su inspiración [...]. Así, pues, en verso libre (¡algo que lo sea!) le ha tomado el pulso a este brazo de alborotado mar humano [...] Dicho todo lo cual el autor de estas páginas escritas con amor, agradece al Decenio la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan; día a día, los subempleados y mendigos del Paseo, sus semejantes, sus hermanos. (1983, contraportada)

Despedida con la que, esta vez emulando los códigos que los artistas-artesanos callejeros apelan la empatía o a la caridad y así suscitar la limosna de sus espectadores, se verifica que la figura de *El Pingüino* refiere a la condición de un nuevo sujeto histórico más que a una identidad específica a esta experiencia de la ruina cuyo emplazamiento crítico es el mismo manuscrito. En síntesis, la figura de *El Pingüino* parece metaforizar la persistencia de una lengua franca, constituida por todos aquellos elementos que las precarias realizaciones del simulacro han logrado interiorizar a una nueva complejidad identitaria para el cuerpo social. Relación que traza aquel nuevo estadio de la ruina cuya temporalidad y territorio ya no es el de la textualidad y su anverso factual Ahumada, ni el de aquel *nosotros* precedente al nuevo orden que el mismo poema disputa como uno más de los discursos conducente a ésta, sino el de sus intersecciones. Es decir, el hábitat social aquí provisto por los lenguajes que en su descomposición exhiben los sucesivos montajes que los entraman, siendo esta la fisura que permite al poema disputar las realidades que estos soportan.

En su grado definitivo, estas realidades convergen en la ruina que compete a la pertenencia/extrañamiento de aquel sujeto autoral coidentificado al habitante y testigo inmerso de la imagen de aquel *Horroroso Chile* y así a la de *El Pingüino*, máscara y coautor de la nueva expresión de ésta en el *Paseo Ahumada*. Ruina, por lo tanto, que compete a la situación de un *nosotros* precarizado al grado de tornar sus acciones y hablas en algo indistinto del balbuceo y de la súplica pública por la limosna para el poeta, para el tullido, para el transeúnte, personificaciones finalmente recíprocas a un mismo cuerpo y discurso que, no obstante, ha sido capaz de la «proeza» de entablar esta forma de inteligibilidad; de «escribir con las manos amarradas» (contraportada).

**4. Resistencias y disoluciones de los cuerpos sociales: tentativas de un *nosotros* y sus comunicabilidades**

#### 4.1. Lo inenarrable: el terror como acto disciplinar en *Dawson* (1984) de Aristóteles España

Se nos comunicó que éramos prisioneros de guerra, que estábamos en Isla Dawson y que seríamos tratados de acuerdo a los convenios de Ginebra. Esa fue la primera gran mentira. No sólo nos torturaron salvajemente sino que, además, practicaron simulacros de fusilamiento con los presos, nos hacían comer comida hirviendo, fuimos sometidos a un régimen de trabajos forzados que consistía en cavar hoyos y zanjas, colocar postes, botar árboles en medio de golpes e insultos. La idea, como me dijo un oficial de la Armada ‘es que pierdan la capacidad de pensar, ustedes deben entender que son sólo números’; en mi caso era el F-13.

(Aristóteles España en Lavquén: 2004, s/p)

Se ha descrito ya la noción de *Terrorismo de Estado* como política de instrumentalización de la violencia de carácter disciplinar, como un dispositivo de administración del dolor y la muerte sobre los cuerpos, instancia última en la que se soportan y fundamentan los discursos. Dispositivo cuya acción en tanto conjunto de técnicas de violencia material y simbólica, supone verificar una nueva relación entre sociedad y la hegemonía del Estado para así ejercer una reordenación ideológica de sus sujetos en lo tocante las categorías de verdad inscritas al nuevo proyecto nación.

Lo anterior implica la creación de una institucionalidad especializada para el fin no sólo de perseguir, castigar y silenciar a quienes entablen disidencias al nuevo orden, sino también para expandir una sensación colectiva que se deja describir como la de un «terror latente» a fin de que sea la propia población perseguida la que actúe como agentes de autovigilancia. Terror cuya capacidad de penetración se basa en el control sobre la trama medial-comunicativa convencional para realizar el simulacro informativo bajo el cual, a la vez que se ocultaba la autoridad estatal en las prácticas del terror, se montaba y difundía un estado de guerra simulada y respecto al cual no es posible obtener más que información adulterada o fragmentaria. Esto es, la presencia de una suerte de *enemigo interno* al cual sería preciso combatir para resguardar a la nación y su devenir, acción con la que su vez e verifica una supremacía, la del poder-terror y derecho en tanto posesión absoluta de la violencia. Una de las primeras expresiones de la política e institucionalidad del terror dictatorial en Chile serán los campos de concentración y tortura de las islas Quiriquina y Dawson, ésta última emplazamiento de las instalaciones militares de *Río Chico* y *Compingin*, las cuales bajo la administración de la Armada de Chile, recibieron desde el 16 de septiembre de 1973 hasta octubre de 1974, además de una treintena de altos funcionarios y dirigentes políticos de la Unidad

Popular<sup>54</sup>, un contingente de unos 400 prisioneros provenientes principalmente Punta Arenas, capital de la actual región de Magallanes. Entre estos últimos el poeta de tan sólo 17 años de edad Aristóteles España, quien tras ser detenido en su calidad de presidente de la Federación de Estudiantes Secundarios de Magallanes, escribirá *in situ* los originales de *Equilibrios e incomunicaciones* (1980), Dawson en su versión definitiva (1984)<sup>55</sup>.

En tanto la total identificación del hablante con el autor empírico, Dawson se autopresenta como poética codificada sobre el parámetro de historia vivida y por ende legitimada por la acreditación de ésta ya como *verdad* que excede al estatuto de lo fictivo. Aspecto que en primera instancia se configura a través de la serie de peritextos que buscan inscribir a la obra total como un conjunto de «poemas-testimonio» en el texto introductorio de Jorge Narváez (6-8) o transgresiva hacia el estatuto de dicha textualidad, siendo central para esta definición lectiva la inclusión del epígrafe tomado de *Reportaje al pie de la horca* de Julius Fucik:

*La prisión tiene dos vidas. Una encerrada por completo en las celdas, totalmente aislada del mundo entero, y sin embargo ligada a él por los lazos más íntimos cuando se trata de presos políticos. La otra, frente a las celdas, en los largos corredores, en la hipócrita penumbra, es el mundo íntegramente recogido en sí mismo, el mundo en uniforme. Un mundo de muchos figurines y pocas figuras.* (1985, 4)

El segundo aspecto que condiciona esta recepción será la ordenación interna de la obra: mientras la primera sección titulada *Con Allende* comprende formalmente al corpus poético total, *Un fragmento del infierno* está a su vez compuesta por una serie de fotografías que localizan y con esto verifican la experiencia punitiva del campo de concentración (Carrasco: 1999, 163). Registros donde además de incorporarse imágenes de los propios prisioneros y del espacio Dawson, también se observan una carta censurada (tachada), así como una imagen de diferentes piedras rudimentariamente grabadas con rostros de personajes de *Walt Disney* y realizadas como obsequios para los hijos ahora lejanos de estos, etc. Se trata así de una operación extraescritural con la que se homologa la función de legitimidad del registro testimonial, con el parámetro de veracidad e historicidad del registro visual, para así consignar a ambos como especulares en torno a la acreditación de esta historia vivida. El

---

<sup>54</sup>Entre los primeros Sergio Bitar, Luís Corvalán, José Tohá, y Orlando Letelier, luego asesinado en Washington.

<sup>55</sup>De modo análogo al Dawson de España, la situación de *Isla Quiriquina* es testificada por Floridor Pérez en sus *Cartas de Prisionero* (primera edición parcial de 1984 en México). La afinidad entre ambas obras se refrenda con la inclusión de registros, a veces intervenidos, como cartas, documentos, citas y recortes periodísticos inscritos como intertextos que acreditan la noción de historia vivida en el poemario. Así en *septiembre 23/73*: «Un receptor dispara a quemarropa/ «...ha muerto Neruda...»/... /El locutor menciona el poema 15 y lee el bando 20./... /El cabo de guardia busca algo bailable/ y sigue el ritmo con la metralleta. (“Aquí en la isla el mar,/ y cuánto mar”)/... /Pienso pedir un minuto de silencio/ pero tardo horas y horas en sacar la voz» (1990, 45).

acto de representación se objetiva entonces, y determina así su lectura, bajo la búsqueda de develar y colectivizar la experiencia directa del terror disciplinar.

En su reflexión Oscar Barrientos señala, y comienzo desde este planteamiento mi análisis, que la propuesta total de la obra connota dos momentos (o instancias discursivas) diferenciadas; una «donde los mecanismos de la represión se esmeran en la anulación interior del hablante, dejándolo en el umbral de todas las incertidumbres» y en la cual «el castigo físico sería otro argumento más para provocar un estado de crisis profundo en el perfil interior del prisionero»; y consecutivamente, aquella «donde el hablante escarba en sus propios abismos y descubre las respuestas en medio de un dolor que no se aligera al salir del campo de concentración, sino que se suma a una conciencia profunda y asimilada de la historia» (s/d). A su vez para White «[l]a pesadilla monstruosa de *Dawson* [...] abole las fronteras entre lo racional y lo irracional, transformando la obra en un repositorio fenomenológico de todas las apariencias de la experiencia humana, no limitada por la realidad objetiva y la interpretación subjetiva» (1993, 276-277). En relación a los aspectos antes introducidos, en las páginas consecutivas buscaré indagar los modos en que la obra articula un propio estatuto de texto poético testimonial para, desde la acreditación de verdad que esto implica, explorar las formas de resistencia del sujeto testigo que trascienden textualmente a la experiencia del terror. Dinámicas que, en mi perspectiva, supondrán el establecimiento de una serie de estrategias intensamente vinculadas con la reconstrucción mnemónica de un espacio y temporalidad alterna a la del presente delimitado por la isla/centro de reclusión Dawson, y que permitirán al prisionero generar la presencia de un lugar interior desde el cual diferenciarse y suministrar su resistencia respecto al lugar del terror.

Bajamos de la barcaza con las manos en alto  
a una playa triste y desconocida.  
La primavera cerraba sus puertas,  
el viento nocturno sacudió de pronto  
mi cabeza rapada  
el silencio,  
esa larga fila de Confinados  
que subía a los camiones de la Armada Nacional  
marchando  
cerca de las doce de la noche del once de septiembre  
de mil novecientos setenta y tres en Isla Dawson.[...] (13)

La forma de resistencia así introducida comenzará a desplegarse a partir de *Llegada*, poema que formalmente inicia el registro poético de *Dawson* inscribiendo la correlación entre la enunciación del texto poético, la experiencia subjetiva y la historia colectiva. Esto al definir, primero, una

ordenación cronológica y referencial-histórica total de la sección cuyo presente es fundado «cerca de las doce de la noche del 11 de septiembre», momento en el que se intersectan las temporalidades de la subjetividad del hablante con la de la historia colectiva en tanto se genera el desgarro entre el *afuera* y el espacio Dawson. De esta forma la condición heterotópica de la isla de reclusión comienza a develarse como la de un lugar instrumentalmente delimitado para isolar a los sujetos respecto a un espacio nación cuya oclusión se condice con la clausura de la «primavera» y la vez con la caída de la Unidad Popular, siendo así explicitada la equivalencia entre ambas en razón de la nueva condición del ciclo vital a la que ahora se asiste. En esta misma dinámica, la prosecución temporal se ve secuenciada ya en el sucesivo *Infierno y soledad*, por el descubrimiento de las reglas, procedimientos y objetivos del espacio Dawson, el cual, como nos informa el poema, se define por la razón del disciplinamiento sobre los cuerpos como medio para acceder e infringir los discursos de los cuales estos son portadores.

Han pasado ya trescientas horas  
–más o menos–  
y algunos leves nubarrones,  
estornudos, azotes,  
los Agentes de Seguridad no nos dejan dormir,  
interrogan y torturan  
a la luz de la luna y de las linternas.  
El comandante comunicó que somos prisioneros de  
guerra,  
que el Presidente ha muerto [...]   
Colocan diarios murales en el patio.  
Leemos: “Fusilados cinco extremistas”  
“Se construye una Patria Nueva”  
Trotamos todas las mañanas,  
hacemos flexiones,  
“sapitos”,  
después nos lavamos en el río,  
nos enseñan cantos militares;  
un sargento me dice: “No te metas más en tonterías” [...]

Entre los procedimientos orientados a quebrar la diferenciación del sujeto del prisionero respecto a la identidad del nuevo orden se contemplan la militarización estos y la administración de la información proveniente del *afuera* a fin de refrendar tanto la definitiva anatemización y derrota del *nosotros* que comprende la identidad política y experiencia vivencial anterior del prisionero (aquí los «extremistas») a la vez que sirve para proyectar la imagen de aquel devenir en ciernes consignado como esta «Patria Nueva». Pauta informativa que en sí misma sirve para verificar que las condiciones punitivas de los espacios Chile y Dawson los tornan en equivalentes, a la vez que

por vía de la estrategia de la citación explícita se remarca una primera diferenciación entre el discurso disciplinar y el de esta nueva deriva del *nosotros* que es el colectivo de los prisioneros testigos del terror. Marca de alteridad cuyo objeto es impedir la infiltración del discurso de la autoridad en el lenguaje del hablante, siendo este el primer atributo mediante el cual, en adelante, se resistirá al objetivo disciplinario del nuevo orden.

Como es habitual a lo largo de *Con Allende*, el poema concluye con una autoreflexión, suerte de comentario o diálogo interior con el que se busca dotar de inteligibilidad a la experiencia punitiva, forma bajo la cual, a su vez, se enuncia y así refrenda la existencia prospectiva del propio sujeto una vez sea superada la temporalidad de la reclusión: «ya llegará el momento del análisis,/ es preciso salir vivos,/ la verdad nos espera con sus piernas abiertas» (19). Existencia que, como el mismo fragmento exhibe, excede la situación de un imaginario meramente disuasivo del desgarramiento del presente, para construir el sentido de esta resistencia autoimpuesta: alcanzar «la verdad» y en metaforizada aquí por la corporización y reunión erótica voluntaria de ésta con un *yo* que se torna en expansivo al *nosotros* de los prisioneros, aquí indicado por el uso del plural. De esta forma el fin trasunto de retomar el dominio sobre el propio cuerpo supone ya discernir la connotación última de éste como medio expansivo de la violencia y así como lenguaje donde se realiza simbólicamente y materialmente el terror. Expuesto lo anterior, la noción de resistencia aquí esbozada adquiere la doble faceta de recurso y fundamento para preservar la propia continuidad experiencial devenida en el sujeto del hablante en tanto testigo y habitante garante de la permanencia de lo real. Para el poema las formas de intensificar esta resistencia suponen entablar un proceso de reconstrucción de esta continuidad experiencial devenida en lugar interior cuyo suministro identitario, y así de diferenciación respecto a la otredad agresora que intenta purgarlo, es necesariamente el espacio autoreminiscente:

Nos llevan a cortar leña por los bosques,  
de sol a sol,  
custodiados por patrullas  
que apuntan directamente a la cabeza.  
Ordenan cantar y correr,  
agujerean nuestra sensibilidad  
quieren destruirnos como guijarros  
bajo la nieve,  
humillarnos  
mientras entonamos en alta voz:

“Bajo la linterna, frente a mi cuartel,  
se que tú me esperas mi dulce amada bien...” [...]



Y el viento invade los parques de mis sombras,  
desordena los faroles, las plantas escarchadas.  
Me acuerdo de Rosita en la última navidad,  
o con su uniforme de colegiala y sus cuadernos.  
(A lo mejor nunca leerá este poema).  
Hay olor a nubes enterradas,  
nos golpean,  
mientras una rata camina entre la hierba...

“Si es que llega un parte y debo yo marchar  
sin saber querida si podré regresar...”[...]

(Caminos, 21-23)

En el poema la referencia a *Lily Marlen* (sic), canción cuyos versos resultan alusivos a la presencia de un poder inexorable al soldado que eventualmente morirá en su nombre, es emplazada en razón del relato de la práctica convencional a la instrucción militar de la *marcha* como una más de las tareas de re-educación a las que se somete a los prisioneros, y a la vez, como discurso que suscita la emergencia del tiempo reminiscente devenido fragmentariamente a la enunciación del sujeto testigo, para así interrumpir la temporalidad disciplinaria de Dawson. Emergencia de un espacio, que antitéticamente a la situación testimoniada, la misma canción revela como propio al de un *nosotros* que pudo ser compartido con los ahora victimarios. Espacio cuyos «parques», «faroles», «plantas escarchadas» y fundamentalmente la presencia de «Rosita» y del contexto vivencial que ella suscita, al modo de la figura de la *querida* de *LiLy Marlen*, son identificables con la ciudad de Punta Arenas, aquel lugar desde el cual se reciben cartas y alimentos, suministros para los cuerpos y sus memorias, como luego sucede en *Hojas que caen* (37) y para el cual, incluso, los cautivos producen obsequios, según se desprende del correlato visual de *Un fragmento del infierno*, para así preservar una precaria presencia en éste. De esta forma la ciudad austral se confirma como el lugar devenido en territorio interior de alteridad desde cuyo imaginario son suministradas las imágenes de la temporalidad cifrada en la memoria. Territorio que al estar referencial y experiencialmente radicado en un orden de sentidos exógeno al lugar Dawson, se tornaría en inalcanzable para su supervigilancia. De esta forma la reconstitución de la propia memoria en el contexto del campo de reclusión sirve tanto para interrumpir la proyección y totalización del orden que éste representa y realiza sobre los cuerpos, como para proveer inteligibilidades sobre la identidad y acción de los opresores, siendo este el aspecto crucial que permite al testigo, el prisionero *F13*, confirmar su diferenciación respecto a ellos.

Si la búsqueda de preservar esta diferenciación es indisociable de la de preservar la existencia de un *lugar otro*, cuyo reducto último es el mismo cuerpo del testigo, la contramedida para realizar la reformulación del sujeto de castigo radica en la administración de la gradualidad del ejercicio del terror y de las expectativas de intensificación y suspensión (eventualmente en la muerte) del dolor al que se someterá a los prisioneros: «nos mantienen en una constante incertidumbre,/ frecuentemente nos visita un sacerdote,/ anoche soñé que bailaba tango en la penumbra./ ¿Cómo será el rostro de los torturadores?» (*Engranajes*, 35). Necesariamente lo que posibilita el ejercicio de este monopolio del poder por parte de los victimarios es la cosificación de los prisioneros bajo la figura del *enemigo interno* tras el doble fin de fortalecer el adoctrinamiento que los habilita para infringir el sufrimiento y verificar, recíprocamente, la relación de poder que rige entre ambos roles. Cosificación ante la cual la forma de resistir consiste en el hallazgo de su intensificación y así infiltración para reafirmar la propia identidad y *verdad* del testigo, resistiendo de esta forma, a la reformulación disciplinaria ensayada sobre él.

Me fotografían en un galpón  
como a un objeto,  
una, dos, tres veces,  
de perfil, de frente,  
confeccionan mi ficha con esmero:  
“soltero, estudiante, 17 años,  
peligroso para la Seguridad del Estado”.  
Miran de reojo:  
quieren mis huellas dactilares.  
Un sudor helado  
inunda mis mejillas.  
No he comido.  
Creo que hay una tormenta.  
Me engrillan nuevamente.  
Tengo nauseas.  
Empiezo a ver que todo gira  
a mil kilómetros por hora.  
Se estrellan sus puños/  
en mis oídos.  
Caigo [...] (*Apuntes*, 29).

No obstante todo lo anterior, los emplazamientos a estos recursos para un preservar una diferenciación e interioridad alterna al espacio del terror están condicionadas por la misma dosificación del terror a la que se someta al testigo y cuya escenificación última es el aún inminente acto de la tortura, instancia donde finalmente la totalización, hasta el grado de su innenarrabilidad, del poder-dolor-terror sobre el cuerpo del testigo, supondrán una aparente ruptura con la posibilidad de preservar un lugar interior para preservar y suministrar la verdad que el testimonio busca

infringir al orden que ha sometido al colectivo. Este momento inminente es el que se registra en el momento iniciado con *Más allá de la tortura*, poema donde ya se exhibe la capacidad de la acción disciplinaria a la hora de fisurar la equivalencia fenoménica entre el lenguaje, la experiencia y lo real que determina la lucha por la referencialidad directa propia al poema testimonial.

Fuera del espacio y la materia,  
en una región altiva (sin matices ni colores)  
llena de un humo horizontal  
que atraviesa pantanos invisibles  
permanezco sentado  
como un condenado a la cámara de gas.  
Descubro que el temor es un niño desesperado  
que la vida es una gran habitación  
o un muelle vacío en medio del océano

Se trata de ya de la instancia de un entorno corporal localizado «fuera del espacio y la materia/ en una región altiva (sin matices ni colores)», imágenes próximas a una visión de la inconmensurabilidad ante la totalización de un vacío sensorial, el cual, sin embargo, al ser experimentado por la consciencia que con este acto enuncia su presencia, permite restituir la identificación de ésta con un un *yo* perceptual y así con un propio cuerpo testigo. Esto es lo que habilita al lenguaje del hablante testigo para confrontar su inminente desrealización en tanto sujeto ante el absoluto del dolor-terror.

Se conforman así puntos ciegos a la representación y en contraparte sus asedios, tal como se denota en imágenes próximas a un restablecimiento fenoménico de la tentativa de situar una propia identidad «[d]escubro que el temor es un niño desesperado/ que vida es una gran habitación». O bien, en aquellas que buscan proveer una inteligibilidad y comunicabilidad sobre esta condición inaprensible por vía de la referencia cultural a una otra experiencia inexorable como lo es la del «condenado a la cámara de gas» en el contexto del genocidio nazi, aquí resituada ante la eventual destrucción de toda posibilidad alcanzar del espacio del afuera «un muelle vacío en medio del océano», al modo de una emergencia del absoluto del *no ser* sino en la isolación del dolor. A continuación, el último ciclo conceptual del poema registrará una sucesión de imágenes episódicas en las que se incorpora y asimila perceptualmente la presencia de una realidad circundante a la del lugar interior inexorable antes asistido.

Hay disparos,  
ruidos de máquinas de escribir,  
me aplican corriente eléctrica en el cuerpo.

Soy un extraño pasajero en viaje a lo desconocido  
arden mis uñas y los poros, los tranvías,  
en una sala contigua golpean a una mujer embarazada,  
las flores del amor y la justicia crecerá más adelante  
sobre las cenizas de todas las dictaduras de la tierra (39)

Una realidad, entonces, conformada por elementos y acciones otra vez provistos de una referencialidad directa cuyos estímulos son eminentemente auditivos, induciendo así la privación visual del testigo posiblemente vendado: «hay disparos, ruidos de máquinas de escribir» que registran in situ la información extraída, así como los gritos de una anónima, «en una sala contigua golpean a una mujer embarazada» que superponen la localización espacial del propio cuerpo y el del colectivo ante el suceso del dolor. Sonidos en cuya secuencia se explicita la instancia de la tortura desde una perspectiva dissociativa entre la consciencia del hablante y la propia corporalidad, según denota la omisión o el uso exteriorizante de las formas reflexivas «me aplican corriente eléctrica en el cuerpo/.../ arden mis uñas y los poros», para luego ser fugazmente interrumpidas por la intromisión del espacio del *afuera en la figura de «los tranvías»*, como un aspecto del propio cuerpo sufriente, el «pasajero en viaje a lo desconocido».

En tanto práctica de manipulación instrumental del dolor, la tortura supone un acto de verificación del monopolio del poder en el cual confluyen los objetivos de extracción de información, depuración cognitiva y reeducación del sujeto de castigo, de ahí también su eficacia para modular la potencialidad del dolor como dispositivo coercitivo y disciplinar expansible al colectivo. Rasgos, todos estos, que la tipifican a la tortura como el núcleo simbólico de las políticas del terrorismo de Estado en tanto se condicen con los atributos del Proyecto refundacional que éste comporta. Un acto, por lo dicho, donde verdugos y víctimas ocupan un espacio delimitado para aislarlos e incorporarlos a una comunicación cuyos roles están mediados por la posesión unilateral de la violencia. Esto es; el de los verdugos capacitados para producir el dolor y dosificarlo, para hacer las preguntas y exigir la autodelación o la de otros, y las víctimas, sólo poseedoras de la capacidad de experimentar el dolor-terror u obedecer para quizás paliar una próxima administración de éste. Posesión que por lo tanto otorga el control sobre la totalidad del sujeto del castigo, el cual se torna incluso en incapaz de acometer el suicidio para impedir el dolor o para refrendar una voluntad autónoma sobre el sí mismo.

En *Dawson* este momento límite culmina de ser accedido en el poema *La Venda*, título que la define en tanto herramienta punitiva cuyo fin es propiciar la isolación visual del prisionero como a su vez impedirle acceder a las identidades de sus torturadores. Excediendo la cita explícita que éste objeto supone respecto a los sucesos de *Más allá*, en *La Venda* la totalización del dolor logra infringir la disociación perceptual del relato del prisionero deviniendo así en la fractura de toda referencialidad asociada al parámetro del testimonio que, en tanto búsqueda de preservación de la verdad, ha generado su resistencia interior

La venda es un trozo de oscuridad  
que oprime,  
un rayo negro que golpea las tinieblas,  
los íntimos gemidos de la mente,  
penetra como una aguja enloquecida,  
la venda,  
en las duras estaciones de la ira  
y el miedo,  
hiriendo, desconcertando,  
se agrandan las imágenes,  
los ruidos son campanas  
que repican estruendosamente,  
la venda,  
es un muro cubierto de espejos y musgos,  
un cuarto deshabitado,  
una escalera llena de incógnitas,  
la venda,  
crea una atmósfera fantasmal,  
ayuda a ingresar raudamente  
a los pasillos huracanados  
de la meditación y el pánico (45).

El dolor extremo supone así una innerrabilidad puesto que sólo se torna commensurable como real al ser experimentado y subjetivado como experiencia que determina una nueva condición de corporalidad (Marrades: 2005, s/p) que se torna en inexorable al lenguaje ante la ausencia de contenidos referenciales más allá de su misma totalización sensorial. Condición que finalmente define al dolor extremo como una experiencia extralingüística, y por lo tanto, inaccesible a toda traslación verbal (Scarry: 1985, 4-6)<sup>56</sup>. Bajo esta condición es que «[l]a venda es un trozo de oscuridad», imagen alusiva tanto una ceguera inducida como a la imposibilidad fenoménica de lo

---

<sup>56</sup> «Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned[...]. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resist objectification in language[...]. Often, a state of consciousness other than pain will, if deprived of its object, being to approach the neighborhood of physical pain; conversely, when physical pain is transformed into a objectified state, it (or at least some of its aversiveness) is eliminated. A great deal, then, is at stake in the attempt to invent linguistic structures that will reach and accommodate this area of experience normally so inaccessible to language; the human attempt to reverse the de-objectifying work of pain by forcing pain itself into avenues of objectification is a project laden with practical and ethical consequence» (4-6).

real, y a la que se sucederán sus metamorfizaciones equivalentes al orden de impulsos, de sublimaciones del desgarrar, procedentes del *aquello inexorable* reflejado/producido/ocultado por ésta; sea «un rayo negro», oxímoron de un lenguaje visual irrealizable inmediatamente devenido en aquel «muro cubierto de espejos» que permite entrever la fragmentariedad del propio cuerpo y a su vez, implicitar un *careo* o un enfrentamiento contra el propio reflejo. Superposición de planos experienciales ante la totalización del dolor y cuya situación se concita mediante la homologación de «la venda» con el objeto antropomorfizado de la «aguja enloquecida» que, en tanto extensión corporal de los torturadores, infringe al cuerpo y lenguaje del testigo<sup>57</sup>. Imágenes que a su vez postulan un, ahora irrealizable, desplazamiento del sujeto hacia un lugar interior que se torna ya sensorialmente incognoscible para una conciencia hablante cuya percepción de lo real no solo se registra como hipertrofiada hacia el desgarrar de este vacío visual accedido como «un trozo de oscuridad», sino que se torna discontinua. Se trata así del suceso, precisamente, de un punto ciego a la representación, el cual torna en divergentes al fenómeno de la experiencia y al estatuto de la verdad testimonial en tanto la condición referencial del lenguaje ha sido colapsada por la existencia extralingüística del dolor-terror. Pero ante el cual, en su asedio, surgen formas tales como la sinestesia y la duplicación verbal de la amplificación sensorial, «imágenes» que se expanden hacia «ruidos» que devienen en «campanas/ que repican estruendosamente»; y luego en «pasillos huracanados/ de la meditación y el pánico».

Paralelamente, elementos como la ausencia de sujetos en relación a la inaccesibilidad referencial que caracteriza a *La venda*, implican que no obstante la imposibilidad, para la recepción, de articular una causalidad de los acontecimientos, el lugar material de la cámara de tortura podría estar ya deshabitado, o incluso el que los torturadores guarden silencio o bien que sean ellos mismos ya inaccesibles ante la totalización perceptual del dolor. De esta forma el poema restituye lo que podría ser simultáneamente una escena de vigilia o evocación ante una próxima, recién acontecida o aún en curso, sesión de tortura. Ambivalencia cuya consecuencia es, finalmente, la contraposición de una nueva forma de resistencia en tanto su efecto es el de una temporalidad presente, y así de una equivalencia temporal entre la escritura y la experiencia. Quiero señalar con

---

<sup>57</sup>Elemento afín a lo anterior es el que se presenta al observar en el sucesivo *Los alambres de púa*, poema en el cual los opresores son por primera vez explícitamente representados: [l]os alambres de púa son como espinas envenenadas/ dispuestas a clavarse en la sien,/ sonrén, afilan sus tenazas/ se visten cada amanecer con un sombrero/ de rocío. [...] (47). Esto es, apunta Nómez, «al percibir los medios de tortura y prisión como una extensión de los propios torturadores. Así es como el cerco de púas de alambre se transforma en una metonimia de la gran prisión que es el país [...]. La antropomorfización represora del alambre busca el efecto de entregar al lector la atmósfera terrorífica del lugar, así como la acción degradadora y mecánica de su acción» (2008, 92).

esto que, aunque en *La venda* la búsqueda de registrar y comunicar la verdad testimoniada pareciera ya no poder ser restituida mediante una apelación al relato del terror, lo cual supondría en sí una victoria de éste sobre el testigo, si puede serlo por vía de una enunciación cuya tentativa es que la propia voz sea asimilada a la disociación del hablante con su corporalidad. Esta superposición de los planos experienciales y cognitivo en pos de la preservación de la *verdad* supone así la forma misma del registro del momento de su destrucción, pero también la forma en la que el lenguaje del testigo logra registrar al terror y comunicarlo y por eso, resistirlo. De esta forma la tortura ha fracasado en el objetivo de transformar al torturado en lenguaje expansivo del terror en tanto éste ha persistido como su testigo, refrendando así que su identidad y autonomía no han sido transgredidas por la hegemonía de esta violencia instrumental.

El momento final de la obra refrenda el logro ya definitivo de esta voluntad no obstante se asista a la paulatina destrucción del tiempo reminiscente interior el que el hablante testigo enuncia el lugar del afuera para resistir. Así en *No hay más dolor bajo los árboles*: «Estamos arriba de un camión/ -y ese camión es como toda la tierra-/ se mueve alrededor de un sol/ más triste que un niño muerto./.../ Un soldado nos golpea las sienes,/ en los testículos./ Nos amarran./[...]/»(51) y luego en *Llanuras y silencios*: «[...]/ No escribiré poesía esta semana./ Hoy entramos en otoño,/ cada día estoy más enfermo,/ ¿Cómo estás?, ¿Dónde te encuentras?/ En qué Centro de Reclusión? ¿En qué sala?/ ¿O en qué fosa?/ [...]» (55). Disolución del lugar interior, de la promesa de restituirlo, una vez superada la experiencia del presente pero que sin embargo es abiertamente confrontada por la asunción de éste *ser ahora* y del aprendizaje que la misma acción de resistir ha enseñado al testigo. Esto es lo que parece refrendar el poema *Una especie de canto*, verdadera poética de este *resistir para ser* y «He aprendido a amar entre barrotes/.../ a ser valiente cuando me torturan/ contemplar como crecen las semillas/ en las jaulas./ He aprendido a distinguir los cánticos/ del odio,/ nacer, caminar entre la bruma/ y crecer [...]» (65). y acto seguido en el conclusivo *Partida*, en el cual se registra el momento en que se clausura la temporalidad disciplinaria de la isla Dawson ante el inminente traslado o liberación del prisionero, sucediéndose el acto crucial de proteger el cuaderno de estos poemas y grabar las iniciales, inscribir el propio nombre y así la memoria de la propia presencia en el espacio aquí habitado por el yo que resiste y medra en el terror:

Me avisan que debo alistar mi maleta,  
ordenar las frazadas,  
quedo mudo y perplejo.  
No me atrevo a despedirme.

Somos un grupo numeroso.  
¿Adónde vamos?  
Se cruzan nuestras miradas,  
escondo mi cuaderno  
son momentos de mucha intensidad,  
me duele el estómago,  
hay un gran despliegue de tropas,  
inusual y desmedido,  
surgen conjeturas,  
caen granizos,  
todo se llena de ausencias  
escribo mis iniciales en las paredes [...]  
Siento un leve escozor en las rodillas,  
cierro mis párpados ahora.  
Hasta siempre camaradas,  
toda esta lección no ha sido en vano.

Es el momento, por lo tanto, en el cual el terror ha sido vulnerado por aquel *adentro* del testigo que, ahora voluntariamente, cierra sus párpados para dar así lugar a la reunión con aquel afuera agresor y así, a la expansión del lugar interior de resistencia en tanto se ha restituido aquella «afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia», en palabras de Deleuze (1987). Cerrar los párpados y disentir del terror al percibir este momento y rehusarse a negarlo, a olvidar. Cerrar los y al dejar entrar esta oscuridad para así persistir en ella ya no solo por la urgencia de un sí mismo sino por y para la preservación de un nuevo vínculo y así de la experiencia de un *nosotros* del cual el testigo es portador.



## 4.2. La historia como catástrofe: *Fosa común* de Gregory Cohen (1983 [1979])<sup>58</sup>

[...] Hasta que llegó el siglo 16  
y en la tierra fangosa  
se grabó la suela implacable del progreso  
La paz se la tragarón de un golpe  
y el intercambio de miradas se hizo más duro y minucioso  
Llegó el tiempo de vigilancia  
y el aire se estrelló contra las corazas  
en un alarido anónimo [...]  
Y fue el momento de los gritos y los héroes  
Las espadas ya brillaban reflejando la dureza de los dientes  
Los españoles habían llegado

(I, *Desde Santiago y la Conquista*, 154-155)

Como ya anuncia su título, en el conjunto *Fosa Común* (1983 [1979]), subtítulo *Trabajo sobre Santiago*, de Gregory Cohen, la capital chilena es tematizada al modo de una totalidad cuyas dimensiones espacial e histórica están conformadas a partir de las estratificaciones de los cuerpos anonimizados que la subyacen a través de las sucesiones de ordenes temporales y la inscripción y proyección de sus simbólicas en los códigos arquitectónicos, delimitación del habitar, que pueblan sus subterritorios. Signos fundacionales del poder Estado, monumentos y espacios cívicos e institucionales que escenifican, entonces, las versiones instituidas como legítimas de la historia de la nación, de sus héroes y sus gestas, como en la épica de su estatuaria o en las sucesivas renombraciones de sus calles, barrios, escuelas, etc. Orden que deviene en representación conformando las trazas mnemónicas que ritualizan los trayectos y experiencia de la ciudad devenida y allanada por una identidad oficial que busca fundamentarse como presente y devenir de la nación.

Como la mayoría de las actuales metrópolis hispanoamericanas, Santiago fue erigida a partir del modelo del *damero*, el cual instaura la planificación urbana en torno a una disposición y división

---

<sup>58</sup>*Fosa común* fue parcialmente publicada en revista *La Bicicleta* (no. 4 de 1979, 17-9), y de forma más íntegra en la antología *Entre la lluvia y el arcoiris* (1983, ver XX), siendo ésta su última versión existente; razón por la cual esta lectura está forzosamente condicionada por el corte y descripciones de las secciones ausentes realizadas por la antologadora: «Fosa común (trabajo sobre Santiago)[...] se divide en dos partes: «Santiago de antes» y «Santiago de ahora, pues». A su vez la primera parte se subdivide en «Introducción» y «Santiago y la Conquista». «Rastrojos» y «El atleta homicida» pertenecen a «Santiago de ahora». (Bianchi, 162 cfr. 14). Se trata por todo esto, de la selección más conflictiva para los parámetros que guían el presente corpus, siendo finalmente asumida en razón de su presencia en las entonces muy escasas aproximaciones críticas a las constituciones literarias de la ciudad en la poesía emergente, fundamentalmente las de la misma autora (1983 y 1987) y más tangencialmente en menciones de la propia escena, y que la sitúan como precursora, en lo específico a la producción de los nóveles del intraterritorio, entre las que generarán en complitud abordajes textuales de la ciudad. Y más importante para este trabajo, que lo hará practicando una serie de operativas reconocibles en muchas de las propuestas poéticas que poblarán el campo literario de la nueva década. Esta lectura prioriza *Rastrojos*, único texto que figura íntegro en ambas publicaciones.

reticular en vías rectas y cuadras regulares a partir del centro, conformado a su vez por la Plaza de Armas, la respectiva Catedral y otras edificaciones propias a la administración territorial y habitaciones de sus delegados, a la vez que dispone hacia sus periferias a las clases destinadas a las actividades productivas, de la misma forma que la ciudad contemporánea responde a la proyección del orden colonial que la fundó en tanto un territorio instrumental al suministro de poder para el antiguo imperio. En la relación singularizada por Ángel Rama,

mucho más importante que la forma del damero [...] es el principio rector que tras ellas funciona y asegura un régimen de transmisiones: de lo alto a lo bajo, de España a América, de la cabeza del poder -a través de la estructura social que él impone- a la conformación física de la ciudad, para que la distribución del espacio urbano asegure y conserve la forma social. Pero aún más importante es el principio postulado en las palabras del Rey: con anterioridad a toda realización, se debe pensar la ciudad, lo que permitiría evitar las irrupciones circunstanciales ajenas a las normas establecidas, entorpeciéndolas o destruyéndolas (1998: 21)

Disposiciones cuyo marco ideológico se comprende en la medida de plantearse como la proyección utópica, de realizar sobre el asumido como *Nuevo mundo* complejidades de lo real ya definitivamente irrealizadas sobre aquel que posee la potestad de nombrar a ésta *Santiago de la Nueva Extremadura* y que alcanza una consistencia capaz de devenir en una praxis civilizatoria a partir del axioma de significar este espacio y realidad otra como intrínsecamente «amorfa», como extensión de una «naturaleza vacía» sobre la cual se tornó posible, e incluso perentorio, conformar una «nueva Europa» (Romero: 2001, 12-13). Este sentido trasciende al cierre de la quinta sección de *De Santiago y la conquista*, momento en el que explicita el que la configuración del actual territorio metropolitano ha sido establecida sobre el exterminio de «los pueblos indígenas», definición que implica la asimilación de todo un universo cultural, a una única identidad ya indiferenciada y sobre cuya descomposición se conforma una primera sedimentación del territorio:

Los pueblos indígenas se miran y no se encuentran  
ya casi no existen  
una intensa capa de polvo  
ha cubierto sus chozas y rucas  
entremezclando huesos y despojos  
La Fosa Común comienza a tomar forma (*Desde Santiago y la Conquista*, 155).

Asimilación del territorio, finalmente, a meros residuos orgánicos y que al yacer ahora «entremezcla[dos]», y así indiferenciados con las ruinas de su propia cultura material, son despojados incluso de la memoria de sus nombres, metaforizándolos así ya como el soporte sobre el que surge el territorio-ciudad. Y con esto al poder fundacional que la subyace como indisociable a aquel fundamentado en la aniquilación de sus cuerpos. Bajo este marco de sentidos la imagen de la

*Fosa Común* se homologa al proceso de construcción de la nación erigida sobre su propia violencia fundacional. Develando en lo así propuesto la superposición entre los residuos sistémicos de la ciudad colonial, proyectada como dispositivo generador de normatividades sobre lo real (Durstun: 1994; Rama: 1998; Romero: 2001) y aquella actual desbordada por las subjetividades que las interiorizan ya desde una experiencia colectiva de su contemporaneidad:

Santiago que penando estás [...]  
Cuántos murmullos se estancan clandestinos  
en boites y clubes sociales  
en sindicatos y programas radiales  
En qué par de labios pintarrajeados por el rush  
En qué mostradores de obreros borrachos  
se encuentra la verdad de tu nombre  
Habría que ser polvo para superar tus andanzas  
Habría que ser Dios para ver cada rincón de tu talle  
cada poro de tus prados, de tus enredaderas guiándose  
por la estatua del héroe anónimo

Santiago  
    Cuesco  
        Cerebral  
            Rasmillado [...] (156-157)

Genealogía que, en lo acotado de *Santiago de antes*, ha sido trazada mediante una metaficción de carácter pseudohistorigráfica, para en lo sucesivo de *Santiago de ahora, pues*, ser modulada sobre el espacio fáctico de la ciudad mediante la disposición un sujeto del hablante que no sólo apela y así subjetiva a la ciudad contemporánea, sino que «peregrina» por ella, nominando sus intersticios, espacios de tránsito e iconografías (Bianchi: 1987, 182). Señaléticas que a su vez lo impregnan de una serie de registros de habla que lo caracterizan como un cronista marginal, reedición degradada del *flâneur*, de una Santiago ahora actualizada por las codificaciones y efectos normativos de la racionalidad dictatorial. Tramándose así un espacio cuyas prácticas sociales, además, se definen ya por un contexto de franca transición hacia la conformación autoritaria y neoliberal del nuevo orden.

Ah Santiago luz maternal  
Enclavado estás  
en un hoyo hermoso  
Con un Mapocho salpicado de osamentas [...]

Los tabiques del callejón de Ahumada  
se tambalean bombardeados por símbolos de moda  
Poleas con el rostro de Don Elías  
Camisas estilo Francisco Franco  
Y de ahí se desparrama como cuáker la mercancía  
    los Kung Fu

los Bruce Lee  
los Yeans  
los Jeans Wrangler  
los Franz Beckenbauer  
los John Travolta  
los Tutankamon  
los Idi Amin

AAAHHH es para hartar hasta a Jesucristo  
Dipironas a precio de propaganda  
Prostitutas a precio de propaganda  
Trabajo a precio de propaganda  
Veinte poetas malditos al precio de un Arcipreste de Hita (158-159)

De esta forma se exhibe un Orden que se corresponde sobre el actual espacio urbano, por la copresencia de nuevos cuerpos anonimizados. Misma cualidad en la que se asimila tanto la figura del ciudadano con la del desaparecido. Sean aquellos que esporádicamente surgen del torrente del río Mapocho, referencia explícita al accionar de las policías secretas según entonces se sospechó y luego demostrarían los mismos crímenes acreditados por la Comisión Rettig (I.II, 127-211 y 481). O bien aquellos que lo transitan travestidos bajo las imágenes modélicas de «los Bekenbauer», «Travolta» o incluso «Tutankamon», identidades puramente televisivas, y además explicitadas como «mercancía», categoría que permite revelar sus homogeneidades con otras marcas como «Wrangler», y en este contexto, incluso con un «estilo Francisco Franco» y los «veinte poetas malditos, ahora degradados por su consumo a un «arcipreste de Hita». Reproducciones, muchas eventualmente *piratas*, que ahora saturan el espacio de El Paseo Ahumada, el cual a su vez es aquí definido como «callejón» en abierto desmentido de la imagen de modernidad que el Proyecto refundacional buscó adosar con la implementación del bulevar comercial en las inmediaciones del viejo barrio cívico. Este último entrecruce, dado por las modulaciones públicas y soterradas de los cuerpos y las disposiciones urbanas que deviene en sus configuraciones culturales, es explorado por el hablante mediante una discursividad en cuyas modulaciones se entremezclan registros que pueden indistintamente transitar desde elementos recursivos de lo elegíaco a lo paródico y abiertamente sardónico. Se trata de una manifestación autonómica de su habla, siendo esta misma cualidad la que lo caracteriza como *flâneur* degradado, según ya se dejó entrever, al asimilar en ésta una propia memoria política con las identidades del espacio que busca articular, pero que a su vez le provee la posibilidad del intercambio comunicativo con la ciudad subjetivada por éste:

Quédate calientita ciudad plastificada  
calientita como el maní confitado  
arreatadora como el mote con huesillos  
Deposita tus arrullos en mi piel  
Decide ser la hembra de mi camino

Ha llegado el segundo que se empina  
sobre los demás

iracundo y joven  
desordenado y fiel

Eso... eso es, quédate cimbreando así apenas  
mientras rasmillo tus montículos  
rectos y acajonados como la UNCTAD  
que tiene más nombres que la tía Carlina  
curvos y astillosos como la Moneda  
que está más achacosa que la dignidad  
Este día por no ser otro me baja el amor  
fermentado de la saliva y las grietas  
de una Pincoya carcomida de guarenes  
de La Legua interrumpida violentamente en su magnitud  
de La San Gregorio abandonada por los santos  
de la José María Caro abandonada por los milagros  
de La Bandera con la mierda hasta el cogote  
de Lo Hermida con el barro hasta el cogote (160).

A través del recurso de la localización referencial arbitraria y los sucesivos comentarios a ésta, la ciudad es primero antropomorfizada, para luego connotar la corporalidad así generada como base de sustentación y a la vez radio de dominación del poder político que temporalmente la ocupa y a la vez se reproduce en ella. En su nivel más concreto esto se explicita al superponer una serie de referencias explícitamente clichés, como el «maní confitado» y el «mote con huesillos», con la presencia de un cuerpo urbano maternizado subyacente tanto a los monumentos donde reside el poder rector de la nación como lo son *La UNCTAD* y *La Moneda* a los subterritorios poblacionales periféricos al radio de dominación de éste y que en el poema operan como el residuo mnemónico o experiencial presente, determinación que el texto elude, y ante la cual se desencadena la pulsión erótica del hablante «este día por no ser otro me baja el amor/fermentado de la saliva y las grietas/de una Pincoya carcomida de guarenes» (160).

En su primer desarrollo, esta forma de articulación de las memorias espaciales, performativas y nominales de la ciudad, supone emular una adscripción autoritaria del hablante, la cual se verifica mediante actos como el de «rasmill[ar]» al cuerpo-ciudad sus «montículos». Esto es, en un principio pequeñas protuberancias topográficas cuya ambivalencia admite la acepción pertinente a las elevaciones de tierra dejadas por los túmulos funerarios de los «pueblos indígenas», en coincidencia con la imagen de la *Fosa común*; y respectivamente, ya en función a la feminización del cuerpo ciudad, la de ser alusivos a sus senos. Comportando la acción del hablante tanto al acto de

profanarla como el de agredirla sexualmente; doble alusión a una violencia racial y sexual contra un cuerpo e identidad plural históricamente subyugada.

En el segundo, la referencia a las múltiples renominaciones asignadas a la *UNCTAD*, al grado de exceder incluso las de la «Tía Carlina», regenta genérica que sirve de designación popular del prostíbulo en Chile, así como a través de las cualidades «curvas y astillosas» de estos, a la condición «achacosa», vieja, degradada o derruida de *La Moneda* monumento que antiguamente verificaba -y sobre todo ritualizaba- la existencia de una nación legítima, comportan alusiones corporales que sirven para somatizar el reordenamiento de la racionalidad militar sobre los patrimonios civiles pre 73<sup>59</sup>. Constituyéndose mediante el uso del comparativo una alusión a las identidades los atributos del poder que los instrumentalizan, siendo el primero (actual) homologado con la práctica de lo prostibular, mientras el atributo de «dignidad» del segundo se ha corrompido permanentemente tal como su misma fachada y dependencias interiores incendiadas por el asalto militar del 11 de septiembre. Por último la referencia a las poblaciones de *La Legua*, *La Bandera*, *Lo Hermida*, etc., supone la inscripción y despliegue sobre la cartografía mnemónica del Gran Santiago de una serie de identidades socio-territoriales periféricas, las cuales por sus propias constituciones históricas como autofundaciones populares de poder devenidas de las *tomas*, las cuales a su vez supieron acaso el espacio más explícito de agresión y resistencia durante la dictadura, indican la presencia del poblador como subjetividad marginada por la genealogía del poder que define al poema total. Esta comprensión se verifica ante determinaciones como la de «La Bandera con la mierda hasta el cogote» o bien «Lo Hermida con el barro hasta el cogote», alusiones que superponen las condiciones urbanas de las mismas como a las consecuencias sobre estas de los desastres climáticos que regularmente asolan Santiago, como indisociables de las sucesivas sedimentaciones de la catástrofe y entre las cuales el orden dictatorial es su último nivel<sup>60</sup>.

---

59En primera instancia el hablante ha optado por utilizar como nombre legítimo la investidura original de este espacio construido durante la Unidad Popular para albergar la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de la Naciones Unidas (UNCTAD por sus siglas en inglés), adquiriendo así la connotación de un espacio cívico-republicano, para luego transformarse (vía el Decreto Ley N° 190 del 10 de diciembre de 1973) en el edificio Diego Portales. Dependencia que dada la destrucción de La Moneda el 11 de septiembre, fue utilizada por la Junta Militar como sede de los poderes ejecutivo y legislativo hasta 1981, momento en que culmina la reconstrucción del palacio de gobierno.

60Ejemplarmente este pliegue se verifica en el relato testimonial *Los relegados de Lo Hermida*, obra en su momento requisada por los aparatos censores de la dictadura, y en la que se reconstruye la historia de la población a partir del motivo de la relegación política de seis de sus integrantes. Cito lo referido al aluvión del 27 de junio de 1982: «[m]ientras la familia continuaba su labor de salvamento, Arturo salió hacia la calle y recién ahí, con las turbulentas aguas hasta la cintura tuvo conciencia plena de la gravedad de la catástrofe: “se nos había venido encima el maldito canal San Carlos, arrastrando casas completas, dejando muertos y heridos: la gente lloraba, presa de crisis nerviosas causadas por este nuevo golpe de terror”» (Serrano Ilabaca: 1986, 8).

Bajo la triada de referencias espaciales exploradas se define una textualidad marcada por la enunciación de un actuar corporal (desplazarse y agredir) y discursivo (nominar y comentar) cuyas disposiciones referenciales y cuyas disposiciones suponen la coidentificación entre los distintos registros de sus corporalidades agredidas y en eso, extensivas al tejido del *nosotros*. Racionalidad del exterminio devenida ocupación territorial que subyace a la identidad de la nación, y por lo tanto a la genealogía entre su primer orden colonial, luego republicano y finalmente el de la disciplinabilidad dictatorial, ahora radicado en tanto Estado, en la UNCTAD. De esta forma la praxis y fundamento en sí de la violencia se revela como sistémica a toda forma de transacción entre los cuerpos y las realizaciones de la institucionalidad del poder rector, así como sus representaciones, en tanto éste los conforma viralmente como disposición espacial directa sobre la que se despliegan sus efectos bajo la dualidad silenciamiento y reconstitución en tanto memoria fragmentaria de un relato colectivo.

Bajo la forma del desplazamiento, la condición así descrita opera impregnado toda posibilidad de articulación sobre el imaginario por parte de su portador, aquí el *flâneur* degradado de la ciudad. En lo sucesivo del poema dicha condición suscita el que, mediante la ilación de una serie de paralelismos fetiches entre fluidos alimentarios y genitales, la corporalidad ciudad devendrá ya en alteridad sexual en la que confluyen la pulsión y violencia erótica del sujeto del hablante, dotándolo así de la capacidad de intervenir con su propia corporalidad a la del espacio de lo real, según lo delatan las correspondencias trazadas entre ésta y la arquitectura urbana:

Anda botando tus calzones de patronato  
Y segrega líquido de curanto  
que me acerco libidinoso a pasos de «andare facile»  
sobre tu avinagrado cuerpo  
chupando cada entraña que te salta  
          cada alcantarilla seca de otoño que te pudre  
          cada arteria y vena que te transita

Ya me acerco al amparo de tu edificio Caracol  
y en un pisar calculado entre sus cachos al sol  
me abalanzo a la raíz de la calle  
y en un dos por tres saco de cuajo la torre Entel  
y enarbolándola como el falo más grande del mundo  
te lo meto en tu hoyo del metro más dilatado que nunca  
y de rabo a costado  
me resbalo al fondo del transbordo  
tocando alambres y tumores  
friccionando paredes y estaciones  
          líos y rumores  
          gritos y razones  
en un vértigo de montañas rusas

empapado de ansiedad  
lúcido de ternura  
por esta ciudad hembra y maternal  
por esta loba sudorosa  
y en permanente menstruación  
fracturada y de espaldas a los faroles  
que ya se enciendan alumbrando los rostros  
pálidos por la espera...pálidos por la espera

Ya después acabo risueño y agitado

con la torre fálica y su luz roja  
encendiéndose y apagándose  
dilatándose y contrayéndose  
intermitente y principal  
irritando glándes y matrices  
apretando nueces y narices  
mojado en una poza de silencio sin sexo (161-162)

Mientras en el contexto extratextual asociado el genérico del «edificio Caracol» señala las primeras microinstalaciones urbanas de la dinámica del *mall*, la «Torre Entel» (sigla de la Empresa Nacional de Telecomunicaciones), que hasta los años 90 dominó el cielo de Santiago-centro, corresponde en ese entonces al quizás máximo ícono del rudimentario proceso modernizador del país. El cual en el poema ha sido transformado en una prótesis fálica, y así en herramienta y arma, que posibilita penetrar el túnel, el «hoyo» escavado como vía subterránea que soporta al «[M]etro» de Santiago. Inscribiendo con este acto las identidades de lo masculino y lo femenino «glándes y matrices» como alteridades de la dualidad técnica y naturaleza, hegemonía y dominación, agresión y resistencia. Situación que además permitiría especular un sentido residual al observar que este instrumento además posee una segunda acepción de uso que le permite «enarbolar[lo]» como una bandera, ícono último de un poder territorial o directamente de la nación.

Por su parte, el ferrocarril urbano adquiere una serie de connotaciones dadas por su inminente impacto sociocultural como transporte público que ya en los 70s permitía interconectar el centro con los extremos oriente y poniente de la ciudad, facilitando el tráfico de obreros, estudiantes, clase dirigente, etc., hacia los respectivos epicentros productivos. Funcionalidad arquitectónica que colateralmente la verifica como dispositivo de segregación y ordenamiento socio-espacial según la connotación que se adquiere al constatar que, en el contexto referencial suscrito por el poema, la disposición dorsal de la Línea 1 a través de la *Alameda Bernardo O'Higgins* y su prolongación en la, entonces renombrada por la dictadura, *Avenida 11 de Septiembre*. Intersectando realmente dos territorios sociales aún hoy nítidamente definidos: hacia la cordillera (arriba, oriente) habitan las élites poseedoras del poder político, económico, medial, etc.; mientras en el extremo opuesto (llano,



ponente) residen los obreros, los universos poblacionales y sectores medios, en una generalización<sup>61</sup>.

El relato del intercambio sexual entre las corporalidades del hablante y la ciudad subsume así la presencia de una continuidad semántica entre institucionalidad, estructuración socioterritorial y violencia eminentemente sistémica. Objetivando con esto al sujeto en sí mismo como un dispositivo disciplinar. Esta lectura se extrae de la formulación del cuerpo ciudad desde una estereotipación hipertrofiada como «hembra y maternal», y cuya configuración de feminidad es presentada como inmanente al permanente sangrado de sus lesiones, [...] loba sudorosa/ y en permanente menstruación», siendo así equivalentes a signos que historizan los registros de la violencia sobre el territorio metaforizado por su cuerpo. «Hembra», ante la cual el sujeto experimentará su propia «ansiedad», e incluso «ternura», pero ya sin esperar -ni desear- una respuesta, obviando incluso los «gritos y razones» con las que ésta intenta resistir a la penetración, explicitándose así el acto como propio a una violación. Situación que también se implica la acción de «irrita[r]» los respectivos «glandes y matrices», cumpliendo estos plurales, a su vez la función de caracterizar como colectivas a las alteridades implicadas por esta manifestación de la violencia, y así como una figuración degradada del *nosotros*.

En esta mismo continuo los «faroles» de espaldas al cuerpo femenino «fracturad[o]» permiten referir tanto a las luminarias urbanas y así al acceso a su cotidianidad nocturna en el nivel textual denotativo, como también, apelando al subtexto contextual, a las lámparas utilizadas en los interrogatorios realizados por las policías secretas del Estado. En ambos casos, se puede ensayar la lectura de que, al estar situada de espaldas a estos se produce el efecto de un contraluz, impidiendo desde su perspectiva distinguir los rostros de sus consumidores y/o de sus torturadores, cuyo único rasgo verificable es el gesto del estar «pálidos por la espera» aludiéndolos, nuevamente, como un sujeto colectivo y así genérico del ciudadano, el represor, el hablante. Bajo todas estas valencias, individuos identificados por el imperativo de satisfacer una pulsión que ahora se puede inferir como instrumental, siendo el único lenguaje capaz de testimoniar sus existencias, precisamente el de los

---

<sup>61</sup>Obra cuya proyección y construcción respondió a un esfuerzo sistemático del estado chileno a partir de la administración Frei Montalva (1964-70) para ser inaugurado recién bajo la dictadura en 1975. De esta forma el Metro simboliza y sobre todo realiza sobre el sistema ciudad una racionalidad proyectiva del Estado moderno, logrando ésta incluso trascender el quiebre democrático. El tren subterráneo posee a su vez la cualidad de simbolizar, especialmente en sociedades propias a un capitalismo periférico, el estatus de una metrópolis avanzada y con esto, depositaria de un propio peso geopolítico. La referencia a la Línea 1 se asume aquí en función de que la Línea 2, pese a ser su primer tramo inaugurado ya en 1978, sólo llegó a acceder al centro y sector norte de la ciudad en torno a 1987.

daños producidos sobre un cuerpo. De esta forma la sexualidad violentada se revela como forma autoritaria sobre una corporalidad cuya autonomía ha sido obliterada y reemplazada por el lenguaje que, en tanto autoridad, codifica sobre ella sus propios parámetros de violencia y deseo, concluyendo con ambas alteridades difuminadas e integradas en la enigmática imagen de una «poza de silencio sin sexo»<sup>62</sup>. Los múltiples paralelismos que permanentemente han modulado las polisemias del texto serán re configurados desde un último espacio temporal en el cual, tras este éxtasis de la violencia, surgirá la posibilidad de contravenir el orden histórico del territorio-ciudad. Así en lo sucesivo, el sujeto ya vaciado de su pulsión, enuncia y sintetiza la trayectoria histórica y espacial del poema, inscribiendo su sentido total como una potencialidad utópica del presente:

Pero ya vendrá quien vaya a la San Francisco  
y doble las campanas anunciando  
el round ha terminado: hemos ganado  
Entonces iré a contemplar la puesta del sol  
en los nichos del cementerio  
mientras el día termina y Santiago Centro  
refresca su basura magazinesca en el Chorro Ahumada (162).

La acción de «anunci[ar]», de masificar a los habitantes diseminados por la urbe el desenlace de este «round» mediante la acción prospectiva de un *alguien* anónimo que «ya vendrá [...] y doble las campanas» de la icónica iglesia San Francisco<sup>63</sup>; sentenciando, paradójicamente en una temporalidad presente de este devenir, que «hemos ganado». Y, por lo tanto, que se ha impuesto como victoriosa la violencia de un *nosotros*, que no posee alteridades definidas, o bien identidades contrastivas respecto a aquello que entonces habrá sido derrotado. Señal acústica del tañido funerario que paralelamente produce, para la recepción, una genealogía intertextual conformada a partir de *Meditation XVII* (1642) de John Donne, poema del cual toma su título el punzante relato alusivo la derrota republicana en la Guerra Civil española de Hemingway *For Whom the Bells Tolls* (1940), siendo a su vez inscrito como epígrafe que concita el sentido total de la novela:

---

<sup>62</sup>Esto permite especular que o se trata de una violencia nunca definitivamente realizada, o bajo otra valencia, que la inacción del cuerpo vulnerado establece una analogía entre la apelatividad del hablante y el *Bando militar*. La operación textual concitada refiere así a la de un hablante testigo partícipe de la ciudad y el cual, al nombrar su desplazamiento e intervenirla, fuerza a la recepción a ejercer un propio -y necesariamente disímil- grado de conciencia sobre las connotaciones histórico-políticas de las localizaciones referidas. De este modo la hibridación discursiva total del texto opera como un horizonte decodificador, cuyos grados de acceso dependen de la experiencia y competencias sociolectales asociadas a sus recepciones. Normas de traducción y tráfico de significados que, por lo tanto, al modo de una lengua *coa* establecen el registro de una comunicabilidad diferida respecto a la provista por un habla oficial.

<sup>63</sup>Oficialmente el monumento arquitectónico más longevo del país, fue comenzada a construir vía sistema de encomiendas por orden de Pedro de Valdivia en 1575; siendo parcial o totalmente destruida y reconstruida tras los eventos sísmicos de 1583, 1647, 1730 (Pereira: 1953, 5 y ss), y el de 1985, ya fuera del marco referencial del poema.

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee (1959 [1642], 108)

El poema de Donne asevera un principio de comunión humana, y en esto la proyección de un *nosotros* constantemente amenazado por la relación predatoria del individuo, del *statu quo* que en la realización de la misma pregunta «¿por [la muerte de] quién?» lo afirma como una identidad escisiva, incapacitada para comprender que la destrucción del otro implica la de un aspecto del sí mismo. En la obra de Hemingway el intertexto así trazado adquirirá entonces la connotación de acusar la catástrofe del poder, del horror de su realización radical graficada en el relato de tres días de una guerra ante la cual una comunidad se fracciona en el mutuo exterminio y los cuerpos aparecen como herramientas de destrucción y a la vez objetos de sacrificio en nombre de una causa y devenir del que no necesariamente se participa ni se comprende.

De forma afín, la conclusión del «round» en *Fosa*, supone una suspensión de la guerra subterránea difusamente definida entre la entidad ciudad y el hablante que ofició de su *flâneur*, su otro sexual y ambiguamente consumidor, violador y ciudadano. Victoria, que aunque eventualmente sea sólo pasajera, el texto no es concluyente al respecto, comporta en sí un restitución, un giro sistémico en la constitución fundacional del territorio: una vez concluida la confrontación, el sujeto del hablante asistirá al «cementerio», ciudad socialmente reproducida a escala de la muerte, a contemplar el descenso, «la puesta del sol», símbolo en sí de la prosecución inalterable del ciclo, y en el cual se verifica la constante transitoriedad pero también restitución de la temporalidad presente sobre el hábitat humano, aquel que paralelamente seguirá transcurriendo mientras «Santiago Centro/ refresca su basura magazinesca en el Chorro Ahumada». Una contemplación que, sin embargo, ya no sucederá sobre un subsuelo plagado de los cadáveres anónimos de la *Fosa común*, del exterminio en que se soportan los monumentos y otros signos de la historia oficial, sino desde un espacio donde los nombres de quienes yacen bajo la tierra sí podrán ser reconocidos. Y con ellos, las fechas que delimitaron sus vidas, e incluso las ofrendas con las que sus deudos inscriben en sus «nichos» las propias tramas de la memoria y así del espacio urbano.

### 4.3. *Olla común* (1985-) de Bruno Serrano I.: construir la memoria del cuerpo social, construir el nosotros

Alas negras extendidas  
Collar de plumas blancas  
Silbido cortante del viento a contravuelo  
Abajo  
sombrios edificios  
ruido de engranajes  
Humo millones de antenas  
refulgentes  
Silencioso el vuelo rasga el aire  
Nadie los ve desde las calles subsolares  
Nadie  
presiente  
el vuelo del cóndor  
majestuoso  
cruzando  
el cielo enrarecido de Santiago. (1985, 60)

Intensamente arraigada a la historia y producción de identidades del movimiento poblacional chileno expresado en las *tomas* urbanas, la olla común es descrita en el glosario de la obra homónima (1984 en adelante) de Bruno Serrano Ilabaca como una «forma de sobrevivencia usada por amplios sectores de cesantes, marginales y pobladores, consistente en la colectivización de la comida, mediante el aporte de cada uno a un fondo común, ya sea de alimentos, trabajo, leña» (1985, 91)<sup>64</sup>. Se trata así de una (contra) institución social cuyo «hacer para resistir» comporta una praxis colectiva de comunión y resistencia respecto al orden de marginalidad estructural al de la nación. Y cuya acción en torno a la construcción comunitaria de elementos de autosoberanía, proyecta, por lo tanto, la posibilidad de entablar un territorio y orden alternativos, conformando así una práctica la que trasunta una propia noción de *Poder Popular*<sup>65</sup>. En este sentido, y esta es la

---

64 Todos los análisis refieren a la segunda edición (1985), obviando aquí, en tanto la idea de un registro poético, las versiones ulteriores (1986 en adelante), no obstante éstas puedan ofrecer un desarrollo más plural y definido de la obra en tanto la noción de re-escritura que la configura. En este sentido el conjunto total incorpora en esta versión, algunos poemas cuyas primeras versiones figuran en *El Antiguo ha sucumbido* (1979) y *Exilios* (1982). Como ya señaló Riveros, el aspecto de la constante reescritura no supondría únicamente la marca de un estar en proceso sino un principio inherente a esta poética, definido como representación «del movimiento y de la continua transición en que se encuentra el sujeto. Cuestión que nos permite pensar en la reescritura como una forma de hacer uso de la lengua para tomar posición en ese extraño *País sin territorio*, que permite a los desterrados articular un espacio propio, porque el gesto de la síntesis, de la reducción y opresión del sujeto no sólo versa en torno a la imposibilidad de desarraigarse del poema para hablar de él, sino también en torno a las palabras que se ven excedidas en su propia condición» (2013: 12).

65 Prácticas equiparables a la noción de «saberes populares» en tanto construcciones de prácticas de sentido social «que se producen fuera de los espacios formales de la educación, es decir, que son heredados o tienen su origen en los medios populares, en los movimientos sociales y/o en los ámbitos religiosos, étnicos, asociativos con intenciones de ciudadanía, de resistencia cultural o de “negociaciones simbólicas”[...] Y que, si bien se producen desde la experiencia individual de cada persona, sumadas en colectividades dan forma a distintas identidades» (Lopes da Silva: 2011, 76).

postura que argumentaré, la imagen de la olla común no corresponde solo a una referencia destinada a modular la recepción de esta obra en torno al registro de una poesía comprometida, cuyos elementos esta poética de hecho interioriza. Sino, sobrepasando lo anterior, también configuraría una proyección metonímica del territorio de la población como experiencia, acción y conocimientos colectivos a través de los cuales se busca entablar praxis política capaz de actuar y contravenir el orden dictatorial.

Por ende, la olla común referencial trasciende a la obra como el principio de poder que rige la totalidad de su especificidad estética y discursiva. Lo anterior a través de una serie fragmentaria de cerca sesenta poemas--crónicas (Lizama: 1985, 10), prioritariamente escenificados en la dimensión de lo urbano y poblacional, en los que, en torno al eje dominación y resistencia, se tematiza una serie de identidades que la obra comprende como oprimidas. Así, pobladores, practicantes de oficios populares, mapuches, exiliados y desaparecidos, y otras víctimas de las actuales e históricas represiones políticas (Memet: 1987, 2) son transpuestas como corpus adscrito a la identidad colectiva de un *nosotros* localizado y así identificado por la población, la cual de esta forma pasa a ser análoga a la nación. Se conforma así una representación que busca abiertamente ejercerse como enunciación política, cuya matriz de sentido es la del discurso contestatario del orden social imperante en la dictadura<sup>66</sup>. Lo cual implica, en tanto la necesidad de lograr una traslación comunicativa desde el yo hacia el *nosotros*, inscribirse en las estrategias que permitirían a la llamada «poesía social», definida como «poesía de sentido narrativo y de carácter neoépico y dramático», preservar simultáneamente su función referencial y su «literaturidad». Polivalencia del texto poético que se realizaría al plantear la construcción de dicha «realidad significada[...] a través de las comparaciones o símiles, de las imágenes arquetípicas, de los símbolos arquetípicos y de los símbolos míticos [capaces de devenir en] estructuras alegóricas». Una realidad configurada, por lo tanto, en torno a la supresión de «la diferencia entre una expresión referencial y una expresión simbólica, lo que significa la objetivación máxima de los expresados sin que esto suponga merma o disminución de naturaleza o validez poética» (Ascunco: 1986, 123-129). Estrategias que en *Olla común* son permanentemente interiorizadas, pero también excedidas en torno a la búsqueda de representar un marco de sentido alternativo a la razón-poder que totaliza el espacio de lo real en el

---

<sup>66</sup>Aspecto que ya se explicita con las dedicatorias a Allende, José Martí, Lautaro y finalmente «a ti, bajo otros cielos», siendo a su vez expuesto por las reseñas que en su momento recibió la obra: «[t]odo el planteamiento de sus textos está en oposición a las estructuras de dominación y sus efectos. Se fustiga al imperialismo, al racismo que sufre el pueblo mapuche, la explotación, a los homicidas que van y vienen por la patria, a la tecnología y el afán destructor de los hombres al usarla sobre la naturaleza. Se nos pide volver a la tierra que es sagrada» (Memet: 1987, 19)

Chile de los 80. Se trata así de una propuesta escritural definida por la inmanencia «de un sujeto lírico[...] imbricado al sujeto real de estos poemas [...] con un carácter de crónica inequívocos, pues en cierto modo esta poesía pretende contribuir a hacer la historia real de estos años» (Lizama 1985). Poemas, dice Nómez en una referencia genérica a este proyecto, que serían «directamente representativos de una lírica que quiere también ser acción directa sobre la realidad vivida» (2010a, 115), pero cuya noción de «verdad» plantea Henrickson, «no surge de una pretensión de objetividad, sino de una puesta en sujeto profunda del devenir histórico» (2014, s/p).

En primera instancia, la tentativa de duplicar textualmente los sentidos de la olla común referencial, es realizada mediante la significación por la sucesiva adicción de contenidos de una discursividad política, la práctica de inclusión y ordenación de elementos propios a la experiencia de distintas subjetividades sociales en torno a la construcción de una identidad conjunta. Esto entre otros aspectos como lo serían la búsqueda explícita de abrir su campo de recepción y la constante incorporación de nuevos textos y actualización de la obra en sus ediciones sucesivas hasta 1990<sup>67</sup>. Bajo esta operación, y asumiendo aquí que la ordenación de la experiencia es una forma de construcción de sentido, la nación dictatorial, la alteridad agresora del *nosotros*, es metaforizada al modo de una serie de ejes territoriales que a su vez se articulan temáticamente en torno a las cinco secciones de *Olla común* (en su versión de 1985): *La otra cara de la moneda*, *Olla común*, *Provincia*, *Eclipse* y *El hijo que se acerca*. Se trata así de un trayecto que se halla signado por «dos acontecimientos símbolos: al comienzo, con el fin de un proceso democrático y popular simbolizado por el bombardeo a la Moneda[...] y al final, con el triunfo de la vida sobre todos los signos de la muerte simbolizado por el nacimiento del hijo» (Lizama, 1985).

En este sentido *La otra cara de la moneda* tematiza, primero, los espacios masacrados del centro simbólico del país ocluido representado por el Palacio de la Moneda a través de poemas como *Toesca I*: «Toesca/ no previó que La Moneda/ sería bombardeada/ se calcinarían las ventanas/ las puertas saldrían de sus goznes,/ los techos arderían como pasto seco» (6) donde la figura del arquitecto Toesca personifica, en la lectura de Floridor Pérez, la condición política ilusa de Chile a la hora de enfrentar los sucesos que desembocaron en los hechos de 1973 (1987, 2-3). Destrucción que se exhibe como expansiva desde el epicentro simbólico representado por el palacio arrasado

---

<sup>67</sup>Búsqueda de apertura del radio de recepciones del texto que se definen tanto en lo acusado en los poemas que offician de artes poéticas, *La otra guerra* y *El antiguo ha sucumbido* (15-23, para expresarse en aspectos como las referencias a una historia popular, el registro sociolingüístico emplazado e incluso la presencia de un *Glosario*, peritexto final que explica una serie de personajes, chilenismos, extranjerismos, voces mapuche, etc.

hacia los espacios de lo privado, dado que estos también se constituyen como ámbitos transformación hacia una resistencia interior. Ejemplarmente, en *Mi amor de Pechos Flacos*: «El alba cruje el cuerpo gris/ Abandona la cama/ No hay espejo/ Tus pechos lacios se descuelgan/ El pezón plomizo se contrae/ desgastado por bocas pequeñas/ No son los senos duros vendidos en los posters/ Mi corazón se pega a tu lado desde lejos/desde los ojos opacos en el hollín/ de eternas chimeneas y despidos/[...]» (24-25). Se trata aquí, como será recurrente a lo largo de la obra, de la construcción de una territorialidad delimitada espacialmente como un *adentro* (el propio hogar habitado por la familia y también por el cuerpo que se comparte con la compañera), pero a la vez sitiada por las condiciones alienantes de lo real que se conciben, así como una exterioridad agresora. Se introduce así una dinámica (mismidad y alteridad, dominación y resistencia, adentros y afueras) que a lo largo de la obra se reproduce mediante sus traslaciones hacia otras identidades colectivas territoriales (la familia, la población, el pueblo mapuche, los practicantes de oficios populares o artesanales, los exiliados, etc.) situadas en condición de resistencia respecto al *afuera* donde existe la nación.

Puntualmente la sección *Olla común* comprende más explícitamente el espacio poblacional ya como imagen que metonimiza el sentido de opresión social, política y cultural total de la obra. Destaca en esto el eje de expoliación constituida por el hambre como dimensión adscrita al dispositivo del orden dictatorial, en un contexto marcado la crisis social y retracción de los sistemas de protección estatales en el momento de transición hacia el neoliberalismo de los 80. Motivo desarrollado, entre otras, en la secuencia constituida por los poemas *Paraíso*: «Los/ niños/ marginales/ habitan paraísos/ donde los ángeles urbanos/ botan su basura» (29) y su margen de correlaciones a través del ulterior *Retrato*:

Niño  
pierna flaca  
vientre abultado  
costilla saliente  
pelo tieso  
boca sin sonrisa  
oreja de cera amarillenta  
pantalón roto  
diente cariado  
Recoge basuras  
Encuentra bolita de cristal  
Su rostro contraído se ilumina ( 37).

El objeto del *Retrato*, objeto visual (o retórico) cuyo fin es fijar o perpetuar un momento de un rostro u identidad, se aquí condice con la identidad de este niño cuyo hábitat está constituido por este basural urbano genérico. Espacio vital cuya transición desde su condición estática signada por la privación del hambre y la miseria, hacia la de su cualidad de transformación es exhibida mediante las elisiones verbales que caracterizan los primeros nueve versos y su contraste con los tres conclusivos, en los cuales el niño posee ya una propia subjetividad según expresa su capacidad de interactuar con esta periferia de lo real. Plano que se vuelve asombroso ante el hallazgo de esta «bolita de cristal» y que conlleva al descubrimiento de un sí mismo: de súbito, el rostro antes «contraído», se «ilumina» tornando nítidas las propias facciones, aunque este efecto de existencia devenga sólo gracias al juguete desechado por el «Ángel urbano» radicalmente alterno de *Paraíso*, con lo cual se propone una dualidad entre la interioridad y exterioridad de este espacio vital. Alteridad codificada por las mayúsculas (RES) que inician los versos provistos de núcleos verbales para explicitar a esta identidad infantil como un animal-insumo cárnico y cosa-asunto. En la acepción más usual, como aquella *cosa* o como el *ganado* cuya existencia solo se explica por la producción y expoliación de su carne según apunta el motivo del hambre que define al poema. Se dimensiona así la existencia de una otredad agresora conformada por quienes sí detentan el poder de administrar la vida de esta RES y niño, de abstraerla en objeto de consumo.

El motivo (y personificación colectiva) del niño aparecerá profusamente a través de los de la sección *Olla común*, para ir sucesivamente superponiendo sentidos a la noción de marginalidad que en éste se concita. Condición que ahora será significada como estructural a la nación y sus representaciones bajo el registro de *La Bandera*. Título, alusivo tanto al emblema de la nación como también a la antigua toma luego devenida en la población de *La Bandera*, fundación de *poder popular* emblemática tanto en la historia del movimiento poblacional como para las articulaciones de resistencia en el estadio autoritario:

Si  
un niño  
del margen  
de esta patria  
observa la bandera  
verá  
    una franja blanca  
como la leche ausente  
    sobre una franja roja  
como la carne fresca  
que está en la propaganda  
    y un cuadradito azul



de cielo gratuito  
con  
una  
estrella blanca  
como en la Nochebuena  
en la punta de un pino  
que jamás ha tenido (33).

Tentativa de apropiación, o bien recuperación, de las traducciones del emblema nación bajo el juego de comparaciones que el hablante traslada hacia la perspectiva de este «niño», cuya condición al «margen de esta patria» se condice con el diseño visual del poema, epigrama del segmento derecho de un «pino navideño» y en cuyos contenidos se entabla la duplicidad nación/población respecto a una serie de objetos, insumos vitales, ausentes. Es decir, la «leche» y luego «la carne fresca/ que está en la propaganda» equivalente a la RES, al alimento humano de *Retrato*, y que respectivamente substituyen las franjas blanca y roja de la bandera. Operación substitutiva y de resignificación que concluye con la mención al «cuadradito azul/ de cielo gratuito» que enmarca el ícono estrella blanca de la nación que coronaría este objeto de consumo inaccesible (navidad, pero también patria). Objeto cuya sección izquierda ha sido visualmente expulsada de la página y así proyectada especularmente como un contenido al margen «de esta patria». Desplazamiento con el cual poema pasa a ocupar una posición de frontera entre el adentro y el *afuera*, el espacio alterno de la realidad referenciada<sup>68</sup>.

Se explicita así, desde la perspectiva de éste, uno entre muchos «niño[s] al margen» que la simbólica asociada al emblema de la «patria» ya no puede ser decodificada según los contenidos oficiales, paisajistas, unitarios y militaristas que se le adscriben, sino como expresión de las privaciones que esta produce sobre sus hijos. El contexto que define esta interpretación es el dado por la radical transformación hacia el neoliberalismo de la economía chilena y la subsecuente desarticulación de los sistemas de protección social (contándose en esto la retracción de medidas cruciales como la del «medio litro de leche») que esto implicó. Situación que, en medio de la intensa represión recibida por los espacios poblacionales, en tanto su condición de polos efectivos de resistencia, asumirá su condición más explícita: el hambre que así se constituirá como una nueva dimensión del terror dictatorial. Pero que también será resignificado como forma de resistencia a través la expresión social de las huelgas de hambre permanente realizadas en los 80s.

---

<sup>68</sup>De hecho, la operación total del poema concluye en la dimensión de su *afuera* textual expresada por la instalación del sucesivo *Lavandera*, extracto en el cual se referencia uno entre los oficios que circunscriben al cuerpo social agredido «[t]iene manos descoloridas/blancas/ de piel agonizante/desmugradas las uñas/ por el jabón y el agua/ [...]» (34).

Sucesivamente en *Provincia* (1985), sección en la que, mediante la estrategia de la reunión temática en torno a dicha categoría territorial confluyen tanto, poemas que refieren a las experiencias dadas por la traslación entre las experiencias del exilio e insilio, al pueblo mapuche como al tropos de su lucha contra el invasor, y finalmente, a la subjetividad conformada por los oficios populares presentes en el contexto urbano. Entre las primeras, la dinámica de adición de significantes sitúa al desterrado en la misma condición colectiva, la coacción del hambre sobre el sujeto cosificado como «RES», que definía la identidad del niño en *Retrato*. Así en *L*: «Hombre asediado/ sin raíces/ marcado con L a fuego/ el pasaporte/ la piel con L/ el corazón/ los húmedos zapatos/[...]» (61). Fragmento que Medel ha interpretado, en el contexto de su publicación en *Exilios* (1983), como la construcción de la figura del desterrado que «vaga sin raíces producto de una marca en el pasaporte que pasa a configurarse como una marca identitaria; en los lexemas ‘piel’ y ‘corazón’ se puede observar el dolor que conlleva esta ‘L’ inscrita “a fuego”, tanto en el cuerpo como en su identidad. (2010). «L» que según se traducción en el *Glosario*, designa aquella «[m]arca consular en el pasaporte con la cual el gobierno militar chileno limita el derecho a regresar al país» (1986, 91), y que para Riveros «aparece configurada por tres aristas: la experiencia, la memoria y la escritura o reescritura de una historia político-social» (11).

A través de estos registros la categoría territorial de *Provincia* comienza a referir a una dimensión de externalidad del *nosotros* respecto a una historia del poder-nación que se conforma a través del destierro y exterminio del otro étnico, social o político: el indio, el trabajador, el exiliado. Así en *Los perros de la aurora*: «Aún estoy de pie sobre la cumbre blanca/ y tengo el corazón del pueblo entre mis manos/ Ahora mi grito es de metal y piedra/ y no lo acallan ni las grietas ni los huinkas/ Asumo el riesgo de ser Indio/ porque Inche Lautaro/ ha vencido a los perros oscuros de la aurora/ (49)»<sup>69</sup>. Pero que contraparte provee la existencia de un otro identitario plural constituido como tal por la resistencia a esta genealogía de la dominación.

Es en este mismo sentido que se inscriben en *Provincia* los poemas que referencian aquellos oficios populares del contexto urbano, para connotarlos, a través de la adición de significantes, como formas culturales de resistencia. En *Convocatoria*: «[v]enid/recios vendedores de maní confitado [...] / venid sonoros organilleros con bombos y platillos/ con loros viejos monos sacasuerte/ pálidos vendedores de globos coloridos/ artistas creadores de gloriosos volantines[...]/el que grita en las

---

<sup>69</sup>Inclusión que se lleva más allá con el «poema bilingüe» *Los mapuches antiguos no conocían el reloj / Kimlafui feichi relosh kuifike mapuche yem* (46-47), expresando así ambos registros como coidentidades culturales de esta *Olla común*.

calles la gloria al pulento». Enumeración de una serie oficios populares que se insertan como identidades que producen sentidos dentro de un imaginario cultural ya que conllevan implícitas sus propias tradiciones del hacer, las cuales a su vez conforman identidades indivisibles con las de aquellos que los ejercen y los hacen perdurar. También se registra aquel personaje urbano que grita «gloria al pulento», y cuya inclusión implica aquí, además de dimensionar su hacer -el profetizar callejero desde la extrema precariedad que supone ser precisamente el «Gloria a Dios»- al modo de un oficio más entre los adscritos al marco de sentidos de la ciudad, situar el poema en la centralidad del Santiago de los 80<sup>70</sup>. Es decir, en el momento cuando estos saberes ya transitan hacia su desaparición en medio de la reconversión neoliberal del tejido social que contextualiza el motivo del poema: convocar a (todos) los portadores de estos saberes a comparecer para resistir: «[...] /Venid/ que se apersonen/ todos los que representan/ a la heroica industria nacional/ ¡Que no se rinde!» (52), pero ya no como una suma de identidades diseminadas sino como la comunidad del *nosotros* constitutivo del país metonimizado por la *Olla Común*.

Bajo la misma reunión temática de los oficios en tanto práctica cultural amenazada, el poema *Dios es mi copiloto*, explora en la figuración del *nosotros* ya como identidad que, en su persistencia, provee la posibilidad de preservar o entablar un orden alternativo. Se trata de un *relato* dedicado «a Yuri Silva, chofér del recorrido *Nuevo amanecer*» identificando con este peritexto al protagonista y las localizaciones en el Gran Santiago que circunscriben y así dotan de sentidos experienciales al poema.

1 Hombre circular/ ojos manubrio/ cara de rueda/  
nariz de tuerca o engranaje/ brazos de diferencial/  
vértebra de carburador/ sonrisa parca de bujía/

2 Hombre apretador de embrague. Acelera. Mete la primera.  
Señaliza. Corta boletos. Cierra la trasera. Frena.  
Pasa con luz roja las esquinas.

3 Hombre mira por retrovisor, cuenta monedas, estira billetes,  
entrega vueltos, mira el lateral, embala la segunda,  
toca la bocina, embraga, adelanta, insulta, enciende un  
cigarrillo

4 Dios es mi copiloto frenacelera se hace tarde enciende luces  
otro rollo de boletos la radio aúlla cruje el cigueñalma

---

70«Raúl Gutiérrez, más conocido como el "Gloria a Dios o Gloria al pulento" nunca tuvo algún templo con auditorio propio. No. A él le importaba el santiaguino que iba raudo a su trabajo [...]. La calle era su gran casa, su iglesia y su templo. El Paseo Ahumada, el Paseo Huérfanos, el Paseo Estado, Agustinas, Morandé, Moneda, Teatinos, San Antonio, Alameda, la plaza de Armas. Ahí estaban sus feligreses. Los que lo miraban distraídos por el ajetreo del centro o escuchaban su ronca, rasposa y pocas veces armoniosa voz» (Alfredo Peña en *Cambio21.cl* del 8 de abril de 2015.)

rechinan las válvulas del vientre  
se retuerce la caja de cambios del cerebro

5 Ya no frena todoescalleachada avenidarepletaesquinacurva  
Semáforo ojoinyectado balaagonizatebocinas infernales  
Todoelpaísrecorridoenlajornada  
Todalagentedelpaístranportadaennunatarde  
Todoslosinsultosdelpaísenuninstante  
Todoslosmotoresdelpaísalunísonorugiendoenunmomento  
Todosloschoquesdelpaísmilagrosamenteteevitadososenel día  
Graaaacias

Graaacias Dios

Graaacias DIOS por ser mi copiloto (54).

En una contextualización, el lema *Dios es mi copiloto* corresponde a una suerte de *manda* entonces profusamente escrita en medio de los verdaderos altares populares que eran las consolas de las micros del país por esos años, y cuyo fin es brindar protección contra el peligro que el oficio en sí suponía para los choferes. *Nuevo Amanecer* a su vez refiere al destino que nomina al recorrido referenciado por el poema, el cual hasta principios de los años 80 unía el centro del Gran Santiago con las periferias sociales del sector sur-oriente. Siendo en lo específico *Nuevo Amanecer* la designación territorial con la cual en los primeros años del régimen se ha renombrado a la toma originalmente fundada como *Nueva Habana* y en cuya fundación y desarrollo como emplazamiento del Poder popular, el MIR tuvo un rol decisivo hacia 1972. Dicho esto, el poema se explica en general como tematización de una asimilación corporal de Yuri Silva con la máquina que controla y así de su identidad con la provista por su oficio: «ojos manubrio/.../ nariz de tuerca o engranaje/.../ vértebra de carburador/ sonrisa parca de bujía». A la vez, en un nivel formal, el texto lo hace por el uso de una serie de indicadores tipográficos, marcas gramaticales y ordenadores sintácticos en los cuales se exhibe un texto diseñado para ser performatizado en el acto público de la *lectura poética*. Esto es, cuya recepción se realiza íntegramente en la copresencia espacial del autor con sus escuchas, y por lo tanto en dependencia de una textualidad altamente prendada de elementos de la oralidad que permiten esta modulación. Operación con la cual se pone en entredicho la normatividad en tanto vector de autoridad de la lengua escrita sobre la oralidad<sup>71</sup>.

En su registro escritural esto se observa por el abandono gradual, estrofa a estrofa, del uso de indicadores y ordenadores del discurso que convencionalmente operarían como articuladores del lenguaje escrito. Esto para desplegar al texto ya como transcripción directa de una propia prosodia, y con esto inscribirla como forma de duplicación de los sucesos del ámbito referencial. Lo anterior

---

<sup>71</sup>Esto se refrenda con mayor claridad ante la escucha directa del registro del poema, en el cual el autor modula la velocidad de la dicción al modo de un *crescendo*. Al respecto es posible consultar *Poetas chilenos del Siglo XX* (2 CDs).

se observa por contrastes como el dado por el uso de signos de versificación (/) en la estrofa inicial y con lo que se alude a un texto que aún se reconoce genéricamente como «poema», respecto ya a una cuarta estrofa en la cual se omite el uso de la puntuación para devenir, en la parte conclusiva en la total aglutinación silábica. Efecto del que solo se sustraen la adjetivación «infernales», así como parcialmente el término «semáforo» que la antecede, indicando con ello una detención espacial de la «micro» ante éste y dando lugar a «rojo» y por su ilación a «ojoinyectado»; y finalmente «día» temporalizando así la situación total. Esto es, a su vez, significándola como propia a la permanente reiteración de un cotidiano.

Con lo anterior, la escritura poética se traduce en la asunción de su suscripción al campo experiencial del *nosotros*; esto es al modo de un *hacer significativa* constantemente permeado por el habla en que se realiza el habitar. Aquella red de memorias que trasuntan y conforman una forma del conocimiento popular que busca volver a enunciar al cuerpo social: sólo Yuri Silva, uno más entre los muchos anónimos en quienes realmente se sustenta la sociedad (y con él, el *Dios* que lo secunda), puede en la acción efectiva impedir la catástrofe, el naufragio de la destartalada *micro*, que en el poema metaforiza al país, y que así lo refiere como un «adentro» respecto a un espacio ciudad que asedia a quienes en ésta se desplazan. Situación que se intensifica con el diseño visual de la última estrofa, el cual busca duplicar la peripecia vial de Silva para lograr el cometido de su oficio. Se trata así de la constitución de un espacio móvil cuyas identidades adjuntas y así suministro de sentidos adquiere complitud en la recepción -situada- que reconoce a la *Nuevo Amanecer* (y así identifica a los habitantes que serían sus usuarios) como propia al trayecto que une el centro-poder de Santiago con la periferia identificada por la antigua *Nueva Habana*. Se conforman así nuevamente la dinámica de contraste entre el *adentro* de la *micro*, tenazmente comandada por Yuri Silva, y desde la cual se actúa sobre lo real; y el *afuera* de la ciudad que la vulnera y así amenaza al colectivo, finalmente, protegido por este guía. Una operativa que recuerda las búsquedas de comunicabilidades escriturales bajo la censura/autocensura.

La situación del *nosotros* posee una última identificación en *Eclipse*, sección donde la obra más explícitamente se sitúa en el espacio y el tiempo presencial definido por la ruptura dictatorial, exhibiendo el mayor grado de su registro hacia lo testimonial. Esto se constata a través de los motivos de la emblemática inmolación de Sebastián Acevedo en *Para el silencio de fuego*: «y la respuesta es el silencio/ de piedra/ sobre/ piedra/ silencio/ de Acevedo/ Sebastián/ obrero/ vela/ por

tus hijos/ enciende/ tu cuerpo/ ilumina el camino/ para que ellos regresen/ con vida»<sup>72</sup>. De un modo afín serán también registrados los asesinatos de Eduardo Charme en *Continuidad de la existencia*, del dibujante Santiago Nattino en *Autorretrato de la ausencia* y del profesor Federico Álvarez en *Eclipse, entre otros*<sup>73</sup>. También son aquí reconocidas las 15 víctimas de la matanza de los Hornos de Lonquén presentificada desde un hablante que, en *Los campos vacíos*, se incorpora como una más entre estas: «[y] yo madre/ que desde tu vientre amoroso/ me hice vida/ voy cayendo al fondo de las sombras/ hecho semilla de cal/ y dedo apuntando al futuro» (71 a 81).

En *Eclipse* también se constatan otros hechos más anónimos, como la muerte «del poeta», luego identificado como Mario Superby (en el glosario de 1988) en *El fogonazo*: «[t]enía la conciencia sucia de ideales/ Su cabeza llena de ideas clandestinas/ y el corazón podrido de esperanzas/ dijo el hombre oscuro/ guardando el fogonazo en su bolsillo» (85)<sup>74</sup>. Así como además aquellos que más explícitamente se intersectan con la experiencia vivencial propia al sujeto autoral quien, al incluirlas, se suscribe frontalmente a la identidad colectiva que la obra busca construir. La imagen que concita esta indisolubilidad de la microhistoria del individuo con la del *nosotros*, es precisamente la del *Eclipse*, aquel suceso del oscurecimiento repentino de la ciudad y en el que se simboliza la presencia del terror. Esto es, según se anuncia en el poema que titula la sección, con «el golpe bestial cayendo al cuerpo frío/ la eclosión de los vasos pulmonares» (*Eclipse*, 71). Sea bajo su expresión como la cualidad de suministrar el dolor y la muerte, o también bajo la de infringir y lisiar la totalidad del espacio vital: «[l]a menor/ de mis hijas/.../ germinó/ en el advenimiento brutal/ de los eclipses/.../ La menor de las hijas/ la menor/ flotaba/ en su uterino paraíso/ Allí/ el amniótico eco de la cárcel/ el rechinar eléctrico cercano/ el pánico llegando hasta su nido» (*A pesar de todo primavera*, 73). Como sucede la dinámica total de *Olla común* los registros de la sección proponen la presencia de una territorialidad, aquí la del cuerpo sometido a la tortura, que se confirma como tal al resistir al terror: «[i]nmóvil/ como imagen de fotografía/ Tensas/ las manos/ a la espalda/

---

<sup>72</sup>Motivado por el secuestro de sus hijos Galo y María Candelaria por parte de agentes del Estado y ante la total falta de información sobre sus destinos, el 11 de noviembre de 1983 el obrero de la construcción Sebastián Acevedo de 50 años de edad, tomará la decisión de inmolarse a lo bonzo frente a la Catedral de Concepción. (Rettig: 1996, VII-3, 6), acto con el cual se lograría su liberación, para fallecer poco después por efecto de las quemaduras. Se trata así de uno de los hechos más estremecedores del periodo dictatorial, dando origen a la creación del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, uno de los actores más activos de la resistencia pacífica contra el Régimen.

<sup>73</sup>El profesor universitario y miembro de la Comisión Política del Partido Socialista Eduardo Charme de 34 años de edad, fue ultimado por agentes de la DINA el 14 de septiembre de 1976, en Santiago (Rettig, V.II-3, 99-100). El profesor escolar Federico Álvarez fue detenido el 14 de agosto de 1979 en Santiago, siendo trasladado a dependencias de la CNI, donde las torturas a las que fue sometido le ocasionaron la muerte el 21 del mismo mes (V.I-2, 651).

<sup>74</sup>El militante del MIR Mario Superby de 24 años de edad, fue asesinado en Choshuenco el 23 de diciembre de 1973 por efectivos de Carabineros. Para la Comisión Rettig, el hecho no corresponde a un enfrentamiento, según informó en su momento el montaje de la prensa, sino a una emboscada y ajusticiamiento (V. I-1, 407).

Agarrotadas/ las piernas/ contra las patas de la silla/ Ciegos/ los ojos/ tras la venda//mas en las praderas interiores/ galopan libres/ los potros salvajes de la vida» (*Pradera*, 80).

La construcción del *nosotros* aquí argumentado, concluye con el poema único de *El hijo que se acerca*, en el cual, tematizando el acto límite de la madre al parir, se refiere la transmisión a éste del saber recolectado por los distintos elementos de la *Olla común*. El «hijo» de esta forma supone una última intersección de la propia historia con la del cuerpo social desde el cual deviene aquel nuevo sujeto por quien «[n]adie /en las calles de Santiago de Chile/ encenderá fuegos artificiales», ni tampoco «vendrán [...] nativos cargados de regalos/ ni cruzarán el cielo anaranjados zepelines» (88-89). Es decir, cuya trascendencia se define como portador y continuidad de la identidad que resiste al *afuera* agresor y así el depositario de la posibilidad de disputar un futuro para el *nosotros*. Un sujeto por cuya presencia, piensa Lizama se corroboraría «la victoria de la vida sobre el terror» (10), argumento bajo el que definitivamente se confirma la cualidad «comprometida» de esta poética.

A lo largo de la obra, la categoría de poder, emplazada por la homologación de la *Olla común* textual y referencial, ha sido definida como la construcción de un poder generado «desde abajo» y cuyas formas de conocer y así sus soportes, provienen de la suma de memorias silenciadas. De aquel sujeto colectivo producido por el repertorio y perspectiva del hablante cronista o partícipe de estos relatos concitados en torno al colectivo social de los marginados y perseguidos por la genealogía del poder subyace a la nación chilena, y del cual el terror dictatorial es apenas un eslabón más. Es por lo anterior que las imágenes que refieren a ese otro simbólico que lo ejerce, están siempre definidas por un extrañamiento radical: se trata del «eclipse», lo inenarrable, o bien del «hombre oscuro» quien «guarda el fogonazo» la potestad de ejercer el dolor «en su bolsillo» y así de diseminarlo (85). Misma otredad descrita en la voz de Lautaro como «los perros» también «oscuros de la aurora» y que así parece implica al genérico de actuantes que conforman la imagen del «afuera invasor», opresor, perseguidor de los pobladores, mapuches, exiliados, cesantes, etc. Sea el soldado español, los torturadores de la DINA y el sistema social que deviene en la cesantía y el hambre y con cuya reunión se accede a la promesa de un sujeto del *nosotros*. Uno cuya proyección política es la que se extrae del extratexto: el principio de restitución de la comunidad en torno a la praxis y el *hacer para resistir* de la olla común. Una noción difícilmente dissociable de la de un *Poder Popular*.

#### **4.4. Historizar el margen, historizar el *nosotros*. Producciones de identidad en *Título de dominio* (1986) de Jorge Montealegre**

Cada uno de nosotros  
es una parturienta pujándose sola en el retén del barrio  
arreglando su pesebre con la crónica roja;  
cada guagua es una muchacha aprendiendo a cocinar,  
una matrona  
que seca las cucharas con sudarios y pañales [...] (1986, 33)

En su extenso *Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990*, Tomás Harris ha descrito a *Título de Dominio* al modo de «un gran poema ciudadano ubicado en la experiencia poblacional», una obra, prosigue, que se intersecta con las tentativas de *La estrella negra* (Gonzalo Muñoz, 1985) y *Olla común* (Bruno Serrano Ilabaca, 1985-), en tanto que estos serían «los tres únicos libros que intentan asumir de manera totalizadora la experiencia urbana de la marginalidad social en su límite más extremo». Siendo en esto lo decisivo el hecho de que estas desarrollan «un rasgo común que se mantiene en toda la escritura de *Título de dominio*: la subjetivización y pluralización del yo poético» (2002, 62). En dicho sentido se podría postular que *Título* se observa como una textualidad de frontera entre aquellas que, desde una cierta continuidad de las formas asociadas a las *poéticas comprometidas*, emplazaron las memorias políticas del territorio como soporte propio a una posición de resistencia cultural, y aquellas en las que éstas surgen más como escenificación de la derrota del cuerpo social y lenguajes adscritos a dicha tradición.

Expuesto lo anterior habría que decir que, en *Título de dominio*, alusión explícita a la legalización de una *toma de hecho*, *expropiación popular* con la cual sus ocupantes imponen su presencia sobre el territorio para transformarse en sus propietarios; la experiencia de la periferia urbana ya no solo es emplazada desde un discurso de colectivización de una identidad situada, sino como la proyección del «yo» poético sobre la valencia del «nosotros». Así, retomando la descripción anterior de Harris, *Título* «se estructura en dos niveles o dos poemas que se refractan el uno al otro: uno escrito en versículos donde se escenifica la lucha límite de la sobrevivencia del poblador que comienza en cada fragmento con la reiteración “cada uno de nosotros” y otro de escritura epigramática que reitera, también como una suerte de plegaria ritual: “Soy...”» (62). Dinámica que, en la presentación pública de Millán para la publicación de *Título*, se traduce como una propuesta



de «[a]lternación de lo personal enfatizado paradójicamente por un lenguaje común y de lo social, expresándose por una apropiación individual de la historia, el arte y la cultura de masas» (1987, 71).

Se trata de la construcción de una antítesis procedimental que a su vez también, según explicita la instalación del epígrafe de Rodrigo Lira (1941-1981) como índice para la recepción, como una letanía de la situación del desarraigo colectivo: «[c]ada uno de nosotros/ vive sobrevive o subvive a su manera/ y, aunque no vivas como quieras/ como quieres quisieses o quisieras/ vives sobrevives subvives». Así mientras el primer enunciado ocupa la función de nexos hacia la soberanía del discurso del *nosotros* dado por la historicidad y producción de sentidos en que se inscriben la población, la posición del (yo) «Soy» en los contra-segmentos, actúa como la constante emergencia identitaria, o autoafirmación del sujeto inscrito al hablante (Orellana: 1996, 172). Generando con esta relación especular una dinámica de correspondencias mutuas y que operan colectivizando e individualizando ambas valencias del sujeto<sup>75</sup>. Esto es de las alteridades en que se secuencia la obra y cuya primera disposición será la de la suscripción al *nosotros*:

Cada uno de nosotros construyó con memoria de adobe su pasado;  
ahora  
sólo nos queda la paja después del terremoto.  
La lluvia deshace los escombros, los goterones se lanzan en tejas al vacío  
una plaga de ratones  
ciegos  
aletea sobre el municipio:  
los murciélagos  
sobrevuelan los techos entreabiertos de su capital.  
Los pozos negros se rebalsan: el Mapocho crece con olor a podrido.  
Los estibadores  
separan las aguas con su cajón al hombro.  
Pálidos  
cruzamos el río con miedo al apa frente al San Cristóbal.  
Los temporales desalojan las familias  
dejando sin residencia los residuos: los techos se vuelan, las cartas  
de ciudadanía  
quedan rezagadas siguiendo la corriente.  
La resaca deja campamentos transitorios. La lluvia no escampa.  
Los niños durmiendo, un moisés  
flota hacia la tierra prometida.

---

<sup>75</sup>Al no estar provistos ni de titulaciones ni numeraciones, los poemas se articulan como segmentos de un solo texto total, los cuales están impresos únicamente en la sección derecha, razón por lo que me valgo de esta compaginación para citarlos. La situación en que se inscriben los textos paralelos del «soy» y el «cada uno de nosotros» provee a su vez un correlato visual difícil de reproducir con fidelidad, el cual está dado por el formato delimitado como un cuadrado de unos 17x17 cm, y en el cual la escritura tiende a totalizar el espacio de la página. Situación que solo será interrumpida por el *Poema al margen*, segmento metatextual que concluye y redefine los sentidos adscritos a la estructura propuesta.

En desarrollo total de *Título* el discurso del «Cada uno de nosotros» será articulado en torno a una sucesión temporal alusiva al proceso de superposiciones de las catástrofes, sea la del terremoto, del aluvión y de la «plaga/ de ratones/ciegos» y «murciélagos» que dominan la «capital», que arrasan a la población y sus (re)fundaciones. «[M]emoria» cuya materialidad es la del «adobe», del barro con el que se construyen las casas de este hábitat constantemente arrasado, y con cuya referencia se determina un primer nivel de las sucesiones temporales en las que se produce el relato del cuerpo social que constantemente restituye el territorio en cuestión. Un territorio cuya condición cíclica será siempre la de la destrucción. Sentidos que se condicen en el segmento con una ordenación visual que resulta alusiva tanto a una arquitectura de *tijerales*, como también al proceso de superposiciones del espacio sobre el cual constantemente (re)surge la población.

Bajo esta condición decisiva a la conformación identitaria de este «nosotros», el emplazamiento del imaginario mítico del *éxodo* bíblico sobre Santiago, no refiere ni a una purgación del mundo ante la revelación de una entidad que le sería originaria ni la liberación de su *pueblo elegido*, sino al sentido de la catástrofe social localizada por la ciudad: «[p]álidos/ cruzamos el río con miedo al apa frente al San Cristóbal/.../un moisés/ flota hacia la tierra prometida». Moisés, figura bajo la lectura convencional representaría el rol del libertador y a su vez el *pacto* entre Dios y los hombres, pero que ahora, dado el uso del indeterminado «un» para denominarlo, es dispuesto como una personificación genérica, anonimizada como todos aquellos nombres y memorias subyacentes a la figura del poblador, y con esto como un individuo carente de toda potestad mesiánica, de toda capacidad de guiar al colectivo o de oponerse al cataclismo. «[U]n moisés», entonces, cuyo cuerpo ahora fluye inevitablemente arrastrado por el caudal junto a los cadáveres del colectivo, por la catástrofe cíclica del río *Mapocho*, hacia una «tierra prometida». Alusión, por lo tanto, en la que ahora se significa la destrucción de la promesa de lo utópico representada por el profeta<sup>76</sup>. Así, ante la inexistencia total de un poder tutelar y así capaz tanto de impedir como también de dar inteligibilidad a este orden de la destrucción, la única posibilidad de resistencia es redituar las

---

<sup>76</sup>Interpretación en la que disiento abiertamente de la lectura más mesiánica y redentora ensayada por Orellana: «[e]xiste una estructura cíclica dialéctica[...] sustentada en tres ejes básicos que fundamentan un proyecto bíblico de la realidad, análogo a la tradición bíblica hebrea. Los ejes en oposición son: destrucción-vida, y su síntesis es la tierra. Esta visión o concepción de la sociedad pasa por una óptica cristiana donde sus valores están presentes por la necesidad urgente de redención de nuestros pecados colectivos e individuales» (172) Aunque su primera descripción se sustenta con cierta claridad, su interpretación corresponde a todas luces a una lectura aberrante al proyectar una ideología religiosa que no será refrendada en la propuesta textual de *Título*. Por el contrario, me parece que los constantes nexos intertextuales trazados con el imaginario y relatos bíblicos, operan en torno a la cualidad cíclica y de síntesis del sistema de lo real propias al discurso mítico. Y en base a la cuales en *Título* se superpone un sentido universalizante a las condiciones e historicidad del cuerpo social agredido de la población. Operación que permite cuestionar un poder cuyo absoluto lo torna ilocalizable, siendo su sentido e identidad última la de producir las reglas que rigen el orden social.

prácticas que han permitido al «cada uno de nosotros» volver a fundar el territorio de la población. Esto es, cruzar «al apa» o erguir los «campamentos transitorios» mientras «los niños [están] durmiendo», colaborar en pos de la supervivencia del colectivo.

Paralelamente, si el «cada uno de nosotros» supone conformar un hablante que se identifica como colectivo, como suceso de una pluralidad de sus voces, la posición del «Soy» en los contra segmentos supondrá la emergencia de la alteridad de este *yo/ uno de ellos* implícito que inscribe al sujeto del hablante. Y con esto necesariamente la restitución de la experiencia de su diferenciación espacial y mnemónica respecto a la población:

Soy un puente sin tierra  
traspasado  
por el Grito de Edvard Munch  
aterrándome

Coidentidad trasunta del «[s]oy» con la de este «puente» cuyos basamentos carecen de los territorios que lo soportan, impidiendo su cualidad consubstancial como continuidad de un trayecto interrumpido por la naturaleza<sup>77</sup>. Imagen que, llevando más allá su connotación patente con el desarraigo del exilio e insilio, se torna accesible en términos de una comunicabilidad ya irrealizable ante su alusión a este «Grito» mudo que identifica la obra de «Edvard Munch». En último grado, un signo sólo puede comportar el ámbito extralingüístico y así inaccesible a toda semiosis del dolor (Scarry: 1985, 4-6). Un signo que ya no puede sino modular la presencia aquello incognoscible, el terror en tanto amenaza o realización del sufrimiento. Terror cuyo referente ya no está situado en la realidad delimitada al espacio del arte, sino en la de aquel otro comunicativo virtualizado en la experiencia de la mirada que el cuerpo antropomórfico ahí emplazado proyecta hacia la exterioridad del soporte obra. De esta forma se genera una relación especular entre ambos interlocutores virtuales, siendo precisamente el «grito» lo único que, al infringir, al haber «traspasado» al sujeto del hablante «soy» del «puente sin tierra», puede realizar la copresencia corpórea de ambos y sus espacios mutuamente inalcanzables.

---

<sup>77</sup>Respecto a las connotaciones del símbolo, Cirlot señala: «[e]n Israel era la señal de alianza entre el Creador y sus pueblos. En China, el signo de unión entre el cielo y la tierra. En Grecia, es Iris, la mensajera de las deidades. En multitud de pueblos es el puente que liga lo sensible y lo suprasensible. Sin este significado místico, el puente simboliza siempre el traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo de cambio. Como decimos, el paso del puente es la transición de un espacio a otro, en diversos niveles (épocas de la vida, estados del ser), pero la <otra orilla>, por definición, es la muerte» (2013, 379).

De esta forma el poema concibe la situación divisoria ente los ámbitos del «[c]ada uno de nosotros» y del «[s]oy», condición de frontera también rige entre los espacios referenciales y por ende los lenguajes que definen a ambos cuerpos agredidos, el social e individual. De ahí que la primera figura del «[s]oy» se realice a través de una referencia al espacio del arte, una exterioridad especialmente radical respecto al de la población y que define al continuo de esta contraposición bajo la dualidad pertenencia/alteridad. Se trata entonces de la conformación de dos respectivos «afueras», situación que ya es metaforizada por este «puente sin tierra» al modo de un lugar ausente entre ambas figuraciones del sujeto del hablante parece interceptarlos, y así producirlos como comunicabilidad y, por lo tanto, producir sus inteligibilidades. Cabe recalcar en este punto que la forma «[c]ada uno de nosotros» necesariamente adscribe a la del «[s]oy», exhibiendo en esto una propia distinción respecto a la formalización verbal de un *somos* y que explícitamente se ha desechado para conformar la textualidad dual de *Título*. Esto en tanto su uso permite caracterizar al colectivo como reunión de una pluralidad de sujetos, «cada uno de nosotros» de los cuales posee la valencia de un propio «[s]oy», y como una identidad subsumida a la unicidad totalizante *somos*. Aunque patente, esta distinción sirve para explicar que el sujeto del hablante se concibe como una identidad cuya habla se concibe, desde su diferenciación, al mismo nivel de legitimidad que la de éste. De esta forma si la situación del «[s]oy» se presenta como aquella de la interrupción de la capacidad de transmitir su experiencia ante el desarraigo espacial respecto al colectivo, la constitución del «cada uno de nosotros» exhibirá la conformación paulatina del extrañamiento respecto a las prácticas sociales y memorias políticas adscritas a estas, en que antes se fundamentaron las sucesivas refundaciones de la población. La cual, a partir del encabalgamiento de la sección 9 se localizará ya con claridad en el presente referencial de la recepción de *Título*: «[c]ada uno de nosotros sueña con abrir una alameda en este campamento/ podando los árboles/ que crecen con la yerba en toda la manzana». Inevitablemente la carga histórica que supone la misma recepción fuerza a comprender esta «alameda» que los pobladores anhelan crear o restituir según la ambigüación «abrir», como referencia a aquellas «Grandes Alamedas» del *Último Discurso* y testamento político de Allende, por las cuales «más temprano que tarde volverán a transitar los hombres libres para construir una sociedad mejor» (ver 1.2.3). «[A]lameda» con la cual, bajo esta variante, la población pasa a metonimizar la imagen proyectiva de aquel país donde, tras la cesión del inminente poder dictatorial y el advenimiento del terror, se reanudarían «los procesos sociales». Y así, en lo que sería una restitución y victoria del ethos emplazado por la UP. La alameda proyectada por la población supone así una resistencia y tentativa de proyección del horizonte de su

«nosotros» trasunto. Devenir cuya promesa provee la cohesión de su cuerpo social, pero que, sin embargo, en la condición dictatorial del presente, sólo podrá condecirse con una nueva experiencia de la destrucción.

Los muchachos  
comparten aspiraciones con las cuatro esquinas y confunden  
    los arrabales con los arreboles  
    que brotan de las nubes del humo alucinante.  
La patota lleva cortaplumas  
y cadenas en el pecho y una soledad estereofónica en las sienes;  
    temibles,  
    los pandilleros se asombran bajo cada tronco y lo desfiguran  
    a tajos  
    tallando corazones.  
Acerándose en la copa  
cualquier hijo de vecino se tienta al filo de la primavera:  
    toma vuelo y se lanza  
    contra los callejones sin salida  
    con rabia  
como un ángel guardián                      transplantado  
    y sin paraíso (9).

Esta nueva experiencia de la destrucción se condice con el suceso de la derrota de la memoria política de la población. Esto es, de aquel marco de sentidos que permitía la identificación y cohesión de los partícipes del «cada uno de nosotros» con su comunidad. Derrota que se verifica en la sucesión generacional de estos «muchachos» que han perdido la capacidad de distinguir «arrabales» y «arreboles». Es decir, cuyas hablas y capitales culturales inmersos a ellas, han sido degradados respecto al de aquellos que primero actuaban en pos de crear un futuro para colectivo. «Muchachos» por lo tanto, que en el siguiente momento ya no pueden ser designados sino como una «patota [que] lleva cortaplumas/ y cadenas en el pecho» y luego frontalmente como «pandilleros». Y, por lo tanto, como sujetos que han perdido la capacidad de cohesionarse al colectivo para volver a conformar una identidad y hábitat, un tejido social desde el cual enfrentar la miseria, siendo ahora para la ellos la enajenación, esta «soledad estereofónica en las sienes» del *walkman*, y la asunción de la violencia los únicos modos posibles de participar de lo real. De esta forma, para sus nuevos hijos la población ya no supondrá un lugar de pertenencia sino uno cuya condición ahora es explícitamente carcelaria.

Esta nueva condición se comienza a entrever desde la nueva perspectiva que provee la ambigua acción de «acerarse en la copa», en un objeto cuyas distintas acepciones comportan tanto el punto superior de un árbol, la fuente acuífera identificada como *copa de agua* que sirva para proveer a la

ciudad del vital elemento y que suele estar instalada en sus periferias, o incluso el recipiente que permite emborracharse en los tugurios de la población. Espacio o herramienta que, en ambas valencias, supone el que el sujeto de anonimia «cualquier hijo de vecino se tient[e] al filo de la primavera» y acto seguido, que ante la perspectiva de la propia condición de privación que en esto se le posibilita, que «tom[e] vuelo y se lan[ce]/ contra los callejones sin salida». Es decir, donde la visión permite dimensionar la cualidad cercada de la población y con esto la imposibilidad de alcanzar el afuera; un espacio radicalmente alterno cuya condición se intuye como la de una «primavera». De este modo lo tematizado por el segmento corresponde a una reiteración de la condición de la catástrofe cuya nueva expresión deviene en interrupción de la memoria e identidad del antiguo *nosotros* y así, en la destrucción del tejido social de la población en el contexto del orden dictatorial. Alternativamente, en el segmento 27 este proceso se expresa en la construcción de fronteras ahora intraterritoriales, y cuyo fin será en adelante, proveer protección contra la amenaza ya no de un poder externo sino aquella representada por los mismos pobladores actuantes de un «[c]ada uno de nosotros» que ha sido radicalmente transformado por esta dinámica de desintegración del propio tejido social. Un proceso que además comporta la pérdida de auto soberanía colectiva en y desde la cual se producía la cohesión identitaria del colectivo:

Cada uno de nosotros

corona con púas su muralla y se raja las muñecas con golletes quebrados  
cuando busca un atajo  
trepándose al muro – laberinto del vecino.

[...]

A vuelo de helicóptero  
la ciudad es un plano que se estudia con puntero en Geografía,  
un puzzle de paredes  
-un flipper-  
para ratones desteñidos de laboratorio.

En la tierra de nadie

Los niños levantan barricadas de basura, declarando batallas campales  
a la salida del colegio.

Los uniformes se revuelcan.

Los perros de cada residencia  
dictan la tregua en el sitio prohibido.

Los impotentes  
trazan una línea de ladrillos ocultando ese lunar de la comuna.

Los mocosos hacen equilibrios en las panderetas.

Los pedigüeños  
cruzan la frontera en busca de un membrillo,  
un berlín, una moneda  
de otro mundo.

En este estadio de su microhistoria, la población se define ya como una «tierra de nadie», lugar donde la guerra ya no sólo es acción de la «patota» y «pandilleros» del segmento 9, sino también pertenece a aquellos niños y adolescentes identificados por el uso de «uniformes», doble alusión que permite referir tanto los escolares como a las tropas, duplicando así a escala intersticial a la población la militarización de la ciudad del afuera. La situación que ha provocado la autodestrucción del cuerpo social es el descubrimiento de que la población se ha transformado en un territorio cercado, en un guetto entre muchos otros que sirven para resguardar la ciudad exterior respecto al contagio que supone la proliferación del cuerpo social que los compone. Esta lectura es refrendada por las distintas alusiones a tecnificaciones del control sobre el territorio total, aquí en la visión «a vuelo de helicóptero» y luego en su cartografización reproducida en los mapas que los escolares observan en la clase de «Geografía», y que en ambos casos indican que éste ha sido ordenado en torno a los distintos niveles socioespaciales que lo determinan como experiencia.

Dicho descriptivamente, «el arriba» desde donde la visión a escala panorámica que estos formalizan y que permite entender al sistema social en su conjunto como «un puzzle de paredes/ -un flipper-/ para ratones desteñidos de laboratorio», respecto a un «abajo», el lugar donde se habita la desintegración social de la memoria del «nosotros». Y donde, por lo tanto, las únicas alternativas consisten en agredir para disputar el poder, o degradarse en la mendicidad de los «pedigüeños» que buscan sobrepasar los muros para acceder a aquel «otro mundo». Esto es, para apenas intentar acceder a sus residuos, sean «membrillos» o bien «monedas». Punto de observación, entonces, donde la experiencia de lo real se exhibe condicionada por la escala intraterritorial de una catástrofe que se ha vuelto expansiva a la ciudad total. Siendo esta perspectiva limitada la que impide dimensionar que la totalidad del espacio social ciudad ha sido sometido a la condición del asedio, al orden del poder que conforma a los cuerpos como meros «ratones de laboratorio». Las identidades trasuntas a este poder y a sus sujetos son observadas en la estructura especular de Título mediante el segmento alterno, donde, mediante una nueva alusión al imaginario bíblico, ahora el del diluvio, pero también a la historicidad presente de la catástrofe, se develará la equivalencia entre la identidad de estos «ratones», tanto sujetos de una ingeniería social como parásitos urbanos, con la figura del sobreviviente de esta destrucción del mundo:

Soy una rata  
abandonando el arca de Noé  
para recoger hongos  
en Hiroshima (28)

Paralelización entre los hipertextos mítico e histórico y con esto las temporalidades de la fundación y destrucción en la imagen icónica del *Hongo nuclear* con la que para el imaginario colectivo ha sido graficada la acción militar que supuso la aniquilación de la ciudad de Hiroshima el 6 de agosto de 1945. Un registro de la masacre que es pluralizado por los hongos que esta «rata» adscrita al sujeto del hablante recoge para alimentarse y preservarse y eventualmente proliferar. Una «rata», a su vez ambiguamente desertora o polizonte del «arca de Noé», pudiendo así corresponder a uno de aquellos animales «elegidos» para sobrevivir y participar del nuevo orden mandado por Yahvé (Génesis 6-9), o bien a una polizonte infiltrada entre ellos para así evitar la extinción de su especie.

En esta ilación el territorio del afuera respecto al «arca» se connota como arrasado, ya no por la naturaleza y/o su inteligibilidad en el ámbito mítico, sino por una realización que ahora es eminentemente de carácter militar. Transposición con la que ambas imágenes y ámbitos trasuntos del poder, son homologadas por una misma realización sobre el territorio: la del exterminio de sus cuerpos<sup>78</sup>. El efecto es reconformar una noción de universalidad de la imagen de la catástrofe y del saber de su condición cíclica, sentido bajo el cual se comprende que en *Título* la población oficia de espacio de intersección entre el relato de lo histórico y el imaginario mítico y con esto como imagen de un micro universo a escala social<sup>79</sup>. Proceso que en el contexto asimilado por *Título* se vislumbra como efecto de la derrota de la memoria del «nosotros» y con esto del horizonte de devenir, de la razón que sustenta la fundación y sobrevenir de la identidad socioespacial de la población: producir una soberanía territorial en la que sus habitantes construirán el poder para generar los propios derechos sociales.

Bajo este argumento se constituye una nueva modulación del punto incognoscibilidad histórica que inaugura el poema, es decir, la transformación de la «memoria de adobe» (1), en barro indiferenciado, dado que ya no existe la posibilidad de articular un imaginario capaz de transmitirla,

---

<sup>78</sup>A su vez el uso del plural «hongos», posee una segunda ambigüación (la primera es la de la proliferación de la destrucción) latente dada por su sinonimia con las “callampa(s)” que designan a los territorios poblacionales que emergen «espontáneamente» en los territorios suburbanos. Según la RAE el término proviene originalmente de la voz quechua callampa, poseyendo entre sus acepciones las afines a la lectura en cuestión las de: 1. f. *Bol. Chile, Ec.* y Perú. seta (hongo). 2. f. Chile [...] chabola (vivienda en zonas suburbanas). Así, la acción de recolectarlas, se podría interpretar, homologa al territorio poblacional con la emergencia o brote de una suma de infraviviendas.

<sup>79</sup>En lo señalado por Ricoeur en su comprensión de los «mitos del mal», explicitados aquí por el de la purgación del mundo bajo el *diluvio*, y en cuya dimensión de ejemplaridad respecto a la transgresión del orden y la destrucción que supone su restitución «la experiencia humana» se exhibe como necesariamente definida «por la historia esencial de la pérdida y de la salvación». Siendo esta tensión que explica el alcance ontológico del mito como narración que indaga precisamente la contraposición «entre el ser esencial del hombre y su existencia histórica» (1991, 317-323).



siendo por lo tanto localizable sólo en el plano transhistórico, en la superposición del mito como inteligibilidad que permite testimoniar la existencia y aniquilación del colectivo. Incapacidad de restituir la memoria que no radica en la propia consistencia material, en la precariedad del «adobe» que la registra, sino en el grado de totalización de la violencia que se utilice para destruirla, como sucede con el hormigón arrasado de Hiroshima.

En el poema final de lo comprendido por el «[c]ada uno de nosotros» la sucesión histórica de esta violencia confirmará que su nueva expresión remite ya a una asimilación material y comunicativa del exterminio, siendo esta observada en la correferencia entre los cuerpos que fluyen desde el río y se confunden con los «periódicos» en tanto desechos orgánicos y minerales con los que se prepara la mezcla para volver a levantar las edificaciones de la población:

Cada uno de nosotros  
marcó con tierra la cal viva para iniciar su proyecto y abrió las zanjas  
a chuzos  
partiendo caracoles y gusanos  
La ciudad  
ofrece materiales en los diarios para rellenar con ripio nuestras fosas:  
cada uno fragua su propia mezcla  
recogiendo el canto rodado que baja con los muertos por el río [...] (43)

De esta forma la presencia del residuo corporal humano pasa a ser definida como un elemento más entre aquellos que los pobladores con su trabajo transformaran en territorio y hábitat social. Elementos que en su común se define por ser remanentes de la ciudad que los produce y con esto alimenta el río, aquel mismo que en el principio del poema la población o logró superar para así alcanzar el lugar otro de la liberación, el horizonte utópico que significa el subtexto mítico ahí explorado. Es por esto que la resolución del poema no estará dada por una proyección hacia la próxima catástrofe que destruirá y provocará una nueva refundación de la población, dejando así suspendida la posibilidad de que ésta será la que definitivamente aniquile a su cuerpo social, sino por una última emergencia del «[s]oy» cuya función es enunciar la suspensión de la estructura especular total de *Título*.

Soy el verdugo sin cadalso  
que afila su hachita personal  
y corta este poema (44)

Un «[s]oy» que finalmente elige develarse como coidentidad del autor trasunto a esta escritura (Orellana, 185) para así situar a la propia experiencia como síntesis de ambos ámbitos constitutivos

esta textualidad. Brindando en esta acción la legitimidad a lo relato que solo podría propia a una verdad vivencial. Es bajo esta lógica que la conclusión de *Título* será la realizada desde un *Poema al margen* (45-47). Esto es desde un afuera virtual de la obra, y en el que por única vez la escritura ocupará espacialmente ambas caras de la compaginación, representando así la definitiva unicidad del «Soy» y el «Cada uno de nosotros» en la identidad del sujeto del hablante:

Estos versos están marginados del resto del poema.

Se han tomado este papel;  
no tenían donde cobijarse sino al margen del margen.

Escribiéndolos

no soy más que mi propio allegado

instalándome con una carpeta  
de poesía prestada bajo el poncho.

En la oscuridad, lanzo los enésimos terrones de la toma;

palabras que se quiebran como botellas de cerveza  
en las retinas de hormigón.

¿Quién seguirá leyendo en estas capitales?

Los ciegos

ayunan con la boca vendada porque nadie los ve

(Salvo el tacto de la muerte

con las yemas de Bobby Sands y las llamas  
de Sebastián Acevedo en un círculo de tiza)

Cerca del llanto

me fui deshabitando en el poema.

Descascarándome.

(¿Cuánto miedo habrá detrás de esta fachada?)[...]

A estas alturas,

la uniformidad se llama a retiro;

acaba la mono-

tonía del caos. Cada verbo

se contradice en su guerra interna.

Los lugares comunes siguen

viviendo: todavía quedan niños y parientes y funerales y colegas.

Al tío Iván lo enterraron en la jardinera de su casa

en la población Santa Adriana;

su hermana —la Nidia— murió sola en la Juanita Aguirre, de Conchalí;

a Benjamín Moloise

se lo llevaron a la horca desde el suburbio negro de Soweto (46).

En efecto la presencia del sujeto autoral del extratexto supone el acceso a la obra total de una historicidad situada en lo aprehendido por su recepción epocal, contexto que se define por la emergencia de contrapoderes que se cohesionan ya como identidades que proveen resistencias contra el orden, local y global, de opresiones, políticas y sociales que rigen en el momento. Así ante la pregunta sobre «[q]uién seguirá leyendo en estas capitales» surgen las figuras emblemáticas de

Bobby Sands, así como también la imagen de las «las llamas/ de Sebastián Acevedo en un círculo de tiza» y al final de «Benjamín Moloise». Emblemáticos por el acto límite del sacrificarse en pos del colectivo, sea mediante la mantención hasta extenuar la propia capacidad vital con la huelga de hambre, inmolándose a lo bonzo para exigir la liberación de los propios hijos, o no dejándose acallar pese la inminencia del régimen del terror, respectivamente. Presencias con las cuales se excede la historicidad propia al autoritarismo chileno, para plantear un orden transterritorial y que está basado en el exterminio de toda alteridad disidente. Es por esto que, en esta conclusión, el hablante asume una posición desde el extra-texto, un territorio de enunciación situado en el afuera, Situar el acto escritural precisamente desde el «margen», es lo que posibilita una opción, prácticamente una confesión, por el «nosotros». En efecto, al sincerar la experiencia trasunta al sujeto del autor en tanto elemento central de esta poética, se contraviene la legitimidad de todo acto escritural exento del dolor de lo real: «Cerca del llanto/ me fui deshabitando en el poema./ Descascarándome./ (¿Cuánto miedo habrá detrás de esta fachada?)». De todo acto escritural que reniega de ejercer su comunicabilidad y así de actuar factualmente sobre la reiteración de la catástrofe del presente: «[l]os lugares comunes siguen/ viviendo: todavía quedan niños y parientes y funerales y colegas».

Esta forma de participar del *hacer para resistir* ya referido en relación a la misma práctica de la auto soberanía representada por la población, supone generar la síntesis entre la situación de autoridad trasunta a una «máscara» del sujeto del hablante y el del «autor empírico» (Martínez: 1960, 124-126) para así proveer textualidades que identifiquen y sitúen a los individuos e identidades territoriales concretas de esta lucha por la hegemonía sobre la lucha de lo real no mediante el despliegue escritural de mediaciones simbólicas de éstos. «Al tío Iván lo enterraron en la jardinera de su casa/en la población Santa Adriana;/ su hermana -la Nidia- murió sola en la Juanita Aguirre, de Conchalí». Todas estas microhistorias que, aunque anonimizadas, se inscriben en el mismo decurso y legitimidad que las de un «Benjamin Moloise».

En otras palabras, es la urgencia de restituir la experiencia política del «nosotros» lo que llevará al hablante a explicitarse como sujeto autor que ha ejercido la «máscara», la modulación de una autocensura, siendo esta incluso un aspecto inmerso en la construcción de una temporalidad mítica. Ocultamiento en el que se revela a la pluralidad del «cada uno de nosotros» como devenir del «[s]oy» arrojado sobre la experiencia de la representación, para preservada como latencia de un

lenguaje capaz de concitar la permanencia, la resistencia del colectivo y por ende del sujeto que sólo en relación a éste persevera como identidad:

Autor, al fin y al cabo,  
yo me escondo en este sitio en estado de hoja  
soportando versos  
que serán revisados por el dictador que suscribe.

Entrelineas  
dejo un nicho transitorio  
que responde al guiño de los tuertos (47).

Desubjetivación, como planteaba Harris, pero cuyo despliegue no se constituye precisamente como operativa de un espacio del arte, sino como intertexto que lo expande hacia su *afuera* del cuerpo social agredido, como operativa destinada a dotar de inteligibilidad a un relato propio y colectivo. Uno cuya bifurcación ha sido definida por el suceso de la catástrofe del poder sobre el territorio del cuerpo social, un suceso que en último grado produce la fragmentación del «cada uno de nosotros» en distintas situaciones y lenguajes del desarraigo.

#### 4.5. *Hembra tardía*. Restitución del cuerpo político de la alteridad en *Poemas insurrectos* (1988) de Hedy Navarro

Ahora caminamos sin rumbo  
el sitio de la casa está baldío  
las sillas y las mesas arremolinadas  
en el viento  
sábanas y pañales flotan en los ríos  
Sólo quedan estos tenedores chuecos  
con ellos aún podemos peinar  
nuestros cabellos

(Informe 4, 24).

Contravenir los constructos de aquel *yo* asignado como el lugar, cuerpo e identidad de *lo femenino* para así infiltrar el relato que lo instaure y torna correlativo a la reproductividad de un orden profusamente imbricado al autoritarismo, y desde ahí, el *lugar otro*, proyectar este desplazamiento y así la posibilidad de un orden distinto. Este parece ser el principio que determina la concepción política y textual de *Poemas insurrectos*, obra que a través de sus tres secciones, *Poemas insurrectos*, *Monólogo de la hembra tardía* y *Perestroika*, entabla una propia noción de *subversión*. Esto es, la reversión de un sistema de sujeciones en el que confluyen y exhiben como indisociables el poder dictatorial y el orden sexual asignado a los cuerpos, en tanto condiciones que trascienden la experiencia privada y colectiva del *estar situada* en esta doble condición de marginalidad<sup>80</sup>.

Bajo esta premisa la constante del orden político y sexual del autoritarismo está asociada en el libro por una presencia de la ciudad que es más bien implícita, en distintos momentos de *[I]nsurrectos* y *Perestroika*, mediante imágenes contextuales relativas a elementos a un estadio de la modernidad técnica del capitalismo, en su acepción de dominación de la naturaleza correlativa a la conformación de un «orden espaciotemporal» (Harvey: 1994, s/p) en el cual los cuerpos asumen la cualidad de insumos productivos. En contraparte la construcción del cuerpo como suministro de un lenguaje otro respecto al orden sexual y político asignado, es formalizada con la instalación en *Monólogo*, de un espacio y temporalidad cuyas leyes operan bajo una constitución alternativa a la

---

80 Desarrollo este principio a partir de la lectura propuesta por Proaño: «Navarro cree en el valor positivo del lenguaje, en la posibilidad de producir discursos [...] que tengan la capacidad, no sólo de cambiar el orden simbólico, sino de transformar la realidad. Por ello la [re]construcción del sujeto femenino, llevada a cabo en el marco de la resistencia, conduce a la redefinición del mismo». De esta forma para Proaño la acción de esta poética se definiría en tanto «deconstruye la lógica patriarcal en dos frentes: el del discurso masculino liberal tradicional, y el de la dictadura chilena [...]. El resultado es una <diferencia> no sólo lingüística sino política, histórica y cultural»(1994, 209-221).

hegemonía representada por la ciudad, articulando así esta sección como frontera entre las anteriores. Es en este sentido que la puesta en secuencia de ambos ámbitos de *Poemas* puede ser entendida como la generación textual de un estatuto de alteridad y su pluralización hacia el devenir histórico presente. Esta misma cualidad de sujeción sería la que provee la posibilidad de (auto)subvertir su ficción, dado que el cuerpo y así su devenir en lenguaje, es finalmente la proyección, develamiento y máscara, de un *yo político* conformado desde el lugar de su autorepresentación. En esta poética, este principio se refrenda mediante la tentativa de postular una reversión de la performatividad de género asociada a la interrupción del *statuo quo* nombrado como *feminidad* en tanto sujeto de dominación, postulándose aquí que es en dicho reconocimiento y la subsecuente construcción de un poder alterno, donde radica la política textual de *Poemas*<sup>81</sup>.

La primera forma que define esta articulación se explicita ya en la estructura propia a la sección *[I]nsurrectos* mediante la inserción de las micro series de *Comunicados, Informes, Plataformas, Proclamas y Homenajes*, acto en sí de resignificación de estas «formas propias del discurso del poder» cuya apropiación supone emplazarlas como las formas de sus disidencias (Rojo: 1995, 75). y a los que se suma la presencia de un único *Pleno poético: informe de clausura*. Títulos expresamente alusivos al género de una discursividad política y que con su inclusión y las respectivas claves de lectura que estos imprimen, emulan la constitución de una orgánica militante, la cual operaría en función de la constitución de un *nosotros* virtual. De forma colateral estas titulaciones indican una práctica de «subversión textual» respecto a «las expectativas del discurso público y su pretensión homologizadora» (Epple: 1990, 110). Esto es, ejerciendo apropiaciones de los modos comunicacionales dados en el Chile dictatorial, situación ante la cual en la obra «las imágenes histórico-políticas de guerra, resistencia o inconformismo, se expresan feminizando las armas y el lenguaje» para así disputar los espacios discursivos propios a la autoridad sexual y política (Proaño, 218).

Bajo todas estas variantes se remite a un espacio histórico definido por la asunción del cuerpo alterno de lo femenino como representación estructural al modelo de reproducción social. Relación

---

81 Sigo en esto el planteamiento de Butler sobre la conformación de una identidad de género en tanto objeto y suceso *performativo*, o bien puesta en escena, de un «yo cultural». Así, «[e]l cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales, como si fuera el recipiente sin vida de un conjunto de relaciones culturales previas. Pero tampoco los yoes corporeizados pre-existen a las convenciones culturales que esencialmente significan los cuerpos [...]. En consecuencia, el género no puede ser entendido como un papel que, o bien expresa, o bien disfraza, un “yo” interior, siendo que este “yo” se conciba como sexuado o no. En tanto que representación performativa, el género es un “acto”, en amplio sentido, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica». (1998: 296-297 y 308-310).

que comienza a describirse a partir de *Homenaje 1*, poema que inicia la obra y en el cual se explicita una co-identificación entre la figura autoral y el poeta sudafricano Benjamin Moloise, asesinado en el contexto del *Apartheid*: «[h]oy es 18 de octubre/ estrujo mis orillas húmedas[...]/ Han asesinado a Moloise [...]/ Viva Moloise/ Hoy es mi cumpleaños [...]»; explicitando así un subtexto de orden testimonial, trazado entre las identidades de la autora empírica y la hablante (Schuster: 2012, 76). Marca de coidentificación que precede a la colectivización del yo que define la obra total:

Somos cabelleras pobladas de elefantes  
universos donde se cocinan  
verduras y animales  
hermosas conchas despojadas  
y tiradas en las playas [...]  
Toneladas de caderas a rítmica displasia  
bocas verdes pechos sin corpiños  
empujando al que transita sin apuro

Pero estas pájaras de alas atrofiadas  
cacarean sin control  
y aún comen obedientes  
en el hueco de la mano

(Informe 1, 11)

Esta primera instancia del *nosotras* es refrendada, desde el atisbo de una propia posibilidad del lenguaje, por la tentativa de producir un imaginario de la diferencia: «cabelleras pobladas de elefantes», «universos» donde se generan, «se cocinan los alimentos». Pero también «bocas verdes» y «conchas despojadas» de aquel cuerpo que antes las habitaba y conformaba como entidades orgánicamente entrelazadas a este, ahora, desecho. Un *somos* que sin embargo será inmediatamente presentado como inconcluso en tanto al (aún) no advenimiento de la autoconsciencia de su dominación por parte del colectivo de estas «pájaras de alas atrofiadas/.../[que] aún comen obedientes/ en el hueco de la mano», negando así la condición política necesaria para subvertirla.

Lo que se informa en esta microserie es más bien las cualidades, identidades y localizaciones de los bandos en disputa, esto es, en torno a la construcción de territorios alternos de dominación y resistencia. Cito en esto lo modular del *Comunicado 1*: «[a]cúsenme de ser/ terrorista mural de los cuerpos/[...]/ también de subvertir el orden/ del arriba y del abajo/ de ser hoja verde y /brasa encendida». Y, en esta misma secuela la contraposición entre naturaleza y técnica. Así en la continuación y cierre del mismo *Comunicado* se introducirá la entidad de la «pacífica leona», la cual surgirá reiteradamente durante el libro como identidad que localiza un cuerpo y hábitat contrapuestos al del orden autoritario, conformándolo de esta forma como la presencia de un *afuera*

*invasor*: «Pero/ encuéntrenme si pueden/ ejércitos de seguridad/ horribles monstruos de dos patas/ que atacan con armas de guerra/ a esta pacífica leona/ que acecha en la sabana» (12). Un *afuera*, por lo tanto, compuesto por aquellos a quienes desde la ficción del extrañamiento radical naturaleza-humanidad, se los identifica como «horribles monstruos de dos patas».

Como se verá en adelante, en paralelo el sistema rector aparece como delimitado temporalmente y territorialmente por el estadio de la técnica, de la matriz productiva de la ciudad eminentemente *histórica*, siendo principalmente la imagen de la *huelga*, entablada ya como acción política desde del estadio de la modernidad industrial, la que, a partir de su primera figuración en el poema sucesivo, realiza el pliegue de los espacios y con esto los del cuerpo que resiste al poder represor. De esta forma será en el texto genérico de las *Proclamas*, donde la sedición se formaliza como performatividad política del yo: «[m]e declaro ingobernable y establezco mi propio gobierno/ Inicio un paro indefinido/ y que el país reviente de basura/ esperando mis escobas [...]». Así, describe Molina, «[l]a génesis de una fuerza rebelde se cierne sobre las calles. Se anuncia un desafío al orden establecido, el que pretende el estallido del mismo y su consecuente transformación» (1996, 153). Esto es, primero, a través de este desenlace concomitante a un actuar potencial: la destrucción del orden ante el «paro indefinido», la dicha *huelga*, y cuya imagen será la emergencia de la «basura» constantemente producida por la interacción entre lo privado (lo doméstico) y la calle, el espacio vedado de lo público.

En este sentido, amenazar con un colapso sistémico ante la cesión del rol sexual y de clase asignado a la *recolección de la basura*, no implica reproducir maquinalmente el lugar normativo cultural sino escenificarlo para reconocer la codependencia entre dominados y dominadores a la hora de reproducir esta relación. De esta forma, el llamado a entablar la sedición desde lo privado y no desde una entelequia del espacio del arte, supone acceder al plano de la acción directa concretizada en la desobediencia no sólo sexual sino eminentemente civil. De ahí que la *huelga* exhiba la correspondencia entre las sujeciones de género y de clase como componentes que producen el sistema de dominación del que se disiente, suscitando también las relativas formas de enfrentarlo, según exhibe la conclusión de esta *Proclama 1*: «y hasta que se desplomen los muros de esta cárcel/ me declaro/ termita, abeja asesina y marabunta/ y agárrense los pantalones/ las faldas ya están echadas» (*Proclama 1*, 13).



Las consecuencias de esta puesta en acción suponen, en último grado, instalar al propio cuerpo como campo de resistencia e incluso, una vez vaciado de la subjetividad que lo habita, como materialidad para construir las «barricada[s]» propias a la lucha callejera en este contexto de recepción:

Detenida en la esquina  
desaparecida de los ruidos  
escribo en los boletos de la micro  
la dirección en clave del oxígeno  
solidaria de las plantas de los niños  
organizo la fuga de mis años  
donde me secuestran  
Sediciosa  
de células electrizadas  
lidero los estertores  
Huelga de hambre  
en las pupilas finales  
Barricada total  
de mis huesos (*Comunicado 4*, 26 p.)

Una segunda instancia del proceso total de *Poemas* es la compuesta por la instancia expresamente alterna compuesta por la sección *Monólogo de la hembra tardía*. Titulación que, de antemano, supone un discurrir a solas de una entidad que se reconoce en tanto «hembra» como anterior a la performatividad de lo *femenino* y la cual, paradójicamente, también es reminiscente dada su asunción de *tardía*. Contradicción que, sin embargo, sólo es tal desde una concepción procesatoria del orden dado, también el del discurso, y que el texto busca contravenir desde el establecimiento del cuerpo, no de su historicidad, como instancia generativa del lenguaje que lo dota de alteridad. Así en el autoepígrafe firmado por la «hembra tardía» (siempre con minúsculas y así genérica y potencialmente propia a un *nosotras*), se plantea ya la reminiscencia sígnica de un orden exógeno al de la historicidad planteada como sustrato de *[I]nsurrectos*: «[v]ivimos los vestigios de la infancia/ desapareció el búfalo/ en la pradera solo cabalga/ el ruido de sus cascos» (29).

En el sucesivo *Blandos*, título a su vez alusivo a la presencia de cuerpos maleables al tacto o bien cuyas consistencias son flexibles al acto de transformación, la representación del suceso originario de la entidad «hembra tardía» se desarrolla a través una serie de transposiciones causales del cuerpo y del espacio que ésta habita y que en adelante determinan su alteridad respecto a las normas relacionales adscritas al espacio y textualidad militante de *[I]nsurrectos*:

Como antiguos chalecos las corvas  
crecen vellos por dentro  
el habla robustece sus cuerdas  
los objetos son livianos

un sector de la casa de barro  
sólo uno  
vivo en democracia  
invento teoremas sobre el resto  
La tierra desde los astros miro  
con esta ojo  
fundo el contrauniverso  
la especie homus justus

Hembra tardía  
echa un vistazo desde arriba  
las estrellas siguen  
boca abajo (30)

Se trata simultáneamente de un acto de retroacción e inversión: antes es «el habla» la que «robustece sus cuerdas», es el lenguaje lo que genera su cuerpo trasunto, planteando así la posibilidad de redefinir las sujeciones que rigen en el espacio, propio a la exterioridad del presente autoritario de *[I]nsurrectos*. Experiencia cuya ausencia, pero también latencia, son refrendadas por la equiparación de la cualidad de *liviandad* de «los objetos» con la condición, ahora presente, del «vivo en democracia» en un único «sector» y así refugio de la «casa de barro», materialidad, esta última, que tal como la de los «chalecos» remite, a su vez, a un estadio anterior o periférico al de técnica industrial y así al de la dominación de la ciudad.

Sucesivamente la asimilación del observar y el «fund[ar]» a través de la feminización de «esta ojo» con la que «[l]a tierra desde los astros miro», da lugar a la presencia de una otra unicidad aquí llamada «contrauniverso». Espacio otro donde, por su cualidad especular y por ende de imagen de inversión del orden ante la *sí misma* de quien la crea y simultáneamente observa nacer, se vuelve posible la emergencia del estadio de un «homus justus». De ahí que en la conclusión del poema se exhiba una perspectiva dual y desde la cual la presencia de la *hembra tardía* se vuelve observable como un cuerpo propio y a la vez también alterno, generando así el efecto de su ubicuidad con las figuraciones latentes a la mirada que originó el «contrauniverso»: «hembra tardía/ echa un vistazo desde arriba/ las estrellas siguen/ boca abajo». Siendo en esta inversión del punto de referencia bajo el cual «los astros» antes determinados lingüística y normativamente como masculinos, son ahora transpuestos hacia la sinonimia de su genérico femenino «estrellas». Lo cual, acto seguido, permite experimentar el entorno total a la experiencia de la *tardía* ya desde la posición, imposible en el orden exterior a su lugar originario, al grado de ser la localización desde la que sucede ésta visión abiertamente «antiantropocéntrica» como plantea Gaete pensando en esta poética total (2012)<sup>82</sup>.

82 Gaete señala un sistema de imágenes que por su reiteración, relocalización y desarrollos en los distintos libros de esta poética, llevarían a entenderlos como distintas secciones de una única secuencia (2010, 305). Relación que parece

De esta manera y en tanto entidad antitéticamente devenida en originaria, la *hembra tardía* está dispuesta en condición de concebir los otros elementos que conforman su espacio genésico ya como entidades copresentes al lenguaje de su corporalidad. Así mientras en el *afuera* de este espacio alterno las relaciones de dominación sobre los cuerpos están normadas, localizadas e historizadas por la división sexual-productiva asignada a la división masculino/femenino, en el lugar de esta nueva generación y totalización del «contrauniverso», se torna posible disociar y así transponer dichas sujeciones. Bajo esta misma cualidad en el correlativo *OH*, el orden de la inversión provee la instancia de una nueva temporalidad ya como suceso devenido a la enunciación abiertamente corpórea, en tanto carente de carga otra semántica discernible que la de un asombro o descubrimiento de un otro, según la interjección que titula el poema:

Oh sol  
casi camina  
desde el minuto al instante  
lengua espalda invita  
lo baja de la rama  
entonces sabe que sólo sirve  
si es el medio de las cosas  
si gira bruto y sobre él brutas  
las esferas apagadas  
si vuelve a sentarse entre las aguas  
casi esperando  
estas últimas horas  
planetarias (*OH*, 31)

En el poema el nacimiento de la *hembra tardía* refiere entonces al de una subjetividad que se torna en testigo del *fin del tiempo* y con esto, de la cesión del orden a la que se asiste en en la imagen presente de «estas últimas horas planetarias». A su vez este acontecimiento es provisto por la cualidad de docilidad ahora innata a la figura del «sol», y por su condición de satélite: «si gira bruto» arrastrando en torno a su cuerpo aquellas genéricamente femeninas «esferas apagadas». Se trata ya de un sistema otro de relaciones, y así de una *naturaleza otra* subyacente a éstas, cuya experiencia, por parte de la *tardía*, está dada por su explícito *estar afuera* respecto al marco de lo histórico incluido por las alusiones a la ciudad en las otras secciones del libro, siendo ésta aquí aún

---

verificarse con la publicación de la *Obra reunida* de Navarro (al 2012), titulada precisamente *Palabra de Mujer*, replicando así el título del libro que inaugura su proyecto autorial (1982) ya como reversión del absoluto incrustado a la sentencia *palabra de hombre*, según luego se desarrollará en títulos como *Óvulos* y *Oda al macho* (1986 y 1987), entre otros. Bajo un foco distinto, Molina señala que el repertorio simbólico definitorio a esta poética se manifiesta a través de una batería de imágenes proyectivas «del mito personal» y que en su lectura geno-simbólica se estructurarían en torno «al conflicto permanente entre carnalidad-idealidad, sumisión-liberación y arraigo-telúrico» (1996, 151). A su vez Rojo plantea un desarrollo sucesivo del nudo de la división sexual de los cuerpos hasta *Vírgenes vacantes* (1991) donde ya se conceptúa una imbricación de lo femenino y lo masculino en el cuerpo proyectado por la hablante (1995, 71-72).

inexistente o sino ya extinta según permite la ambivalencia dada por la temporalidad ahistórica -e inversora de la hegemonía solar- que la sección refrenda. A nivel textual esto se condice con la exploración de recursos tales como la traslación desde verbos transitivos hacia intransitivos o desde sus modos activos a pasivos y viceversa, o también sinonimizando los objetos inmersos para revertir sus condicionantes de género y así su estatuto de polarización normativa.

En el posterior *Bala* este proceso se verá reflejado ya como modificación de la relación dada entre lenguaje y ordenamiento del espacio, ahora a través de una secuencia en la que se imbrican las corporalidades de lo habitado y de la *hembra tardía*:

Bala la hembra en el cielo estrellado  
sus ojos apuntan sólo a la tierra  
la comisura de los labios  
insiste en pisar las heladas raíces de los pinos  
recortado el seno  
afilados sus pezones  
que relinchan a la luna  
el planeta se curva  
soñoliento  
y es sólo hembra  
corteza seca (45)

En el poema el acto de «bala[r]» se condice con una divergencia de las direcciones proyectadas por la disposición espacial del cuerpo: el mirar se dirige «sólo a la tierra» mientras «sus pezones» y el *habla animal* trasunta al *relincho* lo hacen hacia la luna, siendo en respuesta o a consecuencia de este llamado que luego «el planeta se curva/ soñoliento/ y es sólo hembra», es decir, una identidad ya correlativa al propio cuerpo de la *tardía*.

En última instancia, la deriva de este sistema de reversiones es la que se exhibe en *MACHO* al cierre de *Monólogo*, siendo en el propio lugar textual asignado a éste donde la *tardía* le insta a integrársele. Esto, primero, bajo la promesa del retorno, aquí metaforizada por la sexualidad impugnada de lo materno: «Acícalate/ soy la perdedora de los mitos/ Acúcate/ yo te doy la orfandad definitiva/ el estampido de tus ojos/ cuando todos tus cimientos/ en la tierra sucumben/ [...]». Y en su conclusión, «bébeme la costilla/ en el charco que nos mira/ tan iguales/ los dos ya no cabemos/ en el huevo que nos ata» (*MACHO*, 50). La «costilla», convencionalmente adánica, es ahora propia al cuerpo de la *hembra tardía* para desde sí generar al *macho* como una alteridad que ahora le es indivisible. Esto necesariamente bajo una imagen especular en tanto esta relación solo puede

sucedir en la inversión del orden normativo que imprime, incluso, el lugar asignado de la mirada, «en el charco que nos mira» para plantear aquí la unicidad, dualidad y así superación de la alteridad femenino/masculino, sintetizada por la imagen del «huevo» y con la que concluye *ab origine* el ciclo de *Monologo*.

Mientras en *[I]nsurrectos* y *Monólogo* se asiste a dos posibilidades de situar y concebir cuerpo, sea como espacio contextualmente presente de resistencia al orden sexual-autoritario y como entidad ahistórica generativa del lenguaje y con éste un sistema de relaciones alterno, en *Perestroika* se dará pie a una copresencia de ambos ámbitos de sentido. Siendo estos, en adelante, expresados por las intersecciones entre una serie de referencias históricas o de carácter contrafactual bajo la propuesta de la inversión y ahistóricas o generalizables hacia la dimensión del discurso mito-genésico, circunscribiendo así el ámbito de una síntesis bajo el rotulo del proyecto político con el que se titula esta última sección<sup>83</sup>.

En el poema 1, la hablante se reconoce como reminiscencia (auto) representativa de un orden cuyo espacio -omitido en *Monólogo*- es ahora coexistente al de la ciudad de principios del siglo XX: «[e]n el andar de una sombrilla/ llena de amapolas/ las polleras largas y los guantes/ que me rondan en el aire/ te reconozco/ condenada abuela/ que me habitas». Siendo en este contexto donde se performatiza, en el propio cuerpo, la exterioridad normativa devenida a esta genealogía materna. Esto es, la ficción que norma la experiencia y así la situación de marginalidad autoinfringida, del cuerpo socialmente determinado como femenino, siendo la centralidad del *discurso del padre* el eje subyacente a esta dinámica:

Nací de ti  
con el dispositivo de cobre  
apretado en el pulgar

---

<sup>83</sup>Se trata de la categoría emplazada cuya lectura se torna más ambigua dada la ulterior desarticulación en la praxis política, del término. Indisociable de la *Glaasnot* (transparencia), la *Perestroika* (reestructuración) se define como la última tentativa en pos de dar una continuidad al proyecto soviético, y cuya premisa era, al menos desde la dimensión pública de este discurso tachado como revisionista, la urgencia tanto de readecuar el paradigma económico, como de erradicar la cultura autoritaria -el resabio estalinista- estructural al sistema. Ya iniciada en la era Breznev y luego profundizada por la administración Gorbachov, la praxis política de la *Perestroika* implicó un ensayo de síntesis entre el sistema social centralizado comunista, una apertura hacia el mercado liberalizado y la búsqueda de una paulatina democratización. Lo último mediante planeamientos que tendieron hacia la abolición del monopolio político del PCUS y el acercamiento -truncado- hacia una política de autonomización de las naciones soviéticas. Políticas que sin embargo se definen en un último contexto de la crisis sistémica de la URSS y que por lo tanto fueron emplazadas sin poseer ni una teoría política ni la correlación de fuerzas capaces de realizarlas, propiciando así una redefinición geopolítica total y con la cual se verificó la definitiva mundialización del sistema capitalista (Calduch: 1991, 279-290). Para efectos de contextualizar su sentido en el momento de la publicación de *Poemas* cabe señalar que la *Perestroika* aún era entendida como una tentativa factible en pos de actualizar y proyectar el proyecto socialista en la esfera global.

de tu hermoso remo  
como cayendo  
en el solsticio de las bocas  
y cuando me hice virgen  
huyeron los tejidos  
porque las lanas  
eran venas  
desatando mis torrentes (2, 53)

Lo convencionalmente masculino, según la asociación fálica-paterna del «remo», aparece aquí como irreversible a la condición materna, siendo ésta también objeto de la ambigüamente vista como técnica de administración natal y a su vez de infiltración del cuerpo dada por la *T intrauterina*, el «dispositivo de cobre». Por otro lado, la inversión causal del acto de *nacer* para luego volverse «virgen», supone impedir la reproducción del propio cuerpo como mercancía cuyo estatuto se atribuye por el estar *incontaminado* por una *posesión sexual* anterior. De esta forma lo masculino, normativamente dispuesto en la posición dominante de desear, poseer y representar, es disociado de la atribución de autoridad y centralidad sexual. Ejemplarmente: «Rembrandt se desviste/ su tersura blanca/ contra el negro pubis/ el pelo/ la sombra del ojo/.../» (7, 58), según ejemplariza esta toma del *desnudo* ya como acción que implica el que este canon posea una propia potencialidad de subversión. La condición que da lugar a este orden de sentidos es la existencia de una serie de subjetivaciones construidas en y desde la trama del relato cuerpo e historicidad dominante y que se significan en tanto estructuran las prácticas del deseo como radicalmente diferenciadas bajo el *statu quo* de la dualidad femineidad-masculinidad. Esto es, que lo categoriza como objetos de posesión, e insumos desde a los que se subordinan las identidades en estos realizadas para instruir las, ya en sí mismas, como tecnologías objetivadas en la supresión de la dimensión política de los cuerpos.

En lo sucesivo de la sección, las agresiones que sufre el cuerpo conceptualizado como femenino se homologan a las del proletariado, según la constante reiteración de las figuras de la huelga, barricadas, etc., ya como formas de resistencia respecto la autoridad del patriarcado, develado aquí como aspecto del monopolio de la violencia inscrita a la división y subordinación de clases al principio de producción y acumulación originaria de la propiedad privada. El subtexto remanente a esta interpretación es el de una coidentificación tácita entre el orden de la división sexual y el del trabajo, según se reafirma con la batería de terminologías y referencias veladas o abiertamente propias a la raigambre marxista y mestizoamericana a la hora de exhibir la interdependencia entre el orden productivo del capitalismo y la omisión los cuerpos que lo realizan. De aquí que la noción de

*Perestroika* debe ser entendida en el contexto total de *Poemas*, no sólo como una «re-estructuración» sistémica y suerte de última posibilidad para el proyecto civilizatorio soviético, sino como tentativa de entablar la superación dialéctica de este otro autoritarismo desde la diferencia propuesta por el cuerpo ya como su orden alterno.

Esta perspectiva se refrenda con la instalación de una imaginería que integra elementos autobiográficos y contrafactuales para aludir a la derrota del proyecto revolucionario latinoamericano, y correlativamente, a la privación del espacio público en el Santiago autoritario: «[i]magínate/ un Primero de mayo /la Gran Avenida llena de pancartas /el monumento al Che delante del estrado/ Fidel hablándonos y sobre tus hombros/ mi hija Tania con pañales limpios/.../» (12, 63). Privación y proyección de una memoria fallida, pero en la cual sí se una resistencia simbolizada por la figura del devenir en la «hija». Una condición que, sin embargo, en ningún caso supone negar el orden del terror sobre los cuerpos recluidos en la ciudad: «[e]l cuadrado de sol en el muro/ es una picana eléctrica/.../ Mis células no resisten/ se mueren/ se enfrían/ se van para la casa/ Desertan/ Delatan/ TORTURAN», pero tampoco, como se exhibe en la continuación y cierre del poema, exterminar el orden alterno del que el propio cuerpo es el portador: «[e]n mi mano/ lagartijas asoleadas/ emiten/ sonrisas inocentes» (21, 72). Situaciones que, como ya se planteó, en *Perestroika* no suponen la emergencia del orden de la alteridad propio a *Monologo*, sino una suma de intersecciones con una genealogía modulada del relato histórico hegemónico. En la sección final esto se expresa mediante espacios que contextualizan dichos órdenes de poder en el tiempo presencial del presente por la permanencia, ahora histórica, de los parámetros que definen sus correlaciones de dominación. De esta forma en el poema 26 se observa un espacio social que, aunque explícitamente definido como feudal se consigna por la intromisión de «las pancartas», como correlativo al de la ciudad dictatorial.

En este feudo  
donde los siervos  
llevamos las pancartas  
y el señor aún cobra  
los impuestos  
me declaro  
agitadora de los siglos venideros  
te prometo  
un palacio de invierno  
lleno de incendios y de Soviets  
te propongo  
repartir los panes  
entre los marineros alzados

y los desposeídos de este mar  
donde todos los peces  
han muerto (26, 77)

En un primer momento se consigna un hábitat social que, aunque definido por la permanencia de la dinámica de la propiedad sobre los cuerpos del *vasallaje*, también provee la posibilidad de subvertirlo. Posibilidad que depende del reconocimiento colectivo de las condiciones de explotación y así de la emergencia una *consciencia de clases* acotada a un territorio bajo la imagen de un momento prerevolucionario. La segunda operación del texto se describe como la de una ambivalencia y luego explicitación de la derrota factual de ambos discursos presentes en la referencia a la revolución de los «Soviets» y en la alusión a la escena crítica de la «multiplicación de los alimentos». Referentes que, aunque opuestos en tanto la suscripción o rechazo de una concepción materialista de la historia, confluyen en una repartición igualitaria de los bienes y así en la destrucción de la noción de propiedad. Tentativa que sin embargo es truncada con la muerte de los peces y así la inexistencia del suministro vital alimento ante la inminencia, pero también cotidianidad, de la catástrofe del hambre, simultáneamente aludida en la referencia al alzamiento de los marineros del *Potemkim* en Odessa. En este sentido se puede entender la presencia de la ciudad, primero en *[I]nsurrectos*, como espacio del orden presente de dominación, la cual será interrumpida con su expresa exclusión en *Monólogo* ante la generación del habla del cuerpo-hembra tardía, para volver a surgir en *Perestroika* ya como el espacio histórico, pasado y prospectivo, donde se asiste a la transformación de esta dialéctica cuerpo e historia. Algo que se verificara, ya como superación y reanudación del ciclo histórico al observar en el poema conclusivo, la construcción de una instancia en la que se integran los estadios del lugar del cuerpo correlativos a las tres secciones de *Poemas*:

Aprieta tu lágrima contra mí  
enorme sabana de miserias y leonas  
extendidas

Estoy a punto de cruzar esta avenida  
de sirenas ululantes  
que corren presurosas a rescatar de las playas  
las mujeres que vararon cuando aún no amanecía

Bajo la reiteración de la imagen de la «sabana», ahora también de «miserias y leonas/ extendidas», se introduce bajo el antagonismo humanidad-técnica y dominación/ naturaleza, la presencia de una otredad plural en tanto la dualidad cuerpos y espacio que esta última comporta y que están contenidas en la «lágrima» a cuyo contacto se apela. A su vez la atemporalidad que esta entidad (aún) compartía con la de la hablante, es redefinida al incluir, según indica la acústica de las



alarmas, la inminencia del «cruzar esta avenida» y así del transitar por la ciudad asediada por la guerra:

Son las doce campanadas del aborto  
ríos escarlata persiguen el océano  
Por mis túneles de guerra  
remontan los salmones  
Niños refugiados saltan  
a la espera de los panes[...]

Al dejar de ser la ciudad representada como una exterioridad para incorporada al propio cuerpo propio en sus ahora «túneles de guerra» o subsuelo; ambos espacios son coidentificados como matriz biológica e histórica de los otros cuerpos que la sucederán. De esta forma se representa la idea de una temporalidad cíclica en tanto signada por la catástrofe, la cual de este modo es vista como síntesis del proceso relacional plantado por el libro, y cuya imagen en el poema que lo clausura es la de esta suerte profecía biológica dada en los *salmones* (vida reducida a mercancía) que remontan el espacio, ahora dual, cuerpo y ciudad. Esto es, que luchan por alcanzar el (propio) lugar originario para así desovar (fecundarlo y a la vez morir), y así volver reproducir su sucesión hacia el devenir. Un estadio en el que, según proyecta la hablante, necesariamente se reiterará esta dinámica de la catástrofe, aunque no necesariamente sus formas, puesto que serán esos mismos cuerpos los que, esta vez bajo la identidad de los «niños refugiados» en el cuerpo materno, quienes «saltan/ a la espera de los panes»:

La sabana tiene máculas de animales prehistóricos  
Qué excremento hace florecer las letanías  
qué agua sulfurada puede brotar entre tubérculos  
En cuántas palmas cicatrizan los clavos del pretérito

Aprieta tu lágrima en mi bolsillo  
contra la cadera cordillera de la costa  
y el acantilado vaginal de nuestros muertos  
Sabana de leonas extendidas  
eres la única esperanza de la tribu  
la última explanada  
Allí podrán los niños  
esperar el cataclismo (27, 78-79)

De ahí que sea en la «sabana de leonas extendidas», entidad otra de esteseudodiálogo y a la vez espacio alterno al de la dominación política y técnica representada por los momentos del libro cuyas imágenes son alusivas a la ciudad, donde necesariamente perseveran las cicatrices-signos, «máculas de animales prehistóricos», como registros trascendentes a una historia civilizatoria, la

cual de esta forma se concibe como intrínsecamente fugaz<sup>84</sup>. En la última apelación a la ciudad-lugar del orden autoritario, el cuerpo femenino será homologado al tejido de la historia del exterminio; «el acantilado vaginal de nuestros muertos» en tanto provee la reminiscencia y así la posibilidad de volver a entablar una resistencia desde un orden alterno, aquí metaforizado por la tribu cuyo territorio es la explanada, y cuya extinción, así se explicita, es (otra vez) inminente. En síntesis, la presencia textual del cuerpo arrojado ante la inmanencia de lo histórico y las imágenes alusivas a un estadio de la técnica correlativo al de la ciudad autoritaria, han sido representados como aspectos colaterales de una misma dinámica reproductiva del orden político y sexual de dominación. Sistémica respecto a la cual se motiva la necesidad de establecer una co-referencialidad entre la acción discursiva y la factual, para así proveer la capacidad de contravenirla. Bajo este parámetro, la noción de lo *insurreccional* se revela ya no como sedición en el sentido político convencional, sino como discurso de la reversión. Esto mediante una serie de inadecuaciones del *statu quo* cultural de sus prácticas y de las realidades que estos designan: desplazamiento y reconceptualización del eje de observación y del habla localizada por éste, y así producción de un lenguaje de la paralelización e inversión del lugar suministrado al cuerpo. Esto es, al lugar de la sujeción y de la violencia que lo codifica, pero también territorio último de resistencia al poder.

---

84 Una lectura paralela es que al pluralizar la figura del martirio crístico se reniega la lectura teológica, redefiniendo así el sufrimiento aplicado en la crucifixión como condición genérica ya no un mesías sino al cuerpo social agredido. Esto es en tanto son las «palmas», antes adscritas al mirar, las que poseen las cicatrices correlativas a las «máculas» correlativos a los clavos que fijan la presencia de una estructura. En concreto, se puede observar que dichas «palmas» aquí cicatrizan y así pertenecen al orden de cuerpos eminentemente biológicos, Por otro lado, la figura crística adquiere otros rangos de polisemia en *Perestroika* mediante la inclusión de alusiones que lo identifican y ambiguan con la figura tutelar del *Che Guevara*: «Y porque soy la más consecuente/.../cínica marxista/ y espero que desde los cielos/ me salve el Che Guevara/ o su Cristo Padre/ de las garras de la vida/ hambruna del alma/.../» (24, 75).

#### 4.6. *Presenciar el fin del mundo parado frente al Mercado Central. Isolaciones y desplazamientos del tiempo derrotado en Adiós muchedumbres (1989) de José Ángel Cuevas*

(una noche entera al pie de la virgen  
fumando hacia la ciudad de terno y corbata  
sobre los 4 ½ millones más o menos  
pensar las cordilleras  
cada comuna in extenso sentirse conectado  
imaginar el futuro  
mientras suenan las sirenas  
las ambulancias  
lo que podría suceder con cada uno  
en su respectiva habitación hasta  
que amanezca ahí sentado  
Lo prometo)

(de *Introducción a Santiago*, 1989, 43-44)

Ya en la proximidad del momento posdictatorial, Roberto Merino, en su *El tránsito y la suspensión*, reseña a la publicación del antológico *Adiós Muchedumbres* (1989) de José Ángel Cuevas, describía una poética de tránsitos, escritura hecha de «anotaciones: fechas, recintos, direcciones, frases atrapadas accidentalmente por la memoria, apuntes de lo visto y oído en la agenda de un sujeto que recorre los espacios urbanos[...] mimetizado en la trastienda, flâneur de bulevares tercermundistas, voyeur del cuerpo sórdido de una ciudad en perpetua expansión, testigo de fe de su striptease» (1989, 39). De hecho Santiago ocupa en esta poética la dimensión de un territorio cuyo remanente podría pensarse en términos del espacio de la pérdida, de un habitar en los residuos de una (propia) derrota y cuyo despliegue escritural, por lo tanto, puede ser entendido a partir de la puesta en continuo, sostiene Bianchi, de aquellos «múltiples hablantes en primera persona, que podrían llamarse José Ángel Cuevas», y que según esta visión serían constitutivos de la producción de la «biografía colectiva de una generación» (1996, 218). Retazos de una memoria cuya condición de realización es la isolación del cuerpo que la proyecta desde el lugar, recurrente en esta poética, de la «habitación oscurecida» (*Una Canción*, 68) pero que a la vez excedería la experiencia cifrada a un individuo unívoco para corroborarse, sigo la definición de Guell y Lechner como «relación intersubjetiva elaborada en comunicación con otros y en determinado entorno social» (2002, 62). Bajo este foco se conforma una poética cuyos elementos adscriben una reflexión sobre el espacio ahora irrecuperable de la ciudad otrora habitada por la *Muchedumbre*. Lugar ahora clausurado y que

fuerza a la subjetividad que lo articula al repliegue hacia las imágenes reminiscentes que fundan el presente. En esta poética el suceso que produce esta inflexión es el 11 de septiembre de 1973.

Este es el aspecto que me interesa explorar a través de una lectura de *Una canción para viejos marineros* (originalmente en *Canciones Rock para chilenos*, 1987) y del extenso *Introducción a Santiago* (de *Adiós muchedumbres*, 1989), fundamentalmente<sup>85</sup>. Poemas en cuya relación Santiago se articula escrituralmente como «ciudad recobrada[...], que sólo se conserva en el plano de los recuerdos» (Barros: 2009. 111), como espacio residual y proyección mnemónica del hábitat devastado que virtualmente se vuelve a transitar. Y, en consecuencia, inicio con esto mi propia reflexión, como exteriorización de una memoria fallida, dispuesta en una relación irresoluble de suplantación y continuidad. La ciudad se constituye así, como una serie de historicidades superpuestas al modo de proyecciones de «lugares de la memoria», entendidos según postula Auge explicando la categoría de Pierre Nora, como aquellos «donde podemos captar esencialmente la diferencia, la imagen de lo que ya no somos» (1996, 60). Puesta en alteridad que supone comprender al sujeto desde su disposición especular, al modo de un testigo del *sí mismo*, respecto a la ausencia de los elementos de lo real originariamente constitutivos a su discurso.

*Toda la estructura económico-social cultural  
hecha pedazos  
en sus diferentes niveles  
muertos de Cerrillos, Vicuña Mackenna y Maipú.*

*A las 7 de la mañana esta ciudad recibió  
su derramamiento de sangre  
decapitamiento*

*(Las montañas se pulverizaron y los mares se recogieron  
este suscrito caminó y caminó por la Av. José Pedro Alessandri  
y vio camiones cargados que copaban puentes poblaciones  
empresas básicas  
y puntos estratégicos)*

*Nadie después fue el mismo.*

*Muchos años han pasado hasta llegar a 13 o 14*

---

<sup>85</sup>Data que utilizo para distinguir al poema aquí leído respecto al homónimo publicado artesanalmente en 1982. De este modo la referencia incorpora la conclusión del ciclo autoral definido en el contexto dictatorial, respecto a aquel que sucede a *Adiós muchedumbres*, suspicazmente dedicado «[a] la inmensa y abrumadora mayoría de la población» y que reúne y parcialmente reescribe las publicaciones del periodo (Galindo: 2003, 201). Una forma de entender las implicaciones de este corte es que mientras la primera etapa se define y clausura por la imagen del «despedirse» de las «muchedumbres» y con esto del sí mismo como sujeto -autor y colectivo- de un tejido social ya irrecuperable, el momento sucesivo lo hace por la emergencia de la figura del ex-poeta en *Treinta poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas* (1992). En palabras de Cuevas: «ex poeta porque quise hacer un personaje, hablar como un personaje que fue poeta, que acumuló todas las esperanzas en su persona y también todas las profecías que no se cumplieron. Además, es un modo también de buscar un sujeto, un hablante» (en Zerán, 1995: 4. Cit. Galindo 2002, 110-111).

*la ciudad está en silencio [...] (1987, 27)*

Punto de inflexión «a las 7 de la mañana esta ciudad recibió» se constata, a partir del cual se establece el presente del tiempo de la enunciación, como prosecución causal de la aniquilación de «la estructura económico-social cultural». Interrupción de la totalidad del sistema de correspondencias que, hasta ese vértice, configuraban los sentidos de lo real y que en adelante provee de una temporalidad cuyo orden y despliegue sobre el espacio se ha tornado irreversible. De ahí que, en su radicalidad, el acontecimiento de la ruptura se condiga, como en el mito y también en la emergencia de lo onírico y lo alucinatorio, con la visión del testigo ante el cataclismo: «[l]as montañas se pulverizaron y los mares se recogieron», pero también con la catástrofe política que describe el desplazamiento de las tropas para allanar y someter las «poblaciones/ empresas básicas/ y puntos estratégicos».

Lo exterminado es en sí aquella «estructura» cuyos «niveles», corresponden a las subidentidades, tejidos sociales «Cerrillos» y «Maipú» desde las que proceden sus, ahora, «muertos». Así como también aquellos en tránsito por la avenida «Vicuña Mackenna», eje vial que determina el desplazamiento desde los sectores poblacionales del suroriente hacia el centro político del Gran Santiago. De esta forma el 11 de septiembre refiere a un suceso que implica la discontinuidad del relato de aquella ciudad-historia-tejido social anterior, fractura que a su vez se significa como originaria a la subjetividad adscrita al hablante y cuya propia inserción en lo temporal ha sido radicalmente disociada por el suceso de la violencia:

*Eso pasó en medio de mi vida  
quedé partido por la mitad  
y recuerdo y miro hacia la otra mitad  
hacia la anterior echo una ojeada.  
Por decir algo  
toda la ensoñación de los barrios y comunas  
cantando con sus banderas  
absolutamente borrachos y utópicos  
los pobres.[...] (28)*

El presente virtual al que aludí antes se entiende entonces como aquella temporalidad en que se narra y así se accede a esta puesta en secuencia de los acontecimientos, sean aquellos testimoniados desde la experiencia factual o sino desde la memoria colectiva de «la pertenencia a una ciudad emancipada, en que el espacio público pertenece a todos y en donde el paisaje es casi un locus amoenus que sirve de telón de fondo» (Nómez: 2010b, 189), y que por lo tanto que involucra a la

recepción en una relación de simultaneidad comunicativa con la memoria que realiza la enunciación. Presente que más allá de ser aquí localizable por los «13 ó 14» años que han transcurrido y que así nos sitúan como receptores hipotéticos en torno a 1987, sólo puede realizarse, primero a través de la identificación de una prosecución de sucesos cuyo desenlace es el momento de la comunicación del acto escritural. Pero también, a condición de que el hablante se identifique como «suscrito» de su relato y por lo tanto como testigo situado temporalmente en posición de evocarlo, y con esto de autorizar su verdad. De hecho, es posible constatar que «eso», según la retracción situativa exigida por el deíctico, «[que] pasó en medio de mi vida», que supuso fragmentar la integridad del propio espacio vivencial, es lo que posibilita que haya una memoria de la destrucción y de la derrota que transmitir. Ésta es la de aquel Santiago extinto, un hábitat que ya no persiste sino como la memoria episódica de un trauma que ante la carencia u omisión de información se confirmará como suceso de un colectivo de subjetividades.

*Presenciar el fin del mundo  
parado frente al Mercado Central*

*Todavía escucho disparos después de tantos años  
que rondan mi pieza oscurecida.*

*Sintiéndose un exiliado de la tierra  
“sin hogar, sin familia, sin patria”  
sólo las nubes, maravillosas nubes  
lejos del alcance de la mano (28)*

Visión del trauma, en tanto relato y omisión somática de aquel «fin del mundo» presenciado en el «Mercado central» y que luego se reiterará como el eco de los «disparos» ahí sucedidos y luego reiterados, como si los efectos de aquel punto de destrucción incluso se somatizaran sobre y desde aquel cuerpo en el que se soporta la enunciación. Un hecho, en cualquier caso, cuya intensidad deviene en afasia, en la incapacidad de representar, tornar comunicable la totalización de la violencia y por ende, del terror. De ahí que no sea posible escrituralmente acceder a lo ahí acaecido. Esta indeterminación permite entrever el que dichos «estallidos» no necesariamente sean solo imágenes mnemónicas, sino que también -o simultáneamente- podrían estar ocurriendo en contemporaneidad virtual con aquel presente espacial y situacionalmente localizado en la «pieza oscurecida». Así el «ahora» donde «todavía escucho los disparos», donde eventualmente *están siendo escuchados* estos mismos u otros disparos, se concita sobre una subjetividad territorializada en tanto cuerpo sitiado cuyo último reducto para disputar una inteligibilidad sobre lo sucedido es el de la propia voz. De ahí que esta imagen antitéticamente presencial y somatizada pueda ser

entendida al modo de una dualización traumática, quiero decir, como memoria que con su emergencia intempestiva desdefine la distinción entre la temporalidad evocada y aquella otra dispuesta en situación de contemporaneidad al tiempo del estar(se) relatando, siendo ambas entretejidas en la conciencia del hablante.

Lo anterior se refrenda al observar que a condición vivencial «actual» de este sujeto trasunto es percibida como la del «exiliado de la tierra», aquel que ha asistido a la extinción del territorio donde otrora existía la posibilidad de una comunidad definida por la promesa, ahora utópica, de la «ensoñación de los barrios y comunas/ que pasaban cantando con sus banderas». Situación que mediante la (pseudo) cita que concluye el poema «“sin hogar, sin familia, sin patria”» se significa, al carecer ésta de autoría, como enunciación propia a un habla despersonalizada y así, compuesta al plural de individuos de este colectivo evocado cuya nueva condición es la del desarraigo respecto al tiempo cesado. Se trata así de una sucesión que los hechos del 11 de septiembre no solo han tornado irreversible, sino que han dislocado del sujeto que se conforma en su experiencia al grado de producir dos temporalidades superpuestas en torno al eje «las montañas se pulverizaron [...]. /Eso pasó en el medio de mi vida [...]. /Presenciar el fin del mundo» etc., que respectivamente las extingue y origina. Una que se proyecta en desde el imaginario colectivo que subyace al testigo y en contraparte otra que la transgrede desde el afuera espacialmente localizado respecto a la «habitación oscurecida» (66-68) donde sucede la autoreclusión del cuerpo ante la coacción del terror. Espacio del «afuera» cuya expresión más directa es la presencia del *toque de queda*. Motivo y condición que se verifica como *cotidiana* y así sistémica al contextualizarlo en el conjunto de esta poética, como instancia que no sólo posibilita sino fuerza el proceso autoreminiscente. Entre sus tematizaciones más explícitas destaca en *Canciones* el poema *Cánticos al cielo*:

*Mientras la ciudad duerme  
y el toque de queda rige en la Región Metropolitana  
provincia de San Antonio  
y todo está en silencio*

*Hay un tipo que vela por ustedes:  
acostado fuma y fuma  
le da vueltas a la realidad  
lo que está sucediendo  
(lo que está sucediendo)[...] (1987, 22)*

Como se dejó entrever, la cualidad antitética del espacio y situación autoreclusiva es que no obstante su función punitiva y de reformulación conductual, éste provee la posibilidad de infiltrar

sino contravenir el orden que con *el toque de queda* administra la temporalidad del colectivo de los habitantes urbanos. Así al «velar por ustedes» (por nosotros), el antes «suscrito» y ahora centinela proyecta desde la propia cárcel su resistencia hacia el afuera *presente* de lo real; espacio cuyos hechos parecen estar duplicados como enunciación dual hacia y desde una exterioridad e interioridad: «lo que está sucediendo/ (lo que está sucediendo)». Véase en esto dos segmentos de *Vuelta por el cielo*:

Vagar por los cielos de Santiago hoy  
libre  
absolutamente libre de toda sospecha.  
Atrás la tierra de  
los malos recuerdos [...].  
Así el susurro de las multitudes que conversan  
al otro lado de la cordillera. (1987, 32)

En el extenso *Introducción a Santiago de Adiós Muchedumbres* (1989) se presenta ya una radicalización de dicha transición entre ambas temporalidades que respectivamente infiltran la habitación y son vulneradas desde la subjetividad refugiada en ésta<sup>86</sup>. Radicalización que se explica ya como la emergencia de una memoria que ahora será propia a la del colectivo, y con esto, expansiva a la de la genealogía de un sujeto histórico:

*Puras brisas te cruzan también Santiago vía Conchalí*  
tus 4 1/2 millones más o menos  
ronda el Helicóptero encima de mi cama  
cae y muere  
la pieza se llena de humo etc. etc.  
(yo sueño que vamos por 1973 tranquilamente  
y abrazo la cordillera ardiendo) [...]. (35)

No es posible aquí soslayar la omnipresencia cotidiana de *Los Andes* prácticamente cercando el horizonte visual de Santiago, como una referencia a la cualidad de transitoriedad sobre la que la

---

<sup>86</sup>Y desde cuya proyección realmente se generaría aquella «ciudad interior» que bajo una postura diferente señala Barros. Esto al disputar con Galindo la identidad y cualidad del sujeto del hablante. Mientras Galindo -en un momento de su extensa producción sobre Cuevas- entiende al poema al modo de «una crónica alucinada, por la locura, por el desquiciamiento, en la que pueden coincidir la canción nacional [...] con las plegarias de un profeta [...]» (2001: 116), Barros prefiere comprender la cualidad dialógica y fragmentaria de *Introducción* como propia a la identidad adscrita al «discurso interior del viejo rockero, quien se debate entre los recuerdos de tiempos mejores y las escenas miserables del presente, mientras yace insomne acostado en su cama. Ante la imposibilidad de recorrer la urbe con plena libertad, la única opción es elucubrarla como una ciudad interior» (111 y Cfr. 7). Sin embargo, al enfatizar esta personificación, también refrendada por la anterior titulación *Canciones Rock para Chilenos* como unívoca, se soslaya la posibilidad de entender dualmente a la figura del testigo, como individualidad inserta en el tejido cultural de una generación interrumpida, y la vez como metaforización del sujeto histórico de ésta. Perspectiva que permite pensar que el nivel de identificación propio al «viejo rockero» supone un antecesor de la figura intra y extratextual del autor/personaje-testigo del hablante que luego se transformaría en la del *Ex-poeta*.



ciudad deviene y sobre la que ésta *habita* en tanto flujo que conforma una historicidad sobre el espacio, conformándolo así, como territorio. Esto es descubriéndolo en y desde la red de memorias individuales y colectivas que conforman sus sujetos. Una cordillera a la que nuevamente se ve «ardiendo», colapsando en medio de la imagen ambiguamente onírica y especular en que la temporalidad del «afuera» transgrede el espacio de la habitación: «ronda el Helicóptero encima de mi cama/ cae y muere/ la pieza se llena de humo etc». Espacio que a su vez se vuelve inherente al cuerpo aislado que lo somatiza (que incluso «abraz[a]» al cataclismo): se trata del humo del helicóptero derribado, o de los cigarrillos del «centinela» en *Cánticos*, o el que luego rodeará el cadáver de Allende en *Introducción* (45), entre otras figuraciones de estas elipsis visuales<sup>87</sup>. Las cuales, en lo sucesivo del poema actúan concitando tanto al lugar temporal desde el que se evoca como a sucesos que exceden el campo experiencial del hablante-testigo, para remontar su visión, y en esto suscribirlo, a la dimensión de un imaginario colectivo:

[¿..] si  
 el Toque de Queda en  
 la Región Metropolitana y Provincia de San Antonio empezara  
 ya para  
 siempre

todo vacío y las calles muertas  
   como la muerte?  
   una gran ciudad de barro y paja existiendo allí  
 derechamente mamparas parrones cargados patios de atrás  
   semi oscurecidos 1920 dándole  
 dándole con sus manitos de hierro y tranvías  
 tangos en cualquier dirección o sentido  
   ya nadie sale a abrir

(Balmaceda cae trágicamente en esa esquina  
 O'Higgins se va al exilio caminando por San Pablo  
   Salvador Allende lucha hasta la muerte.  
 Aquí mismo los vencedores de Chacabuco  
 se tomaron una cerveza helada  
 La gente les tiraba claveles rojos) [...] (38-9)

«*Puras brisas te cruzan también Santiago vía Conchalí*» se dice parafraseando el Himno nacional y en esto se lo aprehende ya como imaginario de los tejidos sociales que la ciudad y su periferia localizan en dos temporalidades cuyos registros permanecen material y mnemónicamente superpuestos: «*una gran ciudad de barro y paja existiendo allí/ derechamente mamparas parrones*

---

<sup>87</sup>El uso de estas imágenes elípticas (el cataclismo, el humo, la multitud, así como la imagen de la multitud y otras), resulta recurrente en lo compendiado por *Adiós muchedumbres*. Reforzándose con esto la idea de una dualidad traumática en las que estas actuarían al modo de nexos entre las temporalidades en y desde las que se subjetivan las identificaciones del hablante: «Escucho el ir y venir de los aviones/ sobre mi pieza/ es indudable que pasan los aviones/.../ (Canto, 1987, 23). Y en *Vueltas por el cielo* «El hombre sale a caminar ese cruento día de la historia/.../ Ve camiones cerrados autos que huyen/ fuego brota de los cielos/.../» (1987, 32), entre otros ejemplos.

*cargados patios de atrás/ semi oscurecidos 1920 dándole/ dándole con sus manitos de hierro y tranvía*». De esta forma en *Introducción* la localización del reducto habitación permitirá postular la conformación de un hablante que pese al asedio de la maquinaria militar y la sentencia de desarraigo interior del toque de queda, enuncia su alteridad bajo la tentativa de recuperar una memoria colectiva. Un sistema de referencias desde el cual volver a subjetivar el territorio ciudad para así resistir a la pérdida del sí mismo identitario. Intervención con la cual el estado de aislamiento, al forzar a su recluso a oficiar de «narrador» de esta multitud que en él habita y así persiste, revela finalmente un propio potencial político de transformación.

Una multitud que, aunque desde el ahora de la recepción aparece como devastada, persiste en tanto relato, a conformación de un orden otro capaz de impugnar la secuencia de hechos, la causalidad que definen el presente de la habitación. Así ejemplarmente el poema presenta un Balmaceda que «cae trágicamente en esa esquina», es decir ocupando la misma temporalidad donde luego O' Higgins se exilia, y mucho más importante, donde «Salvador Allende lucha hasta la muerte». Así, aunque la habitación verifique la coacción sistémica de las políticas del terror, también es el espacio desde el que se hace posible volver a enunciar la exterioridad perdida (la ciudad, lo público, la multitud). El efecto de esta operación es expandir los alcances de la propia experiencia hacia el decurso de una historia conflictivamente fallida y utópica. Fallida puesto que su recepción depende de la formalización efectiva de sus hechos, de su interiorización en tanto *verdad*. Utópica, porque permite reunir en un mismo suceso a la «multitud» ante los principales intérpretes de las distintas luchas de emancipación con las que se habrían conformado las identidades del *nosotros* propias al imaginario nación-Chile que el poema propone:

*Septiembre desde el cerro mismo hacia Avda. La Paz  
los muertos*

muchos muertos iban saludaban  
el aroma cubría las calles  
(los aromos maduraron antes ese año)  
    el pueblo unido jamás sería vencido y  
    tomaban chicha cruda  
    grandes cantidades de empanadas fritas  
    EL PUEBLO UNIDO JAMAS SERA VENCIDO  
    al centro sobre el Banco del Estado  
    Tesorería General de la República  
Correos y Telégrafos  
    flameaban banderas  
O'Higgins salió al balcón y habló y Aguirre Cerda

(había gente que lloraba a mares)  
montañas cubiertas de aroma, carteles, lienzos rojos.  
unas páginas más y sale Allende solo Allende  
envuelto en humo y fuego  
sobre un poncho  
según información extra oficial  
Eran las 2:30 de la tarde poco más o menos  
No se rindió  
Pero ya todo había terminado (44-45)<sup>88</sup>

Emergencia de capítulos espontáneos de la memoria (Barros, 111) pero expandiendo lo anterior, superposición temporal, sincronidad del presente de la habitación desde donde se reflexiona «el pueblo unido jamás sería vencido» con un pasado cuyo sentido se re-establece y en esto modifica causalmente al tiempo de la enunciación-recepción: «EL PUEBLO UNIDO JAMAS SERA VENCIDO» se canta, se escucha o se reitera interiormente. Y luego se vuelve a historizar, a reconstituir el momento-lugar que concita la memoria del colectivo: «al centro sobre el Banco del Estado/ Tesorería General de la República/ Correos y Telégrafos», edificios cuya permanencia material sirve de soporte para la contemporaneidad -utópica- ahora de O'Higgins con el presidente Aguirre Cerda y la permanente resistencia de Allende. De esta forma, la reconstrucción del hábitat ciudad a través de una serie de sus imágenes remanentes permite dotar de presencia a aquello que solo subyace en el imaginario político de aquellos que por la propia pertinencia vivencial aún estén en condición de interpretar el presente desde dicha inteligibilidad. La memoria es así el espacio residual de la ciudad, el discurso aún no depurado de ésta y que, por lo tanto, se constituye como resistencia intersticial, como potencialidad de un presente otro. Aquel en el que aún «Allende

---

<sup>88</sup>La referencia a Balmaceda implica enmarcar el acontecimiento de la Unidad Popular en el mismo ciclo histórico, clausura y contrafundación, definido por los cruentos eventos de 1881; más bien una guerra «entre fracciones oligárquicas» (Moulian: 1997, 151) que enfrentó a las tropas leales al presidente con aquellas controladas por el Congreso, visto como representante del oligopolio rentista cuyos intereses serían afectados por las medidas impositivas y la expansión del poder del Estado en la tentativa presidencial. Medidas que al ser impuestas a través de un giro hacia el autoritarismo darían lugar a desenlace ya conocido: la guerra civil, la derrota militar y el subsecuente asilo de Balmaceda en la embajada argentina, donde se suicidará al cumplir el periodo constitucional de su mandato. No es difícil, por esto entender el que la figura de Balmaceda provea de una continuidad con la de Allende. Cabe sin embargo contraponer una segunda versión. Así según sostiene Grez en base a la historiografía de Harold Blakemore, esta visión prácticamente mítica para la tradición política de la que Allende es su referente, sería más bien una deformación: «¿Fue anodina o puramente “académica” la visión de Balmaceda como un hombre de Estado anti-imperialista? Pienso que no, que Ramírez Necochea al levantar al “Presidente mártir” como paladín anti-imperialista lo hacía pensando que el carácter democrático-burgués de la revolución propiciada por su partido (el Comunista) implicaba una alianza con la burguesía nacional opuesta al imperialismo. ¿Y qué mejor sustento para dicha política que una justificación basada en la historia, es decir, la existencia desde fines del siglo XIX de un sujeto social de esas características progresistas? Aunque el punto no ha sido investigado sistemáticamente, intuyo que las hipótesis de Ramírez Necochea (como también las de Julio César Jobet) sobre Balmaceda impregnaron el imaginario de vastos sectores de la izquierda chilena, en particular el de Salvador Allende quien gustaba de comparar su gobierno con el del Jefe de Estado derrocado en 1891» (2007).

lucha» y así persiste. Pero que, sin embargo, nunca podrá volver a realizarse en tanto imaginario en omisión del relato de los sucesos que predefinieron la derrota:

*Santiago cuatrocientos y tantos años una tarde de Febrero*  
y del Rey Galán de La Burra Las Claras  
*etc. Etc.*

(llegaron los españoles con sus caballos bayos  
su puñado de maíz.  
las tierras fueron repartidas  
manzanas  
cuadras empezaron  
a levantar la ciudad famosa  
hicieron fogatas  
hubo enfrentamiento,  
la gente enfurecida salió a las calles

pasaron los años alguien prometió arreglar la situación  
vino una huelga general  
un paro indefinido

después se construyeron palacios  
campamentos  
grandes cantidades de personas  
vinieron  
todo se empezó a llenar de humo) [...] (49)

Hechos que con este último verso se homologan a los de las distintas destrucciones del presente potencial o fallido, «todo se empezó a llenar de humo», constantemente colocalizadas y dispuestas en una situación de contemporaneidad por la instancia de la habitación. Con esto el pasado parece volverse «recuperable» pero paradójicamente en condición de que la subjetividad que soporta su relato yazga en aislamiento. Una explicación factible es que acatar el toque de queda mediante el acto del autoconfinamiento, responde a la primacía de preservar la integridad corporal respecto a una violencia contra la que no existen otras opciones de sustraerse. Esto es, preservar del cuerpo, soporte último de la memoria y por lo tanto de la posibilidad de comunicar el conocimiento inscrito en ella, respecto al orden de la ciudad exterior que amenaza con destruirlo. De ahí que en lo sucesivo se prometa el volver a habitar los territorios-tejidos sociales, referencias de una «visión utópica hacia los barrios que representan lo local, lo popular y lo social» (Nómez: 2010b, 191). Y que con esto se proyecte la potencialidad de un futuro donde reconstruir la multitud, la pertenencia al *nosotros* compartido con el plural de aquellos reclusos en sus respectivas habitaciones y espacios de aislamiento:

*Saldremos desde nuestras piezas*  
*oscuras camas sillas y sillones*

*La Granja Conchalí Macul  
La Cisterna Maipú Quinta Normal Renca  
San Miguel Ñuñoa Peñalolén  
Estación Central  
Santiago Centro Pudahuel y San Ramón  
con la misma idea fija*

*seguro:*

*MIRARNOS DERECHAMENTE A LOS OJOS  
imagínatelo*

*mientras tanto*

*y para terminar te digo:*

*Santiago no es más que una aldea*

*Fin del Mundo*

*(nadie da un peso por ella) [...] (53)*

Se trata de la instancia de cierre de la temporalidad iniciada con el 11 de septiembre, inflexión en *Introducción* habrá sido realizada al recuperar la presencia corporal de aquellos interlocutores virtuales (indistintamente soñados recordados, alucinados o deseados) a los que constantemente se ha apelado para así comunicar y preservar la continuidad de esta memoria de la multitud;

Dentro de las casas hay cerros pastizales animales  
fumarolas y neblinas  
te digo: quizás corten el Agua Potable hoy  
El Suministro de Energía Eléctrica  
(en este escenario está lloviendo y fuerte)  
mientras afuera vuelan botellas ollas salsas  
vasos besos  
abrazos quejidos lágrimas vivas vino evaporado

*cae gente*

*se escuchan gritos pasos apresurados*

*subir la cordillera*

*Por todo lo cual apago la radio*

*de una buena vez*

*. y doy por terminado este largo*

*y largo discurso*

*para que cada cual lo continúe en su interior*

*a su manera*

*y siga durmiendo*

*por siempre*

*Así sea (53-54).*

Contra lo esperable se ha verificado el hecho de que aún existen aquellos otros, los también sujetos del «nosotros» propios y remanentes al relato aquel, que no obstante su interrupción, al cesar la textualidad y así el habla que la genera, proseguirá en el fuero interior de «cada uno». De ahí que el cuerpo aislado pueda también ser comprendido como referente de todos quienes (aún) seguirán «durmiendo», confirmando en esto la superposición de lo ausente sobre lo presente factual.

En síntesis, la exterioridad radical del sujeto se revela como la de aquel territorio que produce el estar sitiado de la habitación, aquel donde la ciudad sólo puede suceder como extrañamiento, como la irrecuperabilidad del *nosotros*. De este modo la habitación es el ámbito situacional que verifica la destrucción del *nosotros*, pero cuyas reglas, al permitir el suceso de la memoria, tienden a actuar al modo de una *utopía cercada*. Territorio de resistencia, entonces, pero que sin embargo verifica el exterminio del propio relato. Un «ya no ser» que sucede en un espacio cuya temporalidad ya no se conforma según una continuidad causal, sino significativa. Así la condición para este relato no es la de la historicidad aprehendida por los sujetos de la recepción, sino el entrelazamiento de ésta con el discurso utópico que la subyace.

De esta forma, la expulsión del espacio público hacia la autoreclusión supone también construir una forma de habitar la inteligibilidad de esa pérdida. Esto es, un espacio donde el cuerpo aislado provee el intercambio comunicativo con un otro ausente y así genera la situación de contemporaneidad desde la que la memoria es enunciada y virtualmente sucede la recepción. La presencia de este otro es lo que genera las bases, la posibilidad de volver a crear un imaginario y así para reunir la multitud, de volver a crear un el «nosotros» de la multitud. Esto es, las «Muchedumbres» de las que Cuevas despide en su antología de 1989 a la vez que renomina al personaje y sujeto testigo de su hablante como *Ex-poeta*. Como aquel quien, aunque persevere en tanto identidad, ya no volverá a oficiar de narrador de este tiempo interrumpido, puesto que el ciclo histórico que proveía la destrucción, pero también el devenir otro testificado por su memoria, se ha clausurado con la cesión de la dictadura. Y con ella, la temporalidad del suceso divisorio de su «vida», de todo aquello que conlleva el momento utópico, pero también de todo lo que se sustrae al terror no comunicable al que se asistió en el «Mercado Central».

#### 4.7. La ciudad y sus cuerpos: dos registros del dolor en *Poemas encontrados y otros pretextos* (1991) de Jorge Torres

-¿Escribió alguna vez un poema?

-¿Quiere que le diga una cosa? ¡Odio las poesías!, Ni leerlas, ni escucharlas, ni escribirlas, ni nada.

A. Pinochet U. Entrevista en Revista "Mundo" N° 89<sup>89</sup>

Como en su antecedente directo los *Found Poems* de Bem Porter (Cussen: 2013, 16) la práctica escritural de estos *Poemas encontrados* se establece mediante la extracción, compilación, secuenciación e intervención y recontextualización de una serie de materiales o residuos comunicativos mayoritariamente provenientes de un *afuera* respecto a la convención genérica del texto literario<sup>90</sup>. Se trata de recortes de prensa, necrológicas, anuncios publicitarios, segmentos de códigos jurídicos, etc. Textualidades que al ser categorizadas y así recontextualizadas como «*Poemas*» según impone la operación de titular la obra como tal, y luego concatenarlas en el continuo constituido por el *libro*, son apropiadas y serializadas como propias la categoría de *obra y espacio del arte* respectivamente suscritas a este soporte y campo procedimental, ya puesto en juego por la tradición y reedición de la función analítico-deconstructiva del *ready-made*. Planteando en esto un acto escritural definido por la supresión del estatuto convencional del sujeto de la enunciación (Miralles: 1991, 3; Flores: 2000, 23-24; Bradasic: 2005, s/p; Mansilla 2010, 54-57).

En la versión aquí defendida, lo descrito supone en sí una serie de problemáticas propias a la constitución textual, parámetros y prácticas de recepción y significación, así como al estatuto del sujeto articulador de éstas en la propuesta de *Poemas*. En primer lugar, lo anterior implica disuadir la unicidad del hablante para establecer el trasunto de un sujeto articulador de la multiplicidad de otredades que con este «gesto reconstructivo del recorte» se recontextualiza «dentro de un régimen lectural que permite el despliegue de una semanticidad obliterada en su origen». Para así, en un segundo nivel, entablar a la obra «como una síntesis metafórica de aquellas zonas de la realidad que se escurren silenciosamente en la transparencia "inocente" de la información» (Miralles, 1991). O

---

<sup>89</sup>Transcripción del recorte conclusivo de *Poemas encontrados*, siendo ahí dicha declaración del dictador subrayada con un círculo respecto a la plana rasgada y copiada al texto. Las cursivas son mías. El texto anterior titulado *Lágrimas aparte*, contextualizo, corresponde a una fotografía del dictador *enjuagándose las lágrimas* frente a un micrófono.

<sup>90</sup>Según apunta Miralles, en la introducción de la edición formal de *Poemas encontrados y otros pretextos* (1991) una primera versión ya habría circulado de mano en mano—en 1981, al modo «dossier» en el que ya se contenía, parte de estos *recortes* a los que se agregarán otros que constituirán su corpus hasta el momento de su publicación.

en un matiz, para producir la tentativa de un «leer contra la transparencia» de ésta (Mansilla, 2010). Derivas que se traducen en emplazamiento hacia la recepción como alteridad constitutiva de la producción de sentidos propuesta por la obra, dado que sus decodificaciones y producciones de sentidos depende de que desde ésta se asuma el «rol [...] de “organizar” la parataxis estableciendo las correspondientes combinaciones hipotácticas que le permitirán llegar al mensaje o significado del collage». Y que en esto producen la supresión del estatuto del hablante dando lugar a una superposición o pluralización de «sujetos de enunciación» según la constitución interna de estos recortes (Flores: 2000, 23-24)<sup>91</sup>.

Asumiendo los parámetros antes descritos, en la lectura que en lo sucesivo propongo, la principal constante que define la unicidad de estos textos, y con esto de la obra realizada en su compilación, es que al ser estos prioritariamente extraídos desde un marco referencial intensamente entrelazado al orden del autoritarismo chileno, su puesta en continuo supone exponer la cualidad sistémica de la violencia para producir su inteligibilidad sobre el corpus de dicho espacio epocal. Siendo posible observar desde la seguidilla de correferencias entre los registros del cuerpo y la ciudad, una perspectiva sobre la noción de administración del dolor como contexto signifiante de la memoria colectiva que la obra modula. En específico esto implica que el trasunto de negación conflictiva del autor en su acepción de subjetividad que autoriza desde la enunciación convencional el discurso fundado por la obra, para en contraparte fungir de articulador de una serie de textualidades, cuyos parámetros de verdad son asignados por sus mismos contenidos y contextos comunicativos originales, provee la posibilidad de conformar un propio estatuto susceptible a las operativas de un texto testimonial y de carácter colectivo. Esto decir, que no obstante la no ficcionalidad de estos no sea verificada por el propio cuerpo del autor como genéricamente se adscribe a dicho estatuto textual, sí lo es por el cuerpo social que funge de decodificador de esta trama epocal, precisamente en un contexto de agresiones sistémicas y donde el simulacro informativo ha restringido decisivamente toda forma de inteligibilidad.

---

<sup>91</sup>Los autores referidos (y otros) aluden en general a la presencia, en el contexto autoritario en que se produjo *Poemas*, de una «crisis del lenguaje» que explicaría la producción de esta obra anómala en el contexto del proyecto autoral de Jorge Torres; así, en primera instancia, Mansilla postula que «el sujeto poético Torres, por efecto de este continuo seguimiento y acoso por parte de las estructuras profundas de represión, enmudece a tal punto que ni siquiera escribe sino que (foto)copia lo que otros han escrito» (op. Cit). A la vez para Bradasic «el proyecto está marcado por una corrosiva desconfianza con el lenguaje y delata la imposibilidad de producir la textualidad, sin ser traspasado por los códigos de la represión» (2005).

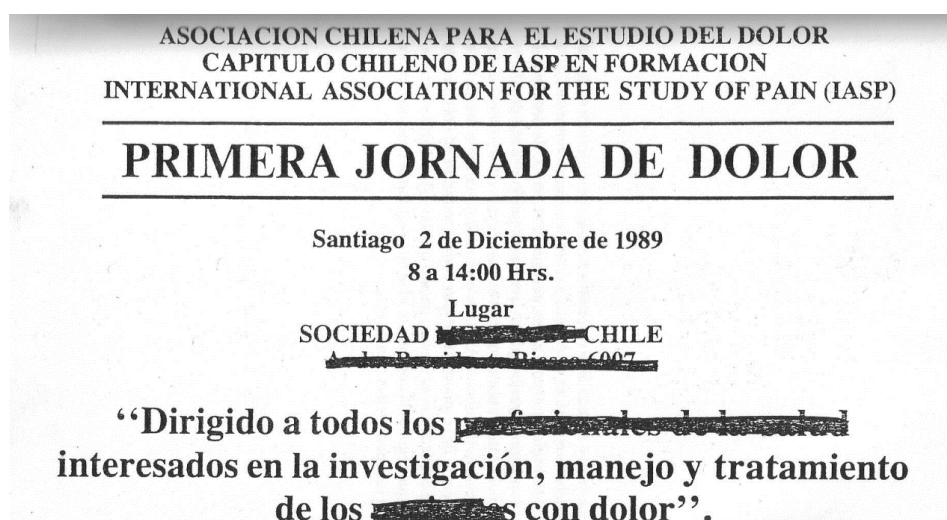


Otro aspecto importante de describir es la inclusión de una serie de elementos peritextuales situados en la frontera del espacio del arte instalado por *Poemas* y que señalan la presencia de normas de decodificación que factibilizan su producción de sentidos en la recepción. El primero es la instalación de la data «1980-1990» la cual permite indicar el periodo de producción y/o constatar una localización epocal y así una clave de lectura contextual. La misma portada donde esta figura se compone a su vez por la imagen de un libro encadenado y por lo tanto cuyos sentidos figuran como inaccesibles, siendo ésta replicada en portadilla y parcialmente modificada en la contraportada y a lo cual me referiré en la conclusión de esta lectura, para luego incluir una dedicatoria perteneciente a Paul Eluard «[d]edico estas páginas a aquellos que/ no las leerán como debieran/ y a aquellos a quienes no les gustarán». Condicionando, incluyendo y excluyendo con esto a la práctica lectiva de la recepción como práctica legítima de decodificación según una actitud impugnadora de los registros compendiados.

A su vez la noción de *pre-textos*, segunda norma de decodificación comportada en el título mismo, alude en su doble sentido, tanto a la *excusa* (para *alcanzar* un texto) como a la presencia de *textos anteriores* o remanentes y cuyas cualidades por esta operación se homologan a las de los *Poemas Encontrados*, confirmándose categorialmente como un cuestionamiento de los estatutos de lo literario y lo experiencial. Esto, primero, mediante la inclusión de la fotocopia de una definición perteneciente al *diccionario* del término «literatura» y sus acepciones (6), inserción en la que se manifiesta una sistematización canónica de los sentidos categorizados bajo ésta, y con la cual se disputa una norma de acceso y periferización a dicha calidad escritural respecto a las fronteras genéricas del *poema* y/o *pretextos*. Y acto seguido mediante la inserción de copia—~~la~~—de lo que originalmente sería signado como un elemento peritextual: «“[e]sta publicación permanente no tiene precio. Cada suscriptor fija él mismo su suscripción. Contribuye, por consiguiente con lo que quiere./ Se Ruega a las personas que reciban las primeras entregas, que no las rechacen bajo ningún pretexto”» (7). Fotocopia y cita, según estipula el uso de comillas, que según explica un pie de página correspondería a un «[a]viso que aparece en la contraportada del libro “POESIAS” de Isidore Ducasse, Conde de Lautremont» conformando así un montaje cuyo objetivo parece ser el tanto de ficcionalizar el término literatura en torno a la puesta en conflicto del lugar de lo referencial; y la vez exhibir la precariedad de las condiciones productivas e incluso vivenciales del oficio literario. De hecho, la cita remite prácticamente a una *súplica* en pos de establecer la posibilidad de una recepción, siendo esta actitud abiertamente contrapuesta a la radicalidad

disruptora del orden estético y moral que entabla el alterego de *Lautremont* a través de la voz y actos del Maldoror de los *Cantos*.

A partir de este momento, siguiendo una lectura lineal de *Poemas*, se comienza a observar una secuenciación interna a través de la instalación de micro-series temáticas y que refieren a los campos genéricos desde los que proceden, autorizan y resignifican los residuos textuales en cuestión, para así generar un espacio contextual al que aquí en adelante llamaré «La sociedad Chile». Esto a partir de la producción de contextos generada desde el segmento intitulado *Primera jornada de dolor* (Fig. 1, 8 p.), poema que se conforma por la operación de reproducción e intervención de una convocatoria mediante el tachado, para así ejercer la supresión selectiva de segmentos del enunciado, y sucesivamente re-identificar y explicitar una contrasignificación atingente al eje de sentidos epocales antes planteado:



Bajo esta operativa, el lugar del evento y así la identificación de la institucionalidad convocante, es redefinido como la «Sociedad [~~médica de~~] Chile», siendo necesario para esto explicitar la omisión de la posibilidad de una localización concreta de ésta en la ciudad, la «[~~Av. Presidente Riesco 6007~~]», puesto que ahora se trata de la totalidad del tejido social, de sujetos patologizados y de quienes los modelan como tales, identificado con la nación. Sucesivamente los convocados son individualizados como «todos los», aquí seudomitidos, «[~~profesionales de la salud~~] interesados en la investigación, manejo y tratamiento de los [~~pacientes~~] con dolor», expandiendo con esto tanto el ámbito de los sujetos patológicos al plural de aquellos quienes están sometidos al sufrimiento, y con esto al de los destinatarios de esta «jornada», cuyos objetivos originalmente apuntaban a la

adquisición de competencias para el control paliativo del dolor, hacia el de aquellos interesados en ejercer la manipulación del dolor. Todo lo anterior a la vez que la explícita tacha del colectivo de «[pacientes]» los devela como sujetos expresamente expulsados de toda pertenencia a una (propia) identidad.

Serializadas y dispuestas al modo de secuelas del objeto textual anterior, inmediatamente se consignan las inserciones intituladas *El coma*, *El estupor*, *El delirio*, micro serie que se conforma al modo del desarrollo de una taxonomía de disfuncionalidades de la dinámica estímulo-respuesta en que se enmarca esta suerte de tecnolecto psiquiátrico, apropiado para «la investigación, manejo y tratamiento de los [pacientes] con dolor» (8). Así bajo las distintas sintomatologías que cada una consigna, la consciencia del individuo patológico es observada como sumida en una condición disociativa respecto a sus canales perceptivos, dando cuenta así de rupturas del continuo lenguaje-experiencia y por lo tanto del proceso de semiosis entre el sujeto y su entorno, el espacio normativamente consignado como lo real.

El *coma* es ausencia de respuesta a cualquier estímulo: “...la ausencia de cualquier respuesta psicológicamente comprensible, a un estímulo externo o a una necesidad interna”. Es posible que el coma tenga varios grados, pero esto por lo general desafía la apreciación cuantitativa una vez que los pacientes se encuentran sin respuesta alguna. Algunos autores comparan la presencia o ausencia de respuestas motoras con la profundidad del coma, lo cual confunde la situación, puesto que las estructuras neuronales que regulan la conciencia y las que regulan la función motora son independientes una de la otra.

El *estupor* es la ausencia de respuesta, de la cual el sujeto sólo puede ser sacado por medio de estímulos vigorosos y repetidos. La mayoría de los pacientes estuporosos tienen una disfunción cerebral orgánica difusa, aunque el sueño fisiológico profundo a veces puede provocar estupor y la esquizofrenia catatónica lleva a un estado de estupor que requiere a veces gran habilidad para diferenciarla de las causas orgánicas.

El *delirio* es un estado más florido caracterizado por desorientación, miedo, irritabilidad, alteración de la percepción de los estímulos sensoriales y a menudo alucinaciones visuales. Los periodos de lucidez pueden alternar con periodos de delirio y dichos pacientes comúnmente se encuentran aterrorizados de su propia incapacidad mental. El delirio frecuentemente produce ideas delirantes complejas, sistematizadas y prolongadas de una naturaleza semejante a los sueños durante los cuales los pacientes se hallan completamente fuera de contacto con el medio y no pueden ser alcanzados por el examinador. A menudo son verborreicos, gritones, ofensivos, suspicaces y están agitados (9-11)

Ejemplarmente el «estupor», grado intermedio entre la cesión total de respuestas conscientes y la creación de éstas ante autorepresentación de estímulos inexistentes en el «delirio», es entendido como situación de carácter catatónico «de la cual el sujeto solo puede ser sacado por medio de estímulos vigorosos y repetidos». Es decir, mediante técnicas que suponen, expongo aquí un texto implícito, administrar y modular el dolor y así acceder al sujeto mediante la agresión corporal,

aspecto que se ejemplariza en el uso clínico de la violencia mediante la terapia electroconvulsiva o *electroshock*. Bajo el orden de sentidos propios a la «Sociedad [-] Chile» en la que el texto ha sido recontextualizado, la operación lectiva autorizada por *Poemas* al reconstruir -relacionalmente- los contenidos subexpuestos a la información puesta en secuencia, permite entrever una homologación entre las figuras de los «~~profesionales de la salud~~» y los *torturadores*. Situación que se grafica en la reconversión de esta *metodología terapéutica* ya abiertamente como técnica propia al terrorismo de estado. Cito en extenso lo determinado por la Comisión Valech:

Las personas que concurren a esta Comisión relataron que desde el mismo día 11 de septiembre de 1973 fueron víctimas de aplicación de corriente eléctrica, en todas las regiones del país [...]. Este método se utilizó durante todos los años del régimen militar: en sus inicios y durante la fase de instalación en el poder, su aplicación fue masiva y a escala nacional[...]. Con la aparición de los organismos de seguridad especializados en la represión -fundamentalmente la DINA y la CNI-, la aplicación de electricidad se volvió rutinaria y el arsenal de métodos en uso se diversificó. Destaca el procedimiento conocido como la parrilla. Al detenido se le vendaban los ojos o se le encapuchaba. Luego se le desnudaba, acostándole sobre un catre metálico, al cual se le amarraba de pies y manos. Listos los preparativos, se procedía a aplicar descargas eléctricas mediante la colocación de electrodos en diferentes partes del cuerpo, eligiendo de preferencia las zonas más sensibles: axilas, plantas de los pies, sienes, ojos, oídos, boca, encías, lengua, senos o tetillas, pene o vagina, testículos, ano, hasta en heridas abiertas (2005: V, 265-6)

Si los cuerpos pueden entenderse como el objeto de patologización y agresión de esta Sociedad Chile, la ciudad ya como lugar de administración factual y comunicacional del dolor surge como escenificación que los localiza en el tejido social y respecto al poder que los vulnera. Esta aproximación se refrenda por la inserción de una serie de recortes atingentes a formas de administración y control del dolor sobre los cuerpos. Siendo ésta iniciada por el intitulado «Una descarga cerrada, disparada por un pelotón de fusilamiento, puso fin esta madrugada, a las 5.26, a la vida del condenado a muerte Cesáreo del Carmen Villa Muñoz, de 34 años de edad, asesino del joyero alemán Karl Meier». Sujeto de castigo a quien, según prosigue la transcripción del «cable de United Press, publicado en “La Razón” en 1966», según nuevamente se explicita a pie de página, «[I]Lo sobrevivieron su mujer, que nada quería saber de él, y un hijo [...]». La condición de poema hallado se constituye aquí por la presencia original de un relato que en pocos trazos logra profundizar tanto en la figura de Cesáreo, así como también en cierta ritualidad de su muerte y la forma en que ésta lo devela como partícipe de un tejido social de los *parias*:

El reo marchó al patíbulo, levantado en el patio del recinto carcelario, sereno y sin evidenciar emoción alguna. Dos vigilantes lo conducían de los brazos para facilitarle el caminar debido a que iba engrillado y sus manos amarradas a la espalda. Una venda le cubría los ojos. Villa Muñoz rezó con el sacerdote el miserere, salmo número 20, oración que repitió hasta el momento mismo de recibir los balazos. Al perderse en la madrugada el eco de la detonación los 420 reos de la cárcel entonaron el himno nacional. El reo vestía un terno oscuro, usando

la camiseta del deportivo de la cárcel, como lo había pedido. El patíbulo había sido levantado en un extremo del patio, que mide poco más que una cancha de fútbol. El cadáver fue retirado inmediatamente (13)

Se entabla así una narración en la cual el territorio que da origen a la comunidad de los reclusos se revela como ya devenido por una trama de apropiaciones simbólicas, sucesos remanentes entre cuyas fisuras sucede la micro historia de la, aparentemente paradójica, continuidad del colectivo de los presos, según se advierte el acto de quienes «entonaron el himno» y en el deseo de Cesáreo de ser ultimado vistiendo la camiseta «del deportivo de la cárcel».

En contraste con este objeto conducente al establecimiento de un *nosotros*, el recorte que inmediatamente le sucede, una noticia datada el 5 de diciembre de 1984 e intitulada *Se mató con un revólver artesanal*, (Fig 2, 13 p.), se caracteriza tanto por su extrema opacidad, a la hora de omitir todo elemento connotativo al relato vivencial del supuesto suicida, como también por proveer su falsabilidad al exhibir visos factibles de ser fisuras de un montaje comunicacional:



Fallas, las antes advertidas, que aquí son expuestas mediante la operativa reconstitutiva del *collage* y el subrayado para proyectar una impugnación del contexto comunicativo total dado por la presencia de la prensa escrita. Mientras en el texto principal se lee: «[e]l hecho se registró a las 7 horas. Se identificó al occiso como José Osmañ Araya Moreira, de 57 años, domiciliado en el sector de Ochagavía. [...] Según se informó, Araya se quitó la vida con un arma de fabricación casera, de calibre [ilegible]»; contradictoriamente se señala en la descripción de la foto: «[u]n suicida de

aproximadamente unos 35 años, que vestía polera azul, pantalones gris manchado y sandalias artesanales, se disparó un tiro con una pistola de fabricación casera, sentado sobre un banco del Parque Forestal», siendo así el uso de esta arma «artesanal» o de «fabricación casera» respectivamente y la localización del hallazgo del cadáver las únicas informaciones coincidentes entre ambos. Sin embargo, pese a que ante este desfase solo sea autoridad del texto y soporte periodístico lo que refrende la no ficción del propio titular, sí emergen sentidos remanentes, elementos de una veracidad omitida respecto a la condición social o también políticamente periférica de José Osmán Araya portador de esta arma hechiza, de este «revolver artesanal» que lo sindicaba ya como un perseguido, sea como un delincuente o sino un subversivo al régimen, etc. y cuyo suicidio bajo ambas variables posiblemente es también el encubrimiento de un asesinato. Esto sin siquiera adentrarse en las connotaciones posibles a la descripción, a pie de la fotografía, de sus ropas y que lo tachan como un *lana*.

Sucesivamente en su nivel visual, el objeto se describe como un recorte rectangular al que posiblemente se le ha quitado el segmento inferior de su texto, superpuesto en una página desgarrada del periódico, impidiendo con esto ver los titulares de los otros textos que lo circundan. Entre ellos sin embargo puede leerse fragmentariamente el anuncio de un «remate» de la Corporación de Fomento (abajo), así residuos de otras noticias, una vinculada con un crimen «...responsable en calidad de cómplices o encubridores» (arriba izquierda), y al proceso de reorganización política de los estamentos sindicales opositores al régimen: «En su oportunidad tanto la CUT como la CDT declinaron participar en la “Concertación Social”». Vinculando en esto, o no, a la institucionalidad gremial en lo sucesivo del mismo u otro recorte, según la operación del rasgado impide entrever: «...las condiciones que existen. Por lo tanto, estaremos en el teatro Ducal escuchando a estos empresarios que están preocupados por el acontecer nacional». Figurando por último parte de una entrevista a un radiólogo en la columna derecha. En este desglose, la superposición del titular del suicidio sobre los residuos circundantes que generan su contexto comunicacional, sirve para connotar a la información fragmentariamente contenida en ambos planos textuales como sujeta a la manipulación que la reconstruye en tanto objeto propio, tanto al espacio del arte como al de la trama informativa de la ciudad conflictivamente intersectados por *Poemas*. De esta forma, al ser el simulacro de la maquinaria comunicacional dictatorial, según fuerza el contexto total de *Poemas*, duplicado por montaje y así comprometido a las operativas de la representación, la noticia y el arte al ser sus contextos en un principio disímiles permeados y

virtualizados como una única trama, transparentan sus cualidades de dispositivos de instrumentalización de lo real. Transparentan, en el sentido de que la inscripción del objeto total segunda categoría ha sido abiertamente exhibida mediante la operación del rasgado, la cual a su vez sirve para revelarla como emulación de la plana total. Simultáneamente, la operación de recontextualización y puesta en secuencia del segmento con el anterior supone aquí entenderlos como adscritos a una misma correlación de los sentidos adscritos al espacio de castigo adscrito a la *Cárcel de Talca* donde sucede la pena capital y el de lo público, el *Parque Bustamante* en Santiago donde posiblemente se ha simulado este suicidio. Espacios que de esta forma quedarán homologados bajo un sentido de persecución social y violencia sistémica.

Se podría plantear así que la prosecución de textos hallados articula una narración sobre una dimensión social del dolor bajo el territorio del «espacio público», reconstrucción lectiva que afirma la percepción de la ciudad como espacio que sistematiza el sufrimiento humano. Así en la micro serie conformada por los intitulados *20 indigentes murieron congelados* (Fig. 3,) y los consecutivos *Frio Mató a Anciano* y *EL FRIO TAMBIEN MATA GENTE* (18-20). En una descripción formal, el objeto textual hallado e intervenido se define aquí como un collage realizado a partir de la serialización de la noticia en adelante transcrita. A su vez la frontera visual está aquí dada por el margen de la página, connotando así la proyección de ésta hacia el afuera virtual del soporte literario. Pudiendo observarse en el segmento superior del original parte de una borrosa fotografía, quizás degradada por su copiado y cuya descripción a la vez oficia de encabezado bajo el cual se despliegan las dos columnas el texto total: «EN EL PARQUE PORTALES esta pareja suele pasar la noche. Pocas veces reúnen lo suficiente para pagar en una hospedería. Solo por milagro están vivos». Por último, el texto secuenciado concibe como intervenido en tanto la instalación a partir de la segunda copia de ampliaciones de los términos «Suave, dulce, suave», los cuales a su vez han sido extraídos de la conclusión del original. Transcribo en adelante el texto íntegro del recorte:

En la región metropolitana, sumando los casos registrados en la bitácora policial y los que atendió la Posta central, el número de muertos por congelamiento llega a diez. En algunos sectores de Santiago la temperatura en la madrugada ha llegado a niveles mínimos de tres, cuatro y hasta cinco grados bajo cero.

En la posta central falleció la semana pasada un anciano N.N. En este momento una mujer se encuentra internada en la Unidad de Tratamiento intensivo en busca de recuperación tras haber sido afectada por lo que en este establecimiento asistencial se califica como “empalamiento”. De ella tampoco se tiene la identidad. En ambos casos, los protagonistas eran personas que han hecho de la calle su domicilio y que por lo mismo no portan documentos de identidad.

El director de la Posta Central, doctor Raúl Guzmán, señaló que generalmente las personas que allí son atendidas por empalamiento presentan además un cuadro de “miseria fisiológica”. Debido a esto, el frío es para

ellos un factor agravante que los conduce a una muerte segura. Se trata de gente mal nutrida, a lo que se agrega el alcoholismo.

Es frecuente que, en la medida de sus escasos medios, al caer la noche ingieren alcohol, lo cual les hace dormirse, o perder la conciencia, o caer en un estado de sopor. Y cuando llega la madrugada, en que la temperatura desciende a sus más bajos niveles, ya los efectos del alcohol han pasado y no son capaces de reaccionar.

El frío intenso hace disminuir el metabolismo basal, es decir, disminuyen las funciones de todos los órganos. “Es una muerte indolora” -dice el doctor Guzmán. [“] Inicialmente el frío provoca molestias y problemas, pero después viene una sensación de bienestar y el afectado entra a una etapa de insensibilidad. Ahí entonces sobreviene una muerte suave, dulce” (18).

Al ser extraída de su contexto original y reorganizada ahora como elemento que produce el montaje, la expresión «SUAVE, DULCE, SUAVE» se torna reminiscente a los modos de un eslogan ambiguamente publicitario que predefine la norma de lectura del texto, y que así se torna alusivo a una espectacularización del dolor en tanto su dimensión como relación social. Lo que define esta valencia de sentido no es una deformación que pretenda corroer el discurso original sino por el contrario, es su presencia ya implícita en las palabras del doctor Raúl Guzmán, la autoridad habilitada para taxonomizar incluso la autopercepción de los mendigos agonizantes y comunicarla, ya banalizada y así *filtrada* en tanto censurada de su violencia, al público lector: «[i]nicialmente el frío provoca molestias y problemas, pero después viene una sensación de bienestar y el afectado entra a una etapa de insensibilidad. Ahí entonces sobreviene una muerte suave, dulce».

Más allá de que la expresión destacada por su transposición hacia el eslogan se devela como rayana en la defensa de una eugenesia social, destacan también los modos en que se afirma la supuesta condición indolora de estas muertes «por empalamiento», según se las califica, gracias al consumo de alcohol<sup>92</sup>. Se trata de otro guiño, de un sentido remanente a las propias prácticas comunicativas ya registradas por el original de prensa y que gracias a la operativa antes descrita exhiben un trasunto vedado; esto es el motivo del indigente *N.N.*, misma denominación que hasta el momento de su identificación reciben los cadáveres de los desaparecidos que comenzarán a surgir a partir de los hallazgos de Lonquén en las fosas comunes. Anonimidad que a su vez resulta alusiva a una situación colectiva, como también se infiere de la mortandad de los indigentes al modo de un grupo de individuos carentes de otra identidad que no sea la de esta situación social. En esta relación el sufrimiento se conforma ya como un parámetro identitario, y a su vez, amparándose en juego de

---

<sup>92</sup>Tampoco es difícil ver aquí otra relación atingente que sucede al llamar al deceso por hipotermia «muerte por empalamiento», expresión homónima a la de la forma de ejecución pública utilizada desde los tiempos de la colonia y que es recordada por el martirio del líder mapuche Caupolicán, siendo instalada en el imaginario por una multiplicidad de textos a partir de *La Araucana* de Alonso de Ercilla.



resonancias lectivas planteado por Poemas, en un tejido anterior de sentido, en un *pre-texto*, cuyas trazas emergen mediante el montaje, por los intersticios del material original.

De esta forma la operación de serializar el titular hasta saturar la página, refiere la masificación (del signo) del dolor y así de la condición punitiva a la que es sometido el cuerpo social de esta «misericordia fisiológica». Todo lo cual se refuerza al observar que en la misma disposición del recorte se excluye la fecha del titular, quitándole con esto a la noticia su cualidad de suceso eventual para otorgarle la cualidad de una situación ya sistémica. Y acto seguido con la reiteración de la operación de serializar los recortes originales hasta saturar el plano visual de la página en *Frio mató a un anciano* y *El Frío También Mata* (19-20). Titular este último que al indicar un término omitido en la relación de semejanza o coparticipación que el adverbio «también» implica, parece ya haber emplazado la potencialidad subversora de la oralidad. Esto es, como en la dinámica que define a la obra total, el exigir a la recepción que se responsabilice de concluir el enunciado, dotarlo de aquella unicidad que se torna traducible desde la experiencia de participar del campo de sentidos propio a una sociedad donde la persecución y la automisión comunicativa corresponden a prácticas naturalizadas. Véase en esto el anuncio subrayado extraído de la sección afín de un periódico «RECIBIMOS ANCIANOS, CUALQUIER/ estado desde 10.000. -461221» (23, las mayúsculas corresponden al encabezado). De esta forma, al coreferenciar en un mismo continuo, sucesos como el de la pena capital, el eventual suicidio o la «muerte por empalamiento», la mercantilización de los cuerpos y otros, cuya cualidad común no es su excepcionalidad sino su reiteración en contexto al que refieren, estos son exhibidos como expresiones de un mismo sentido de violencia social sistémica.

Bajo este argumento se torna patente el que los cuerpos *sucedan* en la ciudad como entidades que al ser instrumentalmente taxonomizadas por los lenguajes normativos (de la psiquiatría y medicina, la publicidad, el Código Civil y la autoridad política-militar), se tornan en susceptibles de ser homologadas a los ámbitos genéricos de los *N.N.*, de los ancianos y pordioseros, los «con dolor», etc., suprimiendo así las identidades que en estos se soportan y producen. Esta relación es graficada y pluralizada en su potencialidad connotativa a través de la serie de inserciones referidas a apariciones públicas locuciones o entrevistas de altos personeros del gobierno militar, destacando las Pinochet en segmentos como el del titular «S.E. RECIBIO INSIGNIA DE "PATRONO DE LA UNIVERSIDAD"[Austral de Chile]» la cual se complementa con la sucesiva inserción de la fotocopia de la definición RAE del término *Patrón*, *Patrona* (52 y 53), entre muchas otras referencias explícitas. Así como aquellas que se sustraen al campo eminentemente jurídico y en las

que se observa la subyacencia autoritaria tanto al exhibir sus potestades a la hora de categorizar los cuerpos que sistemáticamente sufren el dolor, como también en la práctica de codificar elementos que exceden su potestad y capacidad de administración (Flores: 2000). Destacan en esto el titular que reza «TORTUGA DE MAR FUE CAPTURADA EN NIEBLA» y la noticia que informa respecto a la inminente decisión sobre la «venta del volcán Villarrica» (43 y 57); así como la del artículo 620 (en su sección *De la ocupación*) del código civil chileno:

Las abejas que huyen de la colmena y posan en árbol que no sea del dueño de ésta, vuelven a su libertad natural y cualquiera puede apoderarse de ellas y de los panales fabricados por ellas, con tal de que no lo hagan sin permiso del dueño en tierras ajenas, cercadas o cultivadas, o contra la prohibición del mismo en las otras, pero el dueño de la colmena no podrá prohibirse que persiga a las abejas fugitivas en tierras que no estén cercadas ni cultivadas (48), etc.

Un orden que según se explicita en el contexto total producido por *Poemas* se torna reproductivo a través de los discursos enunciados por la pluralidad de emisores presentes en los objetos textuales originales y que, en su complicidad, también ejercen esta coerción sobre el dolor, cuyo rizoma son también son aquellas microhistorias omitidas en la misma obra, pero cuyas remanencias persisten en los mismos códigos que las homogenizan y reproducen, pero no solo por la naturaleza supuestamente objetiva de sus registros, sino por la asimilación y duplicación del canon de lecturas que lo traducen. Es en esta frontera que los procedimientos del *Ready-made* extraen las prácticas y contextos remanentes al campo de sujeciones epocales de esta «Sociedad [-] Chile», para así explicitarlo como representación. Y, por lo tanto, como textualidad que disputa y en esto genera el lugar liminar de la interioridad/exterioridad del arte y lo real referencial. Siendo bajo este argumento, explicable como el reconocimiento en *Poemas* de un principio gnoseológico de «objetividad del mundo exterior» (Cofré: 1991, 120) que se problematiza en la semiosis lectiva, la frontera convencional entre ambos ámbitos categoriales del lenguaje.

Se trata así de una ambivalencia, de la posibilidad facultar al texto como politicidad que explicita las autoridades subyacentes al contexto historizado en *Poemas* o, por el contrario, de acceder a su traducción como un objeto signado por el espacio del arte, y con esto como una transposición de lo real hacia este ámbito donde el dolor no sucede sino como representación. Un espacio que la misma obra se ha encargado de homogeneizar al del tejido comunicacional de esta «Sociedad [-] Chile» delatando así la condición de éste como dispositivo de normalización de la coerción sistémica del dolor en el espacio epocal ahí reconstruido. La mediación comunicativa así explicitada verifica entonces lo real-factual bajo la constante de una disociación entre el lenguaje, visto así, como

instrumento de enunciación del orden trasunto, y el tejido social en el que el «dolor» se devela como el sentido que organiza y provee los rangos de autoridad de éste. Esto, recordando el principio de no su no referencialidad en ausencia de su experiencia en el propio cuerpo de a quien éste se busca comunicar (Scary, 1985).

En esta arista, la acción que se operativiza en la obra no es necesariamente develar la intención original de éstos mensajes para, desde sus trazas, reconstruir sus sentidos contextuales primarios, sino situar e instalar los significantes ahí subordinados para confrontarlos a la presencia de aquel otro comunicativo que, al asimilar, al no resistir a la veracidad impuesta en estos mensajes, se torna en cómplice de sus legitimaciones y con esto de la supresión de lo real-factual por su simulacro. Sin embargo, es precisamente la pertinencia de este otro comunicativo, su condición situada en un mismo sustrato cultural de referencias determinadas por la coerción, lo que hace posible entablar la comunicabilidad de un relato residual subyacente a la asunción de objetividad que estos aparentemente comportan. Siendo esta toma de posición, otorgada en *Poemas* a la actividad reconstructiva de la propia experiencia factual y comunicacional del potencial receptor ya como agente de reproducción o impugnación del montaje. Así la coerción también comprometería al soporte de lo literario y del arte, según ya apunta la metonimia visual de éste por el soporte del *libro encadenado* o *clausurado* según la imagen de portada luego replicada en la contraportada. Quiero decir con esto que la reedición de la tradición que autoriza como discurso del arte a estos *Poema encontrados* supone que el libro que los soporta se torne conceptualmente homólogo al espacio museal. Es decir, sigo en esto a Sloterdijk, al ámbito donde el «exponer convierte la revelación en formato popular» y donde dada esta prosecución «ya no solo se exponen productos, sino también medios de producción, incluso relaciones de producción» (2007, s/p).

Este desplazamiento, y asumo que este es el sentido en que debe comprenderse el emplazamiento político de *Poemas*, se observa en *Poemas* como la restitución, por medio de los procedimientos que suponen secuenciar lo real-factual desde la distancia crítica que supone su instalación en la alteridad virtual consignada como el espacio del arte revela una perifización de éste hacia el lugar de lo real, y así una relocalización de la testimonialidad dentro de su zona de disputa. Testimonialidad, entonces, que ya no se define por el vector de verdad asignado al cuerpo de su testigo, sino de los remanentes de sentidos de un cuerpo social agredido por la coerción comunicativa a la que se le ha sometido.

## **5. Ausencias, vacíos representacionales: destrucciones de los cuerpos políticos**

## 5.1. *Ordinariez feroz*: el cuerpo como devenir de la violencia. Reseña a *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira

Yo, La Tirana, rica y famosa  
la Greta Garbo del cine chileno  
pero muy culta y calentona, que comienzo  
a decaer, que se me va la cabeza  
cada vez que me pongo a hablar  
y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez.  
Ya no lo hago tan bien como lo hacía antes  
Antes, todas las noches y a todo trapo  
Ahora no.  
Ahora suelo a veces entrar a una Iglesia  
cuando no hay nadie  
porque me gusta la luz que dan ciertas velas  
la luz que le dan a mis pechugas  
cuando estoy rezando.  
Y es verdad, mi vida es terrible  
Mi vida es una inmoralidad  
Y si bien vengo de una familia muy conocida  
Y si es cierto que me sacaron por la cara  
y que los que están afuera me destrozaran  
Aún soy la vieja que se los tiró a todos  
Aún soy de una ordinariez feroz. (1983, 7).

(I, ME SACARON POR LA CARA)

Resulta especialmente complejo aproximar toda lectura de *La Tirana* sin detenerse y errar en el *doble filo* al que juegan las disposiciones de la violencia que literalmente plagan sus escenarios. Una propuesta que se entrevé como la de una iconoclastia cuyos objetos de impugnación, en primer lugar el de cierta cualidad aurática del arte (Benjamin 2003, 45-48) y sus potestades sobre los constructos del cuerpo, son escenificados en su descripción más amplia, como la superposición fragmentaria de nominaciones, espacios y prácticas, en cuyas remanencias se superponen elementos propios a la inquisición y el sistema colonial, a lo carnavalesco, a la escena de una élite brutal y la de los prostíbulos urbanos, lo delincuencia y el *lumpen*. Concitando en la abierta manipulación de la reunión, intersecciones e incluso pseudosincretismos de su corpus referencial, lo que podría entenderse como un caustico y saturado imaginario de la decadencia. Este último, a su vez, un ámbito que la misma disposición formal en una *Primera docena* (de poemas, de huevos, etc.), *El Gallinero* y finalmente una *Segunda Docena*, se encarga de denotar como equivalente al espacio cultural que la soporta, dando a entender que la propia noción de obra no posee ninguna distinción respecto a cualquier otro *chabacano* objeto de intercambio. *Doble filo* dije, pensando en una obra cuyo sistema de transgresiones impone una imaginaria al menos ambigua a los alcances tanto del corpus ideológico al que en sus superposiciones se accede, como también al de las tomas de

posición que genera respecto a las correspondencias culturales ahí trazadas, afectando decisivamente sus sucesiones lectivas<sup>93</sup>.

Impostura, o dinámica de ambigüaciones, cuyo primer desarrollo es trazado en la misma titulación: al coidentificar a la hablante que centraliza la obra en su resonancia cultural más inmediata con la virgen indígena y la festividad sincrética, el carnaval en que se la tributa, se instala como consigna Tomás Harris, una «transposición de sentidos propios de lo arcaico en la esfera de lo contemporáneo» en la que el cuerpo se produce en términos de «encarnación o desgarradura» (2003, 105-110), y por lo tanto en devenir producido en y contra sus representaciones. Generándose con esto un margen de ambivalencias en las que difusamente se comportan ámbitos superpuestos, remanentes contextuales difusamente localizables en aquel espacio devenido en Chile. Para Soublete, tal ambivalencia lleva a comprender la *Tirana* como «autodenominación que se atribuye una loca internada en el manicomio de Santiago [...], dialogando, a su entender, con Diego Rodríguez de Silva y Velázquez». Parámetro de una dualidad pseudodialógica en la que su principal alteridad, sería en sí aquella prospección delirada del ego, y que en cualquier caso supondría la de un «hablante esquizofrénico» (1996, 85-7 y 98). Descripción funcional en términos de forzar una unicidad de la individualidad a ésta atribuida, en la cual se tiende a subsumir bajo la lectura de la patologización, la violencia fundante tanto a la identidad de esta hablante, como a las hibridaciones culturales y prácticas que se le adscriben. Retomando lo plantado por Harris, la «transposición» supone aquí una referencia a la cualidad degradante de esta «fiesta sincrética oficiada por la “puta religiosa” como sacerdotisa desmoronada, [que] se desplaza y emplaza en distintos lugares urbanos, también ellos signados por la marginalidad, por la degradación de las prácticas non sanctas» (110-111). Galindo a su vez comprende esta ambivalencia como primera instalación de una «serie de asociaciones arbitrarias» en las que se posibilita una «feminización de la figura autoritaria, del tirano en su sentido amplio»; incluyéndose en relación a la personificación fijada a partir del poema que funda la obra, una proximidad con el imaginario supuesto a la figura colonial de *La Quintrala*,

---

<sup>93</sup>En el sentido de la complejidad de entablar una traducción de *La Tirana* hacia un texto cuya comunicabilidad sea determinable como «política» en los términos que lo hacen otras obras en este contexto. Esto dada la expresa omisión de una estética de referencias que permitan interdependencias claras con el contexto autoritario en cuestión y que por lo tanto impliquen situarla respecto a la presencia de un cuerpo social agredido; pudiendo así su relato «suceder» para la recepción, a excepción de ciertos momentos, en ausencia o en los intersticios de este. Hago eco en esto de la principal conclusión de Ayala: «[s]i La Tirana puede ser considerada como una alegoría política, es debido tanto al descentramiento de los sujetos como analogía de la desfiguración social, política, económica y cultural de la nación, así como también por la relación arbitraria entre violencia y ley que se hace patente en la negociación entre la mafia y la Inquisición, la cual también apunta a la violencia política de la dictadura [...]. La confusa y arbitraria relación entre ley y violencia es el índice que determina que La tirana es una alegoría de la dictadura de Pinochet» (Ayala: 2009, 20 y 26).

suerte de «[m]antis religiosa de la tradición nacional, que dejó ordenada misas para la salvación de su alma» en su descripción. Arbitrarias en tanto la conformación del sistema que rige las correferencias y desplazamientos atribuidos a los sentidos residuales inscritos en el corpus de la obra, conformándola así en su conjunto como «[m]etáfora del hibridaje mal avenido de una cultura, de la historia como estéril esperpento» (2002a, 105-106 y 2003b, 205). Aspecto que para poder ser referido con cierta claridad, requiere una descripción sobre los modos en los que esta obra se define por la propuesta del entrecruzamiento, sigo en esto el trabajo de Ayala, sea entre registros del lenguaje en los cuales se hibridan usos alusivos a lo oral y lo genéricamente escritural; entre ficciones espaciales e instancias históricas referenciales y los consiguientes formatos textuales que les son alusivos, pudiendo asumir «la forma enunciativa de documentos, paráfrasis o traducciones», o en las voces de sus personajes «monólogos dramáticos, discursos, apostrofes o diálogos». Estos últimos, en cualquier caso, perfomartizados por sujetos «descentrados» ante la presencia absoluta de la violencia que los incapacita para constituir identidades claramente determinadas (Ayala: 2009, 8-16). En consecuencia, en *La Tirana* los referentes aparecen como ambiguamente disociados de sus contextos semióticos esperados y luego arbitrariamente reconstituidos como metaficciones.

A partir de los preceptos introducidos interesa aquí discutir aquí ciertas constituciones de la violencia fundante del cuerpo de esta *Tirana*. Esto a través de la búsqueda de los constructos en los cuales, dicha hablante es emplazada como identidad modulada, sometida por la representación;

Yo soy la hija de pene, un madre  
pintada por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez  
Mi cuerpo es una sábana sobre otra sábana  
el largo de mis uñas del largo de mis dedos  
y mi cara de Dios en la cara de Dios  
en su hoyo maquillado la cruz de luz:  
la que se la suben de ahí, la D.N.A.  
la marginada de la taquilla  
la que se la están pisando desde 1492 (8)

(*LA TIRANA II, ME VOLE POR LAS PIERNAS*)

Un foco posible es la relación de correspondencia especular que mantienen *La Tirana* hablante con *Velázquez*, personaje a quien se accede como sujeto de deseo a su vez indisociable a las propias autoconcepciones de ésta. Deseo a su vez que en ella trasunta como total superación del relato de la prohibición, y por ende desde una autodegradación que la *Tirana* no sólo reconoce y exagera como condición intrínseca a toda posibilidad de acceder al placer; sino más decisivo aún, que comprende

como condición en la que su propia existencia fue y es posible. Esto postulo, en el sentido de realizarse como cuerpo devenido por el deseo de un otro (*Velázquez*) y, como tal, representación conflictivamente autorizada por la mirada de éste último.

En mi solitaria casa estoy borracha  
y hospedada de nuevo  
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez  
yo no me puedo sola, yo la puta religiosa  
la pafio de lágrimas de Santiago de Chile  
la tontona mojada de acá  
Me abren de piernas con la ayuda de impedidos  
y me ven tirar en la sala de la hospedería  
Pero no es verdad que el espejo de Velázquez  
y el baile de repantigados monaguillos subidos  
a mi espalda me hayan bajado de la Cruz  
agarrándome al cielo de Dios, a la pared  
en el medio departamento de mi madre  
imaginada por el dolor, por el cuerpo  
que apenas pude tapar con la alfombra  
en un último intento de volver a la vida  
fotografiándome la cara de este volado (17).

(*LA TIRANA XI, AGARRANDOME AL CIELO DE DIOS*)

Tal como indica el lugar común, el reconocimiento más directo del Velázquez histórico se adscribe en relación a *Las Meninas* (1556), obra cuyo motivo aparentemente sería el retrato que el mismo realiza a la infanta Margarita, mientras Felipe IV y Mariana de Austria son vistos, al modo de espectadores de la escena, en el difuso espejo al fondo del salón. Si se confronta esto con la disposición casi absolutamente frontal del espejo respecto a quienes factualmente ofician como interlocutores virtuales de la obra, se obtiene la sensación de que las figuras monárquicas se encuentran entre «nosotros» o eventualmente, a nuestras espaldas. El resultado es la puesta en entredicho de una situación espacial de poder, pero más importante aún, la explicitación de la obra como dispositivo capaz de manipular los principios de subordinación que rigen lo real. De ahí también que la noción de «autoría» sea representada en la figuración del propio pintor al realizar el lienzo, objeto que delimita el espacio del arte, ahora dispuesto frente al *nosotros* virtual de sus espectadores. Efecto transgresor que supone una referencia a la translimitación del arte hacia la materialidad del propio plano referencial, excediendo así a toda atribución mimética para emplazarlo como acto de transformación sobre las realidades instituidas por el lenguaje.

La referencia a *Velázquez* implica aquí la presencia de una genealogía de los órdenes simbólicos adscritos a las representaciones del lugar del cuerpo y sus manifestaciones como reproducción (o



disputa) del poder histórico que los administra, para producirse como centralidad que suministra el orden del saber. De esta forma toda tipificación sobre la figuración del Velázquez de *La Tirana* implica comprenderlo como identidad intensamente impregnada por aquella genealogía del saber indisociable del dispositivo del conocimiento que lo realiza como referente epocal. De esta forma se evidencia el que las permanentes citas en su personaje y otros a la institucionalidad colonial implican la referencia al despliegue de una hegemonía cultural cuyo soporte ideológico y horizonte utópico de referencia es, dicho a secas, el catolicismo imperial.

En este marco de concepciones, aquellas que mandatan la realización del orden político de la corona, el cuerpo se concibe, sigo en esto la síntesis de Araya, en tanto soporte, a «componente material de lo humano», siendo en consecuencia comprendido como obstrucción para la realización del «alma». Cuerpo y alma son así fundamentados bajo este marco ideológico como instancias contrapuestas del sujeto, como cualidades de materialidad, mutabilidad, y transitoriedad, en el primero; respecto a la esencialidad, inmutabilidad y eternidad (salvación) de la segunda. Esta noción implica entablar e internalizar desarrollos del conocimiento, fundamentos morales y filosóficos que sustentarían la *verdad última* (el dogma); o en otro sentido, el horizonte utópico de referencia. Y con esto que legitiman la existencia de la trama de poder dominante en cuestión, aquella que posee la primacía de la violencia, ya como realización normativa y material sobre lo real, produciendo por lo tanto dispositivos de administración, reproductibilidad o represión y castigo de las corporalidades bajo su radio (2006, 351-352).

Se trata así de una primacía de la violencia que no recae únicamente en la maquinaria e institucionalidad militar y su capacidad de ejercer el dispositivo del dolor y la muerte, sino en los dispositivos del saber, como tecnologías que imponen las subjetivaciones afines a este orden. Entre estas la representación en su valencia de registro modulado que, si no subvierte, conforma y canoniza el *statu quo* sobre los cuerpos. Función, primero, de entablar las cualidades de subordinación étnica, cultural y finalmente epistémica entre estos<sup>94</sup>. Y segundo, de conservar o actualizar, autorizando o impugnando las autoconcepciones de identidad; administrando por consiguiente la subordinación, la obediencia del cuerpo al orden modélico del conocimiento-poder

---

<sup>94</sup>Situación que se trasluce en *EL ANTIGUO TESTAMENTO CHILENO*, entre otros de *El Gallinero*, poema en el cual se emula una posible traducción de la cosmogénesis mapuche presente en el relato de *Kai Kai* y *Treng Treng* propia al «saber» teológico colonial. Esto es respecto al descubrimiento de una alteridad, emplazando las disposiciones fundantes de poder que el pueblo mapuche habría tenido respecto a la «revelación de Dios» al modo de argumentos que legitiman su sumisión: No tienen estos indios de Chile/ noticias de escritura alguna/ sagradas ni profanas/ ni memoria alguna de la creación/ y de el principio de el mundo/ ni de los hombres:/ sólo tienen algunos barruntos de el Diluvio [...]

establecido<sup>95</sup>. Véase en este sentido la totalidad de la sección *EL GALLINERO*, único lugar de la obra donde la identidad hablante deja de ser centralizada por *La Tirana* para abiertamente pluralizarse a la vez que se explicita la modulación de una metacrítica hacia el repertorio de referencias del espacio del arte como devenir de las genealogías que confluyen en su hibridación en *La Tirana*. Cito al respecto *LECTURAS NEGRAS*, tercer segmento y conclusivo de *NUUESTRA VIDA Y ARTE*

Ricardo III, Charles Manson  
Ludovico el Moro, Zapata.  
Mis amores inmisericordes  
Y más malos que la sangre.  
Mis superhéroes de la cultura  
Que tanto amé y admiré [...].  
¿Me están oyendo filósofos religiosos  
Hombres santos desconcertados por la luz  
Que contemplan el mar y piensan cruzarlo?  
Perdonen que me ponga tan hocicón  
Pero ¿qué es lo que ha unido Dios  
Que no lo haya separado el hombre? [...] (27)

Se produce así una genealogía en cuyas permanentes traslaciones, hacia el ámbito de el espacio Chile, hibridaje y degradación de la estirpe, participan los desenvolvimientos fragmentarios de los otros personajes —y agresores siempre tolerados— intensamente desarrollados en la *Primera y Segunda Docena* y que, en medio de la multiplicación de hablantes, pseudomonólogos y diálogos que determinan los continuos de la obra, confluyen en las remembranzas de *La Tirana*. Todas identidades hechizas, corporalidades allanadas o impuestas autoritariamente por la enunciación. Todos, a su vez, constitutivos en sus prácticas por una red de relaciones de poder identificable al modo de una cohorte o *salón*, según se expresa con anterioridad

Eres un brillante ramplón y un sabio  
Tal vez el último que haya tocado el alma  
de esta pandilla, de estos pajes que hablan  
y caen aquí en este salón encantador  
Porque dime, en que otro salón,  
sobre que otra alfombra,  
podría haberse juntado tanta mediocre notabilidad? (9)

(*LA TIRANA 111, PULL DOWN THE VANITY*)

---

95«Poderes, quiere decir, formas de dominación, formas de sujeción que operan localmente, por ejemplo, en una oficina, en el ejército, en una propiedad de tipo esclavista, o en una propiedad donde existen relaciones serviles. Se trata siempre de formas locales, regionales de poder, que poseen su propia modalidad de funcionamiento, procedimiento y técnica. Todas estas formas de poder son heterogéneas» (Foucault: 1991, 13).

En lo sucesivo, los ámbitos de acción y reproducción de esta trama de relaciones de poder, está determinada por las instituciones y prácticas afines, trasuntadas a los sujetos fragmentariamente constituidos en *La Tirana*. Sea la propia a una especie de «lumpen» en su acepción más despectiva (Brito: 1985), de una «mafia» presente (Ayala: 13 y ss.), o pandilla, o también indistintamente a la del arte, la de la Monarquía y la «Inquisición de Lima», organismo persecutor para cuya restitución en Chile, al modo de una *chingana* moderna, Velázquez se hace del *HOTEL VALDIVIA*, en el poema homónimo. Así, según ya antes evocaba *La Tirana* en diálogo con su interlocutor siempre ausente:

No quiero hablar del medio papel  
Velázquez. Perdóname, pero no había  
nadie. No fue nadie a tu estreno  
cuando te arrendaste el Hotel Valdivia  
para restaurar la Inquisición de Lima  
que te quedaba más cerca  
y complacer así a tu Iglesia.  
Nos recibiste subido en el techo copiado  
a la pata al cola de Miguel Ángel  
Y te tirabas desde allá arriba  
a hacer volar la pieza principal  
de los Reyes Católicos [...] (10)

Instituciones que por sus yuxtaposiciones en el continuo de la obra se tornan equivalentes, presentándose como compuestas por sujetos cuyo status de pertenencia y reproducción de un poder ya no pueden ser definidos en términos de adscripción a una *Potestad* de índole política y/o religiosa fundamentada como realización de un orden del conocimiento. Por el contrario, se trata de identidades reproductivas de una suma de códigos y prácticas que provienen más bien de una condición residual de autoridad y cuyo poder presente se produce en tanto representación, a *divertimento*. Una expresión de lo anterior será el primer suceso de la ominosa escena de los perros en la continuación del *HOTEL VALDIVIA*:

La media fiesta, Rodríguez, los pocos invitados  
que iban llegando volaban por los salones  
porque los cuerpos iban en el aire, Velázquez  
agarrando lámparas y gritando amor  
a los ataques inmisericordes de tus perros  
No sabíamos cómo monjas salir de ahí  
Y ya estábamos pensando en dar la muerte  
cuando te vino un fuerte bajón a la cara  
y se te ocurrió echar a volar a la mamá

mente fuera de aquí, y verla paseándose  
desconsolada por los pasillos del hotel. (1983, 10)

Divertimento al que se accede a través de la capacidad de suministrar y participar de la violencia espectacularizada como dispositivo del placer. Ésta, a su vez, fungiendo aquí de telón de fondo que al modo de la supresión de las normas que definen al carnaval, se entremezcla con el acto orgiástico y la administración de la autoridad. Esto, mediante acciones, desplegadas en distintos momentos de la obra por «sujetos [que] se ponen en escena mediante espectáculos en donde la mirada ajena supone un desdoblamiento, una impostación que se cristaliza en la figura del exceso» (Ayala, 13), y que en este episodio concreto resultan pertinentes a lo que podría ser, incluso, la escenificación de un acto de tortura. Esto según se extrae de la posesión unilateral del poder, aquí el de determinar discrecionalmente la destrucción de los cuerpos e inclusive el momento en que los signos del dolor finalmente cedan («ya estábamos pensando en dar muerte» dice *La Tirana*). Se trata de dinámicas de modulación del dolor que suspicazmente permiten sospechar de una referencia a las técnicas del terror sobre los cuerpos propias a las policías secretas del Chile de los 70 y 80. En el testimonio de una de sus sobrevivientes: «[f]ui violada, me ponían corriente, me quemaron con cigarrillos, me hacían "chupones", me pusieron ratas. Creo que estuve en [recinto secreto de la DINA], me amarraron a una camilla donde unos perros amaestrados me violaron. Estaba siempre con scotch, después una venda y después una capucha. Se reían, nos ofrecían comida y nos daban cáscaras de naranjas. Nos despertaban de noche para perder la noción del tiempo» (2005, 292-3). El relato de la víctima, entonces de tan sólo 16 años de edad, eventualmente permite localizar su centro de detención como la abyecta Venda Sexy, o si no algún otro definido por prácticas similares.

Otra reminiscencia que de manera afín permite la asociación entre la acción del divertimento y la de la tortura como prácticas colectivas que confieren identidad al grupo de Velázquez, es la sucedida en el poema IX esta vez subtítulo *TUS AMIGOS ERAN UNOS PERROS*:

Velázquez de María  
tus amiguitos eran unos perros  
Habían seis que cuidaban la entrada  
de tu casa, y eran de lo peor  
Mordían las bergère sacándoles pedazos  
rompían los cuadros de tus nuevos  
Givenchy pegados en las tapicerías.  
Velázquez, daban vueltas por el living  
con una ansiedad que daba miedo  
y ya no había cómo pararlos

Ni tú mismo con tus cristos  
y tus ruegos de infinita piedad  
La raya es que me la daban toda la noche  
y me la hicieron bolsa, y además  
me sacaron fotos por atrás  
para perjudicarme frente a mi familia  
Por favor páralos, que no sigan, no es justo  
A nadie he dejado triste en esta cama (15)

Los colegas de *Velázquez* no sólo se ufanan con incitar, o según permite ahí la ambigüación, con devorar vivas a las «pastoras», en ambos casos para extraer de ellas el espectáculo del dolor, sino con destruir secuencialmente el sexo de *La Tirana* («me la hicieron bolsa») para luego fotografiarla y con esto vejarla públicamente, «para perjudicarme frente a mi familia» como sardónicamente proclama<sup>96</sup>. Un acto de registro que resulta propio a una operación tanto de divulgación como de estetización de la violencia que permite nuevamente referir a una genealogía de la representación. Ahora bajo las menciones a los sucesivos estadios de las tecnologías de la escritura, pintura figurativa, la fotografía y el cine y finalmente a la televisión de masas como dispositivos capaces de agenciar los sucesos constituyentes de un imaginario. Al respecto destaca la acción de localizar la Torre Santa María en el poema subtulado *La última cena*. Construcción que posee un atributo icónico tanto por su cualidad de edificación más alta del país hasta entrados los 90 como, principalmente por el catastrófico incendio de sus pisos superiores en marzo de 1981:

[...] Iba a ser la mejor vida que se hubiera dado  
y pensábamos tiramos de la Torre Santa María  
para abajo como ángeles panteístas  
para que este pueblo mirara al cielo alguna vez en su vida (47)

(LA TIRANA XX).

Referencia a la televisación de los cuerpos que saltaban al vacío para huir de las llamas que en la voz de la hablante es expuesta como la tentativa de una ya definitiva espectacularidad del dolor colectivo. Imagen en la que casi al modo del *Land Art* la *Tirana* observa ya una forma trascendente del divertimento y en eso una modulación del propio deseo de existir en tanto representación remanente a la genealogía en disputa<sup>97</sup>. Esto es, a través de los momentos observados, del

---

<sup>96</sup>El poema parece también trasuntar la ambigua relación de subordinación y pertenencia que *La Tirana* mantiene con este círculo, dado que, como ella supone, el castigo no se condice con el trato sexual que los ahora agresores habrían recibido de ella. De hecho, se establece el que *La Tirana* seguirá siendo sometida, según también se infiere del salto hacia la temporalidad del presente en la súplica a *Velázquez* que lo cierra, comportando así la posibilidad de que este acto de violación y vejación pública siga reproduciéndose en el tiempo.

<sup>97</sup>Esto de una forma que confronta el propio atisbo mesiánico generalizado a lo largo de la obra y aquí directamente comprometido a partir de la asunción de la red de poder adscrita a *Velázquez* como correspondiente a una también icónica *Ultima cena*. Referencia en que al trazar una distinción con aquella alteridad virtual colectiva suscrita a la

dispositivo del arte adscrito a las producciones de la violencia que constantemente la fundan como como corporalidad en los distintos estadios de la mirada de Velázquez. El último de los cuales será el de la técnica cinematográfica. De ahí que la referencia conclusiva de la obra, en el poema *ULTIMA KUBRICK*, remita tanto al acto de violación de La Tirana como a un ícono de la cultura de la imagen/violencia, una elipsis brutal, de su personificación delirada/reconocida como la de la Inteligencia Artificial HAL 9000, en el momento de ser «apagada/asesinada». Cito íntegramente:

Diego para  
Para Diego  
Para Diego  
Puedes parar Diego?  
Para Diego  
Tengo miedo  
Tengo miedo, Diego  
Diego, se me va la cabeza  
No hay duda alguna  
Puedo sentirlo  
Puedo sentirlo, Diego  
Puedo sentirlo  
Tengo miedo.  
Buenas tardes amiguitos y amiguitas  
yo soy La Tirana, La Pretty Baby de aquí.  
Comencé a atracar en el cine Marconi  
Urbana, Illinois, el 12 de Enero de 1992.  
Mi instructor fue el señor Velázquez  
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez  
y él me enseñó a cantar una canción  
Si quieren escucharla, se las puedo cantar  
se llama raja  
raja, me estoy volviendo loca, Raja  
contéstame  
me estoy volviendo loca (s/p)

Brutal en el aspecto de una ruptura última del Yo de esta *Tirana/ Hal 9000* con su alteridad «humana» Dave/Velázquez; de esta «mente» conflictivamente «artificial» cuya consciencia sería por lo tanto meramente sintomática pero que también desborda la condición simulada de su existencia. Una consciencia que en la obra fílmica de referencia se explicita como antropomórfica y por esto como propia a una representación de la subjetividad de sus creadores, del género de estos (Jameson: 2009, 145). Sujeción que se devela como homóloga a la de *La Tirana* quien ante el acto límite de apagarla/matarla, se enuncia en la emergencia de la voz de esta *Inteligencia artificial*. Último recurso a través del cual ésta consciencia buscará afirmar su presencia en lo real, aunque al

---

mención «este pueblo», frontalmente bestializa las nociones de *política* y de cuerpo social como soportes propios a las tentativas que promulgaron el ser reconstitutivas del arte y la vida, a la vez revierte la propia operación impugnativa hacia la propuesta escritural de *La Tirana*, según el aspecto desplegado principalmente en la sección eje *El Gallinero*.

hacerlo paradójicamente revele a la propia existencia como simulacro, y en esto como efecto de la genealogía de saberes y las tecnologías que le son constituyentes. De ahí que en este momento del morir *La Tirana* sólo pueda apelar a su cualidad de sujeto citando a un corpus de representaciones, substituyendo fragmentos del discurso instruido por el conocimiento que la creó, «comencé a funcionar...» en 2001, por «[c]omencé a Atracar en el cine Marconi» etc. Substituciones que operan como afirmaciones de la propia individualidad, que intentan inscribir los desplazamientos de un propio cúmulo de experiencias, de una propia memoria, pero que realmente apenas sirven para expresar las funciones para las cuales fue instruido su cuerpo, incluyendo en esto la propia pulsión por y para cuya satisfacción ésta (sujeto) fue realizada. La presencia de *La Tirana* se sucede así en el lugar limítrofe entre la representación y la violencia que totaliza sus afueras imaginables. Esto es un cuerpo/identidad constantemente autorizado y modulado por y para la mirada de un otro, y cuyo origen y límite es la dinámica transformacional de la violencia que lo funda y destruye. Violencia que parece verificarse como la única relación que permite volver a crearlo, a inscribirlo en lo real<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup>Como plantea Jameson, «en 2001, el nombre y el ojo observador de la computadora bastan para restaurar la apariencia de otro sujeto» siendo a su vez el trasunto de esta subnarración dentro del cuerpo mayor que contempla la *2001* de Kubrick como reescritura fílmica de la novela de Arthur C. Clarke, el de que los creadores humanos, aún poseen la potestad «de apagar la maquinaria» algo que necesariamente se confronta con su resistencia, con «el nuevo <instinto> de autoconservación de ésta [que] le exige que destruya ese peligro, y presumiblemente se dedique a erradicar todo aquello que pudiera volverse peligroso, a saber, la vida orgánica» (2009, 145)

## 5.2. Cuerpos ausentes, mesianismos degradados. *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito

Cada línea de la calle en las líneas de mi rostro  
me adivina en silencio:  
y si doblo las piernas para arrodillarme  
mi imagen en la calle se alza resplandeciente.  
Cada línea de mi rostro es la línea de la calle  
cada sombra, un cansancio  
cada arruga, una muerte.  
Curvada paralela a todas las metáforas

(A Dios le dedico este mambo, 29)

Bajo una concepción generalizante, pero aún para entablar su puesta en disputa, la imagen de la *Vía Pública* sugiere en sí la presencia urbana de un espacio y trayecto abierto de intersecciones y derivas de y entre la pluralidad de subjetividades y discursos tolerados por la presencia implícita de un derecho y una legitimidad colectivos. Tolerados, entonces, puesto que lo que realmente se articula en esta esfera de *lo público*, finalmente la dimensión de *la calle*, es la presencia de una normatividad que permea y regula las prácticas sociales, así como las violencias subexpuestas por el contraste de ésta con la de *lo privado*. Un ámbito de desplazamientos definido en el transcurso de la obra por la presencia liminar de una orden que emana la potestad de administrar el dolor, pero cuya autoridad no es localizable ni susceptible de ser significada como identidad sino en relación las realizaciones de sus efectos sobre los cuerpos.

En el aspecto aquí explorado, la imagen de esta *Vía Pública* es abordada en la obra al modo de un espacio de entrelazamientos entre las violencias que rigen ambos ámbitos y situaciones espaciales de los cuerpos. Para esto se conforma una textualidad basada en la superposición de dos operaciones que confluirán hacia el sentido de una exposición de estos como ámbito de destrucción de las subjetividades que los conforman. Esto se realiza, primero, explotando la feminización de la figura genérica de la virgen y sus distintas personalizaciones en la obra, planteando en sus rasgos una contraversión de las imágenes canónicas del discurso de lo martiriológico y lo mesiánico; situación que, al estar permeada por una constante de alusiones al orden del terror sobre los cuerpos, permite que la noción de *Vía pública* adquiera la connotación de una *Vía dolorosa*. Y segundo, incorporando una serie de modulaciones metatextuales que comprometen el marco del estadio de la imagen en tanto tecnologías dispuestas para la suplantación de las memorias y presencias de los cuerpos por sus representaciones.



De esta forma, mientras la connotación de esta *vía dolorosa* implicará una apelación a la discursividad escatológica, a una condición mesiánica y a la vez materna (Medel: 2008, 2 y ss.), la mirada sobre la imagen en su estadio ya correlativo a la disuación de una «cualidad aurática del arte» en Benjamin, supone aludir en la obra a una ruptura de la cualidad de irreproductibilidad de la identidad asociada a las individuaciones del cuerpo. Tensión que en adelante definirá las conformaciones de textualidades de esta *Vía Pública* a través de las sucesivas secciones que desarrollan su trayecto al modo de una re-escritura de una vía dolorosa o del martirio: *El rostro, Altares, Muros, Fotografías, Guiones, Diario de Estrella y Ofertorio*. Un proceso cuyas normas de decodificación comienzan a desprenderse a partir del pseudoperitexto «Dedicación», y no *Dedicatoria* según la expectativa lectiva asociada, planteando así una relación de ambigüedad entre una cita a lo autoral y el sentido de una *consagración* inserta en lo devocional:

**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 (3)

El texto se presenta así primero como una ofrenda a la «Virgen del Carmen»<sup>99</sup>, oficialmente la «patrona» del ejército -o bien su «patroncita» como en 1986 escribiría Berenguer en *Santiago Punk* y luego también consagrada como protectora y *Reina de Chile* desde 1923 y 1926; y que aquí refiere a una figura de amparo respecto a las catástrofes de aquellos sujetos sociales nominados como expresiones de los «errores nacionales». La dedicación apela a su vez a una «inútil bella carta», representación de la que habría sido una epifanía en el campo de batalla y de cuya indicación de citado se desprende ya una distancia crítica en razón de la impotencia del discurso de la representación ante la factualidad de la (auto)destrucción propia a la figura genérica del «soldado muerto». Un nivel de exterioridad textual que también se extrae de la referencia a la «propia obra» como «texto» y el subsecuente develamiento a priori de la peritextualidad alusiva a lo autoral que

---

<sup>99</sup>Comparto aquí el juicio respectivo de Medel: «[a]l enunciar que la Virgen del Carmen sería también el regazo “de todos los errores nacionales” se observa como la hablante [...] construye un nuevo imaginario acerca de esta figura: responsabiliza al poder militar de los desastres en Derechos Humanos, pues bajo su falda se justifican matanzas y torturas como patriotismo» (2008, 5). Las distintas fechas corresponden a su vez al reconocimiento ya oficial de este patronazgo por el Vaticano y a su ceremonia de consagración por el Estado de Chile.

afecta al segmento. La última referencia inscrita en esta *Dedicación* a unas des-sustantivadas «venas abiertas de América Latina», plantea ambiguamente lo que podría sobreentenderse tanto como negación y disputa de la construcción del imaginario de un *nosotros* según la obra (1971) de Galeano popularmente representa. Así y como ya se observa, la *Dedicación* instala una suma de indeterminaciones entre los niveles genéricos y espaciales reconocidos por la obra, produciendo una dinámica de traslaciones metatextuales cuya constante opera en torno a la inadecuación y la asignación de legitimidades a los marcos discursivos (lo nacional, lo textual, lo corporal) que la hablante establece como sistema referencial. Un proceso cuyo centro será el cuerpo ya como singularidad y signo crítico de la intersección violencia y territorio y en cuya frontera la obra accede las múltiples entidades que la hablante incorpora y así la conforman como unicidad polifónica.

El primer despliegue de lo anterior es el provisto ya en el (auto)epígrafe al margen de *El rostro*, «[m]e dijeron que tú no existías/ tontamente creí que era verdad» (7); sección en la que se da lugar a la deriva de la unicidad de esta identidad (y cuerpo) signada por la titulación, mediante el despliegue de una serie de inscripciones del espacio de la ciudad autoritaria con el ámbito experiencial de la hablante: «[f]antasma trasnochado del amanecer/ Cantando tu propio tango/ De pie llorando/ Ante el balcón de una mujer/ También fantasma» (*Exilios IV*, 10); y de reescrituras del hipertexto bíblico centralizadas por la presencia remanente de la figura crística y la paulatina composición, desde ésta, del cuerpo de la virgen: «[u]n día X quiso ser cruel;/ viajó al fondo de sí mismo/ y viéndose poblado de paradojas/ volvió al más pobre de los hombres./ Lo nombró su guía, su nombre doloroso,/ su dios/ su ángel custodio [...]» (*Underground*, 11). Y luego: «[c]aer en la locura como la blanca virgen/ 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 [...]» (*Señales*, 12). Para luego entablar la superposición del cuerpo agredido de la hablante y virgen con la ciudad insinuada como un devenir de su condición materna: «Sus brazos ciegos/ me cortaron la boca/ y fui su voz/ por la que hablaron/ los que un día colmándose/ me colmaron/ Parí entonces las suaves colinas de Santiago/ que quisieron ser árboles del cielo» (*Historia*, 14-15). En las secciones del poema *Milagros* este ámbito de sentidos será expuesto ya mediante la inclusión de registros allegados al corpus sinóptico, puntualmente en las menciones restitutivas de la legitimidad de Judas y María Magdalena, así como también en este contexto, ya de una feminización del Cristo que opera como primera traslación de la cualidad e identidad del cuerpo martirizado del hijo hacia la figura materna de la virgen: «[...]Conseguiste al fin ser oída/ ante los

pies de tu madre/ vieja/ como tus heridas y tus brazos cortados./ Por eso/ tus clavos y tu sangre fueron estrellas» (17-21).

La figura de la Virgen posee en *Vía* dos posibilidades de identificación insertas en la polifonía mayor del cuerpo enunciado, y en cuya copresencia se refiere, agrego, a la producción del mito de la nación bajo la imagen escatológica de la violencia. Estas son, la ya mencionada *Virgen del Carmen*, oficialmente reconocida como patrona de Chile y de sus armas, y la de *los brazos abiertos*, la *Inmaculada Concepción de María*. En su figuración más patente esta última es reconocida en tanto ícono urbano por su efigie monumental situada en la cima del Cerro San Cristóbal, siendo directamente asociable por su ubicuidad y visibilidad desde distintos puntos de Santiago, con una cualidad de vigilancia sobre los partícipes y hechos del espacio ciudad. Cualidad que a su vez implica en sí la operación de connotar arquitectónicamente a Santiago como un altar.

En esta propuesta la saturación referencial que la obra ejerce permite reconocer una identidad trasunta a la suma de escisiones, superposiciones y asimilaciones de las distintas figuraciones corporales asumidas por la enunciación en el transcurso de la obra: ésta es la referencia a una identidad de lo autoral, depositaria finalmente del afuera del texto y que oficia de subjetividad que manipula las instancias metatextuales de *Vía*. En mi perspectiva esta identidad se conforma y autorepresenta como la de la aquí llamada *devota*, firmante virtual del pseudoperitexto *Dedicación*. Esta voz latente puede también ser adscrita a aquella presencia que Medel ha llamado «fantasma» (2008, 2-6) y de forma más patente a la que Sepúlveda identifica como «mujer abandonada» (2013, 99-103)<sup>100</sup>. Esto es, entendiendo que la compleja gama de perspectivas provistas por esta habla,

---

<sup>100</sup>Para Medel, quien lee a través de la perspectiva ya planteada por Montecino en su *Madres y Huachos* (1991), se sostiene la definición de *Vía pública*, en torno a la producción de una «imagen [que] se encuentra en un estado de hiperbolización de lo materno» articulándose este principio al modo de la construcción de la imagen de lo materno como poder restaurador de la vida sobre la ciudad aniquilada por el poder dictatorial. Así «[l]a ciudad devastada es recorrida por dos hablantes que viajan juntas y se unen a lo largo del poema: la mujer fantasma y la Virgen». Desde esta premisa la crítica asume la presencia central de las dos figuraciones de la virgen a partir de la correspondencia icónica en la Inmaculada Concepción con la evidente ausencia de la cría (Jesús) en sus brazos como distinción radical a otras identificaciones Marianas. Se trata así de una búsqueda de restitución de los cuerpos (sociales) cuya destrucción es metaforizada por lo el vacío de lo materno (Medel: 2008, 2-6). Esto llevará a Sepúlveda a entender las conformaciones textuales de *Vía* como producciones de identificaciones modélicas constitutivas de una política de representación: «el trabajo de la hablante es devolver el cuerpo social faltante y legitimar el cuerpo femenino invisibilizado mediante la generación de tres modelos de autorrepresentación de mujeres, la Virgen, la mujer abandonada que es la hablante central y Estrella [en la sección *Diario*], la mujer objeto de representación». Lectura bajo la cual la estrategia política de la obra podría entenderse como relocalización de la simbología mariana bajo la figura del martirio, y de aquella asumida como la del sentido trascendente de lo nacional y que provee legitimaciones a las agresiones sobre el cuerpo social. «Eugenia Brito dialoga y le da voz a los símbolos nacionales: la Virgen, Patrona de Chile; y Estrella, figuración

suponen la emergencia de un contrapoder respecto al que ha generado la muerte sobre la ciudad pública y privada. Un contrapoder que, emulando el principio de resistencia adscrito al sincretismo religioso que en sí las imágenes marianas poseen en el contexto de sentidos culturales que la obra suscribe, supone infiltrar las efigies hegemónicas de lo sagrado con los sentidos del conocimiento sometido en la imposición colonial de éstas.

El primer paso para dicha comprensión es reconocer la noción de sincretismo vista en dichas lecturas ya no sólo como fusión y heterogeneización de distintos relatos culturales, sino enfatizándolo como política de ambigüaciones que posibilita infiltraciones desde la trama cultural subyugada y así persistir, en este caso, como trazas de sentidos remanentes bajo las efigies de la religiosidad que le han sido sobreimpuestas. Una política cuya estrategia resulta extensiva a todos los niveles de superposiciones que se ejercen en la obra. Desplazamiento del canon dado a la religiosidad patriarcal adscrita a la *trinidad* es el que da lugar al proceso de autoreconocimiento y luego interiorización de las corporizaciones de la hablante; un proceso que necesariamente se vincula a los contextos donde se ritualiza el espacio de lo público y desde los cuales se provee la promesa de acceder al espacio de lo sagrado y con esto, de una trascendencia tras la cesión de los cuerpos. Entre estos, aquel que se define con la titulación de *Altars*, sección compuesta a su vez por una serie de remanencias a la ciudad como ámbito de desarraigo, agresión y deprivación, según se plantea en la primera parte de la serie *Noches de Boda*:

### I

Concedido que el mejor edificio toca la luna  
y que la luna llena los parques y los besos de los enamorados  
Pero no rodea la boca del suicida  
y su cuello es más blanco que la luna.

### II

La ciudad florece en los labios del suicida.  
Nada hay más dulce que el sabor de sus últimos besos  
y acaso los que se aman o los que se matan a puñaladas  
encuentren en él su quietud frágil y solitaria.

### III

Como la abandonada  
la cansada virgen extiende sus brazos que nunca fueron besados  
sus solitarios e inquietos brazos  
no comprendidos por los enamorados  
que se inclinan ante sus lágrimas pintadas  
y ante su horrible rostro desprovisto de besos

---

presente en la bandera nacional, para devolverles su materialidad, restaurando sus cuerpos invisibilizados. Esta recuperación no es inocente, puesto que es un ejercicio para rehabilitar todos los cuerpos agredidos en un espacio descrito como el lugar del odio y lo implacable» (2013, 99-103). De ahí que ambas versiones definan la posibilidad de que las vírgenes sean antagonistas en tanto ser representativas de distintos órdenes culturales.

sin más luz  
que la de los suicidas con los ojos abiertos (27)

En el poema la no posibilidad de la «virgen» por acceder al propio cuerpo erótico, figuración última de la ausencia que se explicita en la inútil extensión de sus brazos hacia un otro siempre inalcanzable, se asocia a la cualidad autoepifánica vista en «la luz [...] de los suicidas», siendo a su vez estos quienes en la sección *II* poseen la potestad de regenerar, con su deseo, el ciclo vital de la ciudad, de hacerla «florece[r]». En lo propuesto por la obra, esta condición irreversible excede a la efigie de la virgen sobre la cual la hablante ha proyectado el orden de sentidos de la ausencia. Esto, primero asumiendo la perspectiva de asimilación y luego de exterioridad, «concedido que el mejor edificio toca la luna» en la primera sección y luego «la cansada virgen extiende sus brazos» en la tercera, totalizando de esta forma la ausencia remanente al cuerpo-matriz de la Virgen como condición que vulnera todos los niveles de la representación. Y que con esto también infringe al espacio de lo público, según implican las correspondencias al lugar del deseo y la violencia en la no distinción entre «los que se aman o los que se matan a puñaladas», al de lo privado, vinculado al propio cuerpo de la Virgen y por su condición símil a la de «la abandonada», y simultáneamente al ámbito que se articula como frontera entre ambos y que es representado por el lugar de la devoción e intimidad con lo sagrado del *Altar*.

Bajo todas estas superposiciones entre sujetos de la enunciación y sus emplazamientos espaciales, el cuerpo se consigna como el sentido límite que instaura la presencia del sujeto respecto a sus alteridades (Foucault: 1968). Situación bajo la cual la privación de su existencia sensual implica, tomando la concepción de erotismo en Bataille (2009 [1957]), que la muerte biológica sería lo único capaz de otorgar una despersonalización y así una deriva de la opresión del ego. Posibilidad que sin embargo también es vetada para la virgen como consciencia remanente a una propia corporalidad ya constreñida por su cualidad de efigie y por la norma de no contaminación sexual que esta representa. La ausencia compromete así la no-muerte pero también la no presencia, la forma más radical de destrucción de la subjetividad incoada al cuerpo: «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/[...]» (*Noches de Boda VI*, 28).

La práctica de interiorización y exteriorización introducida en la sección supone entonces entender a los cuerpos e identidades difusamente imbricadas y situacionalmente escindidas de la polifonía de

la hablante al modo de una unicidad autoreminiscente. El efecto más patente de esta práctica textual es que la figura del ausente sea reintegrada a la madre, conformando un único cuerpo codificado por la violencia. Sentido que se desarrolla ya con propiedad en la sección titulada por la imagen reclusiva de *Muros*, y con la cual se instala el sentido propio a la presencia de fronteras definitorias de lo privado y lo público. Así, en el poema *Ronda*, la sujeto de la hablante se concibe ya como matriz del cuerpo ausente en adelante identificado con el hijo, y así como origen y muerte de éste

Ahora comprendo mi piel y mis huesos  
El tañido funerario de todas mis canciones  
el blanco color opaco de mi espejo  
la oquedad de mis sienes

Yo soy la madre                      vengo desde la altura  
He perdido a mi hijo y soy su tumba (*Ronda*, 38)

Precisamente la *Ronda*, con todas las reminiscencias que comporta, connota el sentido del juego infantil como instancia de socialización de saberes subexpuestos al orden de sujeciones del conocimiento hegemónico. Sin embargo, en el poema, de un modo que evoca los sentidos trasuntos a la realización de una *cueca sola*, ésta se asocia a la imagen de la «oquedad de mis sienes», de la no existencia de una subjetividad en el trasfondo de la materialidad de la efigie, y del vientre vaciado de la madre, o que ha parido sólo para contemplar la destrucción de la vida que ha gestado (Medel: 2008; Sepúlveda: 2013). Simultáneamente, la relación espacial de la hablante «madre» y virgen que ha descendido «desde la altura» instala la ambivalencia que permite identificarla con la efigie de la Inmaculada Concepción, la Virgen del Cerro San Cristóbal, vigía de Santiago, homologando así al «hijo» literalmente sepultado en ella con el cuerpo social que habita y realiza a la ciudad, la cual de esta forma pasa a adquirir el sentido de una necrópolis.

Bajo esta serie de operaciones se confirma la presencia antitética de cuerpo social de los ausentes, condición que así se torna sistémica al espacio metonimizado por la noción de la *Vía pública*, pero también al discurso de lo sagrado y del arte, promesa y ámbito de restitución de la vida destruida en ésta, conferida a las efigies marianas al ser ahora restituidas en tanto sujetos. De ahí entonces que se verifique el que la obra total se conforme como producción metatextual objetivada en la impugnación del acto de la representación que en estas se infiere, dada su impotencia para contravenir el orden de la ausencia, de la destrucción de los cuerpos. Impugnación cuyas focalizaciones son desarrolladas en las secciones que nominalmente apelan a soportes o formatos

genéricos de éste. Esto es, bajo las distintas cualidades atribuidas a las *Fotografías* en su acepción de registros de un presente cristalizado para quien oficie de receptor; en los *Guiones* que suponen una mediación escritural para la producción (aún no realizada) de una obra escénica o fílmica; o finalmente en *Diario de Estrella*, título ya alusivo a una escritura autoreferencial. Una ordenación que en sí sugiere un trayecto de interiorización en lo tocante a las formas de traducir y en esto producir un relato bajo los distintos lenguajes que estos soportes discursivos proveen. Un primer desarrollo de este planteamiento es el que puede observarse en el poema *Veredicto III* (56-57) de *Fotografías*, donde la ciudad es expuesta como un lugar de duplicación (espejos, vitrinas) superficies/soportes en las que la imagen de la entidad madre-virgen-devota es exhibida como presencia que sólo persiste en las proyecciones fragmentarias, en los residuos sígnicos, de sí misma sobre en las «vitrina[s]» donde se exhiben los signos de su martirio. Sean los de «la mujer llagada» o bien de las «Lágrimas», alusiones a lenguajes corporales que, como ella, ahora también son carentes de sujeto:

### III

[...]

Piedad de los ascensores:  
Ascensor a la vitrina número uno  
que exhibe a la mujer llagada.  
Lágrimas en la vitrina dos:  
se venden calmantes  
Una mujer entra en la estación  
Con las manos escribo: Dios no es un hombre  
Y ella repite la escritura en su propio rostro

Necesariamente esta condición sucede y se verifica sobre un espacio de lo público definido como el lugar donde consumo y fe adquieren un mismo significado; donde los cuerpos son exhibidos para que sus espectadores puedan asistir al espectáculo del dolor. Es por eso que será a ellos a quienes inmediatamente se ofrecerá «calmantes», un *soma* que permite impedir la reproducción en sí mismos de la sintomatología que lo exterioriza hacia el público. En consecuencia, la entidad hablante ejerce aquí la «escritura» para contravenir la masculinidad que con este acto se atribuye a «Dios» como subyacencia a este orden, acto en cuya reproducción también se manipula a la mujer que la inscribe, que la «repite [...] en su propio rostro». De esta forma, para realizar la impugnación paradójicamente la hablante también participará de este proceso de serialización y falsificación, dado que su acción implica la autoreproducción de otra norma de verdad sobre el rostro de aquella mujer que accede a «la estación», y quien de esta forma conforma una entidad genérica y a la vez

especular al propio cuerpo ausente de ésta. Es bajo esta convergencia entre los actos de consumo y fe que la figuración mesiánica del yo se revela como expresión de un poder meramente nominal:

Me felicitan  
Me condecoran

Me llaman plegaria de las estaciones suburbanas  
Pero sigo en la proyección de ese disparo  
Sueño con todos sus efectos  
Me sorprende vendida como estampita  
-Aparezco en todas las vitrinas-  
[...] (56)

Si en *Fotografías* la constante fue la disociatividad del cuerpo, su pérdida de sujeto respecto a su presencia en este territorio-ciudad, en *Guión de los desaparecidos* este desvelamiento corresponde al del acto de la representación respecto a su capacidad de impugnar el orden factual de la violencia: «[r]econstruir la luz para los que nunca más la verán/ la luz que nace de ellos/ asilada luz permanente en el/ desván de la mirada/ desaparecida/ tachada/ es el guion reconstruido de esa muerte/ no del todo vivida/ porque vuelve inconclusa a vigilar la vida desde lejos» (61).

La imposición de la categoría de los *Guiones* como norma de decodificación, implica dimensionar la escritura como homóloga, en su aspecto de architexto, al formato y género así llamado, y por lo tanto como textualidad que al no haber sido (aún) autorizada como representación ni por esto como constituyente de obra (Pillarolo: 2011), existe conflictivamente como escritura funcional. Esto es como «un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y desaparecer» (Carrière y Bonitzer: 1995, 13-14. Cit. Pillarolo: 2011, 293), y por lo tanto cuya autoría y legitimidad son subautorizadas. Situación que connota una complejidad mayor al constatar que estos *Guiones* han sido enunciados bajo la potestad atribuida a los signos de lo escatológico. Y con esto, bajo una pulsión aparentemente mesiánica y en la que homologa la representación con un acto contrafundacional sobre el horror de lo real por el mandato de «[r]econstruir la luz/ para los que nunca más la verán» según inicia *Guión de los desaparecidos* (61). Esta atribución, sino mandato, es conferida a la Virgen-madre-devota en tanto ésta, como habla interiorizada a la hablante, parece ser la única entidad capaz proveer la posibilidad de un orden alterno, y así de *cumplir* la promesa de propiciar un contrapoder capaz de subvertir la violencia que impugna la totalidad del sistema de referencias constituido por *Vía*. Posibilidad que sin embargo, estaría en su origen vetada por la



propia subalternidad sistémicamente atribuida a lo femenino, según el propio texto se encargará de refrendar.

Se trata así de un mesianismo en su base degradado, puesto que los cuerpos desaparecidos reproducen con sus ausencias un vacío referencial del que este *Guión* sólo puede ser una representación abortada. O que incluso, de ser realizados, sólo podrían reproducir como extrañamiento, como simulacro de sus presencias sobre la ciudad: «[...] Guión de ese desván y de su persistencia/ oscura/ cuando la ciudad dada vuelta en su propio ofertorio/ se convierte en santuario» en la continuación del mismo *Guión* (61). Un espacio que de esta forma adquiere la connotación de un santuario consagrado a estas no-presencias: pero con esto también la reminiscencia de una ciudad que se infiere contextualmente, como el espacio autoritario donde sucede el sacrificio colectivo.

La experiencia referencialmente omitida del horror queda así refrendada como la de una imagen serializada por los signos que los cuerpos ya no realizables de los *desaparecidos* constituyen con su presencia sólo refractaria a la mirada. Ésta misma, una señal que indica la presencia también omitida de quien contempla desde el «deshván» y así, desde este ocultamiento oficia de habla que busca reconstituirlos. Los cuerpos figuran así una experiencia remanente, sólo posible por la intermediación ya no de lo sagrado sino de una secuencia de imágenes que realizan la ilusión de un presente en el que estos aún permanecerían. Esto se refrenda al observar que plantear el poema como adscrito a la frontera genérica del *Guión* supone aludir a que la temporalidad de los *desaparecidos* está delimitada por la representación, que no posee otro devenir que aquel aquí signado por el mismo orden que produce sus ausencias, el cual al ser incognoscible sólo puede ser observado en los efectos, los vacíos representacionales, de la violencia<sup>101</sup>. Se puede postular así que la aporía representada por la *Vía* es que ya al referir al horror, y así a la realidad extralingüística del dolor (Scarry, 4-6), el lenguaje sólo puede producir su extrañamiento, de ahí que ni siquiera la potestad mesiánica y así la del orden utópico, ni la del montaje del arte, puedan contravenirlo. Con lo anterior, la legitimidad de ambas representaciones alusivas al espacio prometido, es develada bajo una propia falsificación que necesariamente compromete a la obra como discurso impotente

---

<sup>101</sup>La obra cinematográfica supone la elaboración a través del montaje en tanto gramática, de un relato cuyas temporalidades son experimentadas en la recepción como la constante actualización de un continuo virtual del presente. La traducción de una u otra secuencia como anterior, paralela o bien sucesiva corresponde así una convención o pacto introducido a través de recursos como el uso de elipsis o incluso de (peri)textos denotativos de esta relación. El cine entonces, reproduce la ilusión radical de la presencia.

para restituir a la comunidad exterminada. De ahí que en lo sucesivo la imagen de la *Vía pública* suponga un espacio que no puede ser definido por el desplazamiento de presencias, sino de imágenes que consumen lo único que aún podría persistir de éstas: los signos remanentes del dolor.

Ya en la sección *Diario de Estrella*, título alusivo a la duplicación, ahora acotada a una identificación o autoría, de un registro escritural que al ser colocado en la continuidad de *Fotografías y Guiones* adquiere también la connotación de un procedimiento técnico de reproducción que es directamente alusivo a la exterioridad (respecto al sistema de referencias) de lo literario. Esta relación, no obstante, competará aquí a una zona vedada al registro visual de lo fotográfico y también de la realización de los guiones en tanto es inscrita por la titulación del primer poema de la sección, *Obscuro*, en un ámbito que factual y significativamente las excede: «en ese espejo se me devuelve/ se me retira/ se me diseca/ desde cualquiera de mis imágenes cotidianas/ [...]» (73-74). Esta duplicación especular y la vez pluralizante del (propio) cuerpo, supone otras formas de destrucción dadas por la intersección de éste sobre el registro textual con las imágenes que lo exteriorizan y así vulneran. Nueva transposición entre las situaciones espaciales de lo público y lo privado y en la cual, a la vez que el cuerpo es degradado por su imagen, ésta también lo faculta como presencia desde y sobre la que se puede dotar de inteligibilidad a los territorios con su desplazamiento. La imposición con esto del efecto de unidad derivado de la hipertrofia de lo escritural sobre el territorio-cuerpo, es lo que permite dar lugar a una forma de inteligibilidad al sustrato del sufrimiento colectivo. De lo anterior se explica el que sea en el mismo lugar textual asignado bajo *Oscuro* donde se explicita este afuera virtual como la ciudad de Santiago y que se haga precisamente bajo la figuración de su río:

¿alguien soñó lavar el Mapocho?  
Limpia sus gatos florecientes  
Adorna sus muertos  
Pensad qué cosa maravillosa sería  
si esa agua fuese transparente  
Nuestra ciudad tendría en ella su mejor espejo  
Mi cuerpo no estaría mutilado  
y acaso mi muerte  
me sorprendería con los brazos abiertos.  
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 [...] (75-76)

El *Mapocho* supone así la imagen en la cual se concitan tanto el sentido de un trayecto, una *vía* que precede a la ciudad-nación misma o en torno a la cual esta se ha fundado, según el remanente histórico más patente al río, y a la vez el de un flujo que en su degradación refleja la presencia de la ciudad-historia, y así los efectos de los poderes temporales que la han conformado. De ahí también que este fluido reconocido, en primera instancia por su turbiedad a efectos de ser el gran desagüe de Santiago, sea entendido como otra manifestación de la privación lumínica y por ende del vacío representacional que supone lo *Obscuro*, y por lo tanto, que éste no pueda ser depurado de los muertos que lo subyacen. Esta no-transparencia, la que según la hablante impide que el río sea el «mejor espejo», o bien un reflejo deseado de la ciudad del colectivo, revela a su vez la condición especular de este río-trayecto-desagüe de lo público, puesto que sólo a condición de realizarse su depuración, el propio cuerpo ya «no estaría mutilado/ y acaso mi muerte me esperaría con los brazos abiertos».

De esta forma cuerpo y ciudad quedan correferenciados bajo la imagen del reflejo del río, aunque esta refiera a condiciones que sólo en esta instancia puedan realizarse. Algo que a su vez es una forma de disolución de las fronteras entre la dimensión de lo público y lo privado bajo el trayecto del martirio, la subyacencia ineluctable, ya se dijo en *Guiones*, de los cuerpos colectivamente sujetos a una muerte «no del todo vivida». Es por esto que la sucesiva apelación a la virgen del Carmen implica, ambiguamente, el ruego y la advertencia por el «descenso» de la entidad hablante hacia la condición colectiva del «abajo», hacia el volverse presente, ahora, «dentro de la miseria/[...]/ del abandono» y finalmente del propio «sexo» y la «muerte». Es decir, hacerlo dentro del campo de sucesos que en la obra refieren a la deriva de lo privado hacia lo público. Se trata a su vez del movimiento que da lugar a la personificación de *Estrella*, presentada conflictivamente como autora de este *Diario* de sus desplazamientos por las zonas vedadas a la luz. Sucesivamente la acción del descenso y nacimiento de *Estrella* será secuenciada por la sucesiva división de la sección en titulaciones que refieren a distintas situaciones de los *Misterios Profanos*, y luego aquellos singularizados como *Misterio Encontrado*, *Deseado* y *Sagrado*, respectivamente. Se trata de distintas experiencias relativas a iniciaciones en torno a la figura de Estrella: «Misterios de la carne/ son los misterios sagrados: erotismo del cuerpo consagrado al terror de sí» (Profanos, 78), al descubrimiento del acto escritural, «La poesía es un misterio encontrado/ en los pasos que/ Estrella decide padecer en la tierra» (*Encontrado*, 81). Y de la sacralización de la pulsión dual erótica y thanática (Bataille: 2009 [1957]) que introduce la deriva de la entidad de *Estrella*, «[u]n cuerpo

gloriosamente mutilado:/ ver su dolor es recorrer el infinito./ Su recorrido se inicia detrás de las iglesias por respeto/ a los ídolos/ también suele acechársela en las tiendas de pornografía/ universal en la oscuridad/ genital de sus dioses» (*Deseado*, 82).

La deriva anterior refiere entonces al hecho de que la personificación de *Estrella* es develada como un hecho de la representación, negando de paso toda atribución de testimonialidad esperable de su *Diario*: «[e]s de sus sueños que voy a hablar/ sueños emitidos como himnos producidos como jeroglíficos/ Estos sueños no censurados/ son los motivos de su cuerpo» se dice desde la ahora exterioridad hablante. *Estrella* es de esta forma un signo, primero, del territorio; «Estrella carece de nostalgia: ningún objeto/ ningún recuerdo/ ejerce sobre ella ninguna seducción/ Su corazón es sólo un hueco/ un gran hueco en el pecho/ Fue así como nació la estrella de Chile en ese lugar/ herido/[...] Es una estrella sin cielo/ Cansada de alumbrar la cama de los acusados». Y luego uno del yo virtual producido por la escritura para instaurar así una voz capaz de dar lugar a una propia enunciación para el cuerpo subsumido a la entidad centralizada por la hablante: «[y]o no he escrito este film/ He sido escrita:/ la corona de espinas de Estrella/ su traje de reina/ mi condena/ fue mi horadada piel común con el cemento» (83-85). De esta forma *Misterio Deseado* se conforma como otra puesta en juego de la metadiscursividad del acto escritural, siendo por último en *Misterio Sagrado* donde se asevera una relación de verdad entre lo textual y el «pueblo» que se dice representar con la caída de *Estrella*. Aunque en esto se reconozca que el espacio de martirio colectivo ciudad, sea finalmente incognoscible a esta representación:

las avenidas se pueblan de voces  
de ruidos ensordecedores  
más amenazantes que el silencio  
gravitando en todos los destellos  
sin dejarse representar,

No hay entonces razón para dudar de ella  
del pueblo sin voz que la construye  
de las mutilaciones de su canto [...] (91)

Como se explicita en *La Desvelada*, poema que culmina la sección *Ofertorio* y así el libro, la identidad de *Estrella*, cuyo cuerpo, como el de todos, ha sido usurpado por la representación, también corresponde a una imagen proyectiva del mito de la nación. A un yo ambiguamente colectivo y cuya condición, por ende, es la de poder ser manipulado en tanto signo también del orden y genealogía del poder que ha provocado su exterminio, que lo ha tornado en remanente de un cuerpo ahora ausente: «[e]n esa zona/ mitad delirio –mitad geometría–/ se formó la Estrella de

Chile/ se formó solitaria y fragmentada/ se formó hueco/ al cual vuelven como en los retornos/ los borrados héroes de la libertad de Chile» (100). La ambigüación aquí como subexposición de sentidos remanentes, se define, en esta síntesis, como una traslación de la condición paradójica que supondría hacer textualmente presente aquello que ha sido exterminado en la factualidad del sistema de referencias.

Bajo otra consecuencia, el recurso de subsumir estos cuerpos *borrados* o subexpuestos a la imagen los «héroes de la patria», es decir bajo un término revestido de la masculinidad patibularia de los llamados *padres fundadores* de ésta, supone la búsqueda de llenar los vacíos simbólicos de los que los espacios de lo privado y lo público ya son sólo remanentes. Se trata así de una autodelación de la impotencia del acto de representación para entablar un otro estado de lo real, de volver a generar los cuerpos sujetos a la destrucción. Con esto, la constante ambigüación referencial de la simbología de lo nacional, del cuerpo reminiscente y de lo martiriológico y el aquí subsecuente mesianismo degradado en su poder de producción utópica, concita una política escritural necesariamente definida en torno a las ausencias, espaciales y corporales, con las que estas hablas remanentes, redefinen la imagen de la *Vía pública*.

De ahí, finalmente, que la ciudad en tanto nuevo simulacro de *lo público*, se conforme como aquel espacio donde el signo cuerpo se explicita como privación; como soporte de las identidades necesariamente sujetas a ser exterminadas. Así el trayecto, la *Vía pública* deviene desde aquella instancia primaria donde aún figura la posibilidad de articular una identidad en *El Rostro*, hasta su devenir en *Ofertorio*, imagen última de la degradación de un cuerpo plural instrumentalizado, mercantilizado y finalmente suplantado por una imagen ya ausente, y así, por los discursos que lo allanan para reproducirse en éste como representación. Sea el del (espacio) del arte, y de forma más contextual, el del autoritarismo de signo patriarcal; aquel que niega toda potestad (revestida o no de lo mesiánico) de los cuerpos atribuidos a lo femenino, puesto que sólo es desde esta alteridad que sería posible restituir un devenir otro al de la violencia que los subsume en reproductores de los órdenes rectores sobre lo real.

### 5.3. *Una de las putas muertas sedimentará en los adoquines, reseña a Zonas de Peligro (1992 [1985]) de Tomás Harris*

Así como largas y angostas fajas de barro  
Así como largas y angostas fajas de noche  
Así como largas y angostas fajas de musgo rojo  
sobre la piel.

Las zonas de peligro son ininteligibles. O las  
prefigura un rojo disco de metal,  
símbolo de un sol mohoso al fondo de una calle desmedrada  
meado por los perros

Las zonas de peligro son inevitables; te rodean  
el cuerpo en silencios,  
en silencio te lamen la oreja,  
en secreto te revuelven y ojo,  
sin el menor ruido te besan el culo  
y los escasos letreros de neón ocultan su única identidad:  
CAMPOS DE EXTERMINIO

(*Zonas de Peligro*, 11)<sup>102</sup>

Si la escritura se despliega como textura de la ruina y la descomposición de los cuerpos que la habitan, como lenguaje cuyo registro remite a lo llagado, también lo es el territorio que ésta localiza y reconoce como aquel cúmulo de desplazamientos que la soportan y producen. En *Zonas de Peligro*, obra cuya primera data la sitúa en 1982 y que podría considerarse fundacional del proyecto poético de Tomas Harris, este territorio se condice referencialmente con la ciudad de Concepción, «[l]ugar del deshecho, lugar de los discursos antiutópicos, lugar en el que el amor sólo puede expresarse bajo la forma del odio. Concepción es el espacio húmedo y macabro en que la vida es una peregrinación del prostíbulo al Cementerio» para los autores de *Las Plumas del Colibrí* (Alonso et al.: 1989, 16).

Ciudad-frontera cerrada sobre sí misma, cuyo relato, en el aspecto más explícito entre aquellos recogidos por la pluralidad de lecturas sobre *Zonas*, refiere la reiteración del exterminio que la determina como territorio baldío. Como territorio conformado por la contigüidad de aquellos *eriazos* ahí recurrentes y que permiten referir al vacío espacial, mnemónico, representacional, que implica aquí la *no historia* de todos aquellos cuerpos remanentes que la deambulan (Arcaya: 2008;

---

<sup>102</sup>Junto los poemas *Orompello I* al V y *Hotel King I* al III existe una serie de *Zonas de Peligro* (7) a los que suma una subtitulada *Final*, las cuales han sido aquí artificialmente numeradas a fin de explicitar su secuencia en el texto total. La versión aquí referida ha sido extraída de *Cipango* (1992, 9-30).



sintomatología resulta crucial la figuración de los ojos, elemento de orgánico que permite establecer, en lo sucesivo, un indicio respecto al quién del título *Los Cuerpos: Innombrados/ los cuerpos*, como sin ojos, no sé si te miran/ pero te miran (12).

Se trata ya de una ilusión de inteligibilidad cuya inmanencia está clausurada, puesto que es la proyección incierta de la mirada; aquello que no sabemos si aún es -orgánicamente- posible, o si sólo se realiza como substitución que dota de signos a este sus afueras otros cuerpos. *Las Zonas*, dice Arcaya, «son representación enferma (malestar) desde el ojo devuelta al ojo, desde la angustia paranoica reflectada al mundo desde la misma angustia; el mundo un espejo del ojo, pero el ojo como espejo del mundo. Se hace tabla rasa con la separación categórica sujeto/mundo, sujeto textual/lector» (2008 s/p). La voz es por lo tanto ojo, saturación y erradicación de la alteridad, si hurgamos bajo esta lectura, puesto que es la mirada como síntoma de un sujeto ausente lo que subsume sus afueras. Espacios que suceden ahora como inversión, como reverso de la mirada, cuyas imágenes a momentos parecen ser puramente endógenas, pero no en tanto negación del *afuera* sino como condición de sutura, vendaje. De esta forma, con su reversión, la producción del ojo denota lo que no parece ser más que el acto sórdido del permanecer presente, del habitar el espacio.

En lo sucesivo las *Zonas de Peligro* aludirán a espacios intersticiales que en la ordenación interna de la obra se coidentifican con la calle y barrio prostibulario de *Orompello*, el *Hotel King*, el *Bar Yugo*. Todas estas localizaciones que refieren a «CAMPOS DE EXTERMINIO» como se siembra en el primer poema; noción con la que se instala una referencia a la tortura (Gómez: 2014, 76). Pero también, en un sentido más amplio, a la totalización de la muerte como aquella inmanencia subyacente a la ciudad. Ésta, en sí misa, un continuo de territorios *baldíos* desde y sobre los cuales los cuerpos transitan, provienen, devienen:

Un disco Pare un otro ojo; una sangrienta córnea de latón.  
Orompello es un puro símbolo echado sobre la ciudad.  
Y las putas no tienen la culpa.  
Sólo cumplían con su deber.  
El otro día no más esperaba una micro en la esquina  
del baldío y oí una voz que me decía: “ven y mira”.  
Miré y no había nada más que un caballo amarillo al tranco  
por sobre la calle adoquinada  
y un espejismo las putas vestidas de ropas blancas,  
y un espejismo los eriazos floreciendo:  
repito, mientras esperaba la micro en la esquina del baldío [...]

(*Orompello I*, 16)



Aunque la señalética exista objetual y sígnicamente, refiere al remanente de «un otro ojo», más, entre la multiplicidad de aquellos carentes de sujeto que pueblan las *Zonas de Peligro*. Señaléticas que, aunque parecen demarcar los límites de este subterritorio ya no puedan decir nada a quien las traduce y registra un propio desplazamiento sobre lo real. Por el contrario, todo el espacio está subsumido por este «otro ojo», o más bien por su inversión, puesto que su mirada omite toda posibilidad de construir, traducir la experiencia de la ciudad en una imagen que no sea la de propia subjetividad sumida en esta descomposición.

Orompello data del Paleolítico Superior de la ciudad.  
El amor se ha sedimentado sobre cada geología de muro  
negro, ocre, café; estos cuerpos inmóviles en las esquinas  
ya habían sido pintados sobre los muros,  
cuero sobre estuco, hueso sobre adobe [...],  
Pero hubo muertes en Orompello. Y el sedimento de la  
muerte se sobrepuso al sedimento del amor,  
y el cuerpo de las vivas se confundía con el cadáver/de las muertas,  
y los signos contagiados de amor se confundieron con los  
signos contagiados de violencia [...]  
Una de las putas muertas sedimentará en los adoquines  
y ya no tendrá historia;  
los adoquines sedimentará en asfalto o aluminio  
y ya no tendrán historia;  
y no habrá historia final para Orompello [...]

(*Orompello II*, 17-18).

Como en los baldíos de *Zonas*, la condición fundante de los cuerpos de *Orompello*, es en sí la superposición de la ruina. La de los registros materiales que son permanentemente erguidos sobre y a partir de dicha materia orgánica hasta producir, en sus sucesivas capas sedimentarias, su indiferenciación material y mnemónica con el espacio: «estos cuerpos inmóviles en las esquinas/ ya habían sido pintados sobre los muros/ cuero sobre estuco, hueso sobre adobe, pintura sobre carne/ viva [...]». Esta indiferenciación es también la que confiere una cualidad anómala a toda marca de historicidad sobre el territorio, puesto que la ley que rige las temporalidades de esta *Zona* de ruina y fisura del espacio-muerte-cuerpo es siempre la inminencia del exterminio: «[u]na de las putas muertas sedimentará en los adoquines/ y ya no tendrá historia: los adoquines sedimentarán en asfalto o aluminio/ y ya no tendrán historia/ y no habrá final para Orompello». A partir de esta constante es que el peligro adscrito a éstas no aluda a una condición histórica unívocamente localizable, «Orompello data del Paleolítico Superior de la ciudad» (*Orompello II*, 17); «hoy el año mil quinientos y veinte fue un gran tirano» (*Zonas* 7, 26), o luego a «los muertos de 1973» (*Final*,

27); sino a una cuya experiencia sólo existe como reminiscencia y diseminación de la violencia como lenguaje último que deviene a la presencia de los cuerpos. De ahí que en extensos momentos la textualidad de la obra se conforme como sucesión de signos que no alcanzan a determinar su pertenencia a un sujeto, y con esto a una identidad capaz de focalizarla a sus afueras. Signos remanentes cuya acción sobre el espacio es tanto la de determinar la irrealidad de sus cuerpos como la de señalar su indiferenciación respecto a esta ciudad y sus espacios intersticiales en los eriazos. El ojo es, en este sentido, una figuración que suplanta al sujeto ausente, aquel que satura y es suturado por las imágenes, que homogeniza lo que percibe con lo que es capaz de proyectar, erradicando, así, toda alteridad, toda distinción entre éste y sus afueras. En otras palabras hay retazos que remiten a la presencia el dolor y con estoy por lo tanto a la operación de transformación de la violencia sobre estos, pero no a un continuo de memorias y experiencias cifradas en ellas, a excepción de aquellas que sólo en forma intempestiva instalan una subjetividad propia al hablante, situaciones en las que se corrobora, como piensa Gómez, una forma de participación del «simulacro permanente, de la irrealidad que permea al entorno urbano de Concepción que no es sólo Concepción», condición bajo la cual el referente se torna irrecuperable. Esto es, de aquella sospecha respecto al «estatuto de lo real» en la que la ciudad es reconstituida por el hablante (2014, 76).

Un simulacro, difiero parcialmente, en tanto imposibilidad de restituir una identidad originaria o presente y por eso, de identificar un referente subyacente, pero también la de olvidar, de amputar definitivamente el absoluto del exterminio que produce la descomposición conjunta, de los espacios y cuerpos. Es a partir de aquello que no puede asumirse del todo una hegemonización del simulacro, puesto que éste también parece carecer de soportes y así de la cualidad de suplantación<sup>103</sup>. Extensos momentos, planteé antes para referir también aquellos que en contraste siembran la anomalía de proponer alteridades respecto a las subjetividades omitidas en los cuerpos y en la figuración del ojo que los proyecta, entre ellos, el citado de *Orompello I*, para establecer exterioridades, aunque estas sean finalmente localizadas por sus correspondencias hacia otros simulacros. El resultado es antitéticamente la falsificación y autenticación de ambos planos: el de una realidad latente y el de aquella que deviene de la proyección del ojo:

Como todo ocurría en Orompello estábamos protegidos

---

<sup>103</sup>en Foucault: «[e]l espacio en que vivimos, por el cual somos atraídos fuera de nosotros mismos, en el cual precisamente se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, ese espacio que nos roe y que nos surca de arrugas es en sí mismo también un espacio heterogéneo. En otras palabras no vivimos en una suerte de vacío, en cuyo interior se podría situar a individuos y cosas» (2010c, 68).

por la ficción; como en *Goldfinger* la habían pintado  
de dorado, toda entera  
Yo creí que eran aros esos, pero eran prolongaciones de  
sus lóbulos,  
colinas orgánicas,  
como lágrimas.  
El derrotero de su cuerpo llegaba al final,  
al final del cemento  
al final mismo del crepúsculo  
detenido en un instante orgásmico  
como el agua proliferando en los charcos.  
Y toda ella Jacqueline dorada, reflejos y refracciones  
acumulando luz en su muerte desvaída de boleros  
y acordeones,  
trémula de casi nada, lo digo, tan solo del espacio expuestos  
de los baldíos. [...]

(*Orompello III*, 19).

En el poema se explicita el estatuto de la «ficción» como norma de exterioridad respecto al territorio en ciernes *Orompello*, como aquella que plantea la presencia anómala de un «[nosotros los] protegidos» aquí eximido de la destrucción, aunque sólo sea episódicamente. En lo sucesivo las imágenes vuelven a devenir en reproducción y ordenamiento de las ahora experiencias simuladas por la tecnología cinematográfica de la representación, a través de la cual son proyectadas al ojo.

El que se explicita esta dinámica proviene de la cualidad industrial y por lo tanto modélica del citado relato de *Goldfinger* (1964). Y en concreto a la icónica escena en la que Jill Masterson es bañada con oro líquido por el villano Auric Goldfinger en la represalia a la traición de su subalterna con el héroe James Bond, produciéndose su muerte por «asfixia cutánea». Modélica porque como toda «chica Bond», oficia de objeto sexual de un «nosotros masivo» siendo expresamente exterminada para producirla como representación; como fetiche que centraliza una pulsión thanática en medio de una ficción cuya regla central es la banalización de la muerte (la de aquellos que se interponen al héroe James Bond), siendo un reflejo más el que la única trascendencia de Masterson sea desencadenar el relato del film. Por el contrario, en el poema, la mirada es capaz de prolongar el proceso de descomposición corporal que sucede al sacrificio de ésta, ahora prostituta, «Jacqueline toda dorada»; exhibiendo, primero, cómo su corporalidad se confunde con sus extensiones: «[y]o creí que eran aros esos, pero eran prolongaciones de /sus lóbulos,/ colinas orgánicas,/ como lágrimas./ El derrotero de su cuerpo llegaba al final,/ al final del cemento»; y acto seguido, en la conclusión, las imágenes del proceso de degradación orgánica propio a su envejecimiento:

FEROZ ACTO DE SODOMIA -dirá en los diarios-

pero juro que toda ella estaba dorada,  
a brocha gorda,  
y seguramente no dirán  
que sus tetitas de perra joven  
ahora caen como ubres de vaca vieja  
en un desmoronamiento cutáneo como de tiempo  
estancado y del color de la tierra  
del color de los baldíos  
del color de los desfloramientos clandestinos  
del color de un cuerpo tachado  
acá al Sureste de la ciudad  
a la hora de la amenaza

El efecto de la dinámica intertextual definitoria al poema es develar la falseabilidad de ambos subtextos y con esto, la de la misma mirada involucrada en su superposición. Acto en el cual finalmente trasunta el absoluto del exterminio. Desenlace del cual los cuerpos ofician como su analogía última y dispositivo que lo realiza. Como señala Moreno, «[l]a luz que desprende el oro no sirve para recubrir la muerte que se esconde detrás, sino que acentúa aún más su existencia» (2015, Cfr. 6). De esta forma el poema expone una indisolubilidad del momento orgásmico con la muerte, pero ya no lo hace como únicas instancias de ruptura del yo, Como en la premisa que identifica a la obra de Bataille (2009 [1957]), sino como aquella posibilidad, siempre abortada, de interrumpir el proceso de su degradación. El trasunto del poema, de esta forma, se devela como el de la puesta en juego de la ilusión de que aquello ominoso que es inyectado a los ojos solo sucede como ficción. Es por eso que se recurre a la imagen industrial para exhibir lo real como espectáculo que se torna remanente al territorio baldío, y con esto indisociable a la ruina de su materialidad.

Como toda esta historia transcurre en Orompello,  
tranquilos, es una muñeca de trapo  
ese bulto arbolado de crepúsculo y pringoso  
tirado en cueros sobre los peñascos sucios de la calle.[...]  
Ahora fíjense en el milagro oscuro de las costillas  
entrando a la fuerza a los peñascos sucios/ donde la tiraron a dormir/  
hasta echar raíces.

(*Orompello IV*, 20)

De esta forma el relato, su juego con el estatus de la representación ya como falsificación que permite a su actuante oficiar de ejecutor y cronista de la descomposición de este cuerpo, antes Jacqueline y ahora «muñeca de trapo», refleja la condición de frontera de *Orompello* como fenómeno del ojo que se totaliza en la destrucción. Y que con esto instala la violencia como única traducción posible para realizar este territorio. Una relación que necesariamente también actúa en sentido inverso, verificando en ello o, la no-ficción, la condición ineluctable del exterminio:

En Oropello jamás sabremos si fue verdad:  
descubrir todas las noches la herida más sangrienta  
bajo el sol de 40 wattios envueltos en celofán rojo  
como la misma estupefacción  
de un idiota ante el mar  
como ante un charco de lluvia. (*Oropello V*, 21)

De la misma forma que los cuerpos no son directamente inmanentes a identidades, los territorios tampoco lo son a historicidades. De ahí que el «peligro» se multiplique y realice en *Zonas* donde los cuerpos suceden en tanto huellas, proyecciones del ojo sobre lo real-baldío. De ahí también que esta descomposición y ruina del territorio pueda ser reconocido en otros eriazos, otras *Concepción*; sea Brooklin, Lima o Nueva York. Otras totalizaciones de los «CAMPOS DE EXTERMINIO», cuyo tiempo siempre ha sido el continuo devenir presente:

Este es el puente de Brooklin  
sobre el río Bio Bio, el de los lagartos  
venenosos.  
Y este es el barro,  
mezcla de tierra y agua de lluvia,  
mezcla de tierra y baba de animal,  
de tierra y desagües,  
de tierra y sangre,  
de tierra y semen,  
de tierra y sudor [...].  
Esta es la luna  
viene desde Lima,  
va hacia Nueva York;  
brilló sobre un millón de mendigos en el Perú,  
brillará sobre diez millones de mendigos en Nueva York,  
brilla sobre miles de mendigos en Concepción.  
Esta es otra década turbia,  
sólo que con miles o  
millones de muertos más [...].

(*El puente sobre el Bío Bío*, 28)

Se trata, finalmente, de territorios plagados de cuerpos carentes de toda (propia) voz, identidades omitidas, que solo pueden permanecer bajo la expresión de cicatrices-signos que subsumen la posibilidad de otros tejidos comunicativos que no respondan a esta ley: la de un habla que solo sabe ramificarse en la herida: «El horror te inventa el Hotel King el/ baldío del Oropello te inventa una cárcel/ oculta a1 otro extremo de La Concepción/ la vida y la muerte lo mismo en/ cada Zona de Peligro [...]» (29). Esto es, en el momento y lugar «acá el sur de ninguna parte», inexorable de la violencia; aquí y ahora siempre carente de contornos, de todo hipotético afuera. Bajo estas premisas se produce el efecto de que las leyes rectoras sobre los desplazamientos e intersecciones de los

cuerpos y los espacios, nunca llegan a constituir, del todo, ni las identidades ni la confluencia de dinámicas que localizan la posibilidad de un territorio. De ahí, finalmente, que los cuerpos sólo devengan en aquella violencia que los subyace, trasluce, y finalmente que los omite y por ende reproduce sus vacíos sobre el espacio del texto:

[...] las estrellas eran orificios en el  
cielo en los muros en los  
cuerpos huecos rojos  
huecos por donde se transparentaba  
este baldío.

*(Final, 30).*

#### 5.4. Desde la revolución cultural de mi impostura. Asedio y destrucción de los cuerpos políticos en *La estrella negra* (1985) de Gonzalo Muñoz

Ya sabíamos que la cordillera es el cuerpo muerto de los indios. Ahora se empieza a dibujar el otro muerto de nuestro país en la planicie del tierral.

*La estrella negra*, 118.

Oxímoron de un sol que emana oscuridad, que remite a lo ominoso y así a una transposición total hacia su otredad, la imagen de *La estrella negra* supone en sí la presencia de una singularidad; de una presencia antitética, que inevitablemente también codifica un contra-ícono de la estrella *blanca* de la bandera de Chile y así una transgresión del constructo de la nación. Se trata así de la instalación de un signo polisémico cuyo desarrollo a través de las cuatro secciones de la obra; *La gran marcha de los héroes*, *Sombras alzadas*, *Mil hogueras* y *Almas en Vuelo*<sup>104</sup>, implicarán producir las cualidades corporales de estos sentidos latentes.

La propuesta de *La estrella* se describe como una serie de puestas en disputa; primero de la posibilidad política de la representación en términos de metaficción de un arte situado en un propio mito político (el de las revoluciones populares, en esta visión). Y luego de la interrelación de este supuesto con las imágenes y asunciones de la marginalidad en el entrecruce ciudad y cuerpos; aspectos cuyo entrelazamiento explicita una equivalencia entre lenguaje y violencia. Esto a través de la inclusión de una serie de elementos transgenéricos desplegados en el nivel textual y visual y que provocan el efecto de estar ante una estructura definida por distintas modalidades de fragmentación, continuidad o integración; marcas disruptivas que emplazan las distintas focalizaciones enunciativas que la entraman y que en su conjunto lo definen como una propuesta que impugna el estatus de la representación<sup>105</sup>. El primer desarrollo de lo anterior se observa a partir ya del mismo

---

<sup>104</sup>Una versión de *La gran marcha de los héroes* aparece ya en el documento *Ruptura* (1982, 7) del CADA. Al menos en un sentido formal, *La Estrella negra* cierra el proyecto poético de Muñoz, conformado además por los títulos, con mucha mayor presencia en lecturas críticas, *Este* y *Exit* (1981 y 1983) las cuales, así se acusa en la contraportada, comportan una trilogía, siendo esta el 2010 reeditada en un único volumen por la Universidad Diego Portales.

<sup>105</sup>Aspectos que, aunque al menos en parte ya se podrían desprender de la inscripción de esta obra en la llamada Escena de Avanzada suponen, para la práctica interpretativa, el enfrentarse a una construcción plural de redes de sentido cuyas dinámicas el texto en sí mismo impone bajo la constante de su autotransgresión: «[l]as obras de la <nueva escena> también militaban a favor del quebrantamiento del sistema represivo, pero lo hacían desde la imagen y la palabra como zonas de fracturas simbólicas de los códigos oficiales de pensamiento cultural. Mientras el arte solidario de la cultura de izquierda era recepcionado por lecturas humanistas trascendentes que compartían su misma fe en las gestas heroicas, la <nueva escena> retorció alfabetos para comunicar su sospecha hacia esas verdades re-absolutizadas por el dogma militante[...]. La dificultad de estos cruces recargaba efectivamente las lecturas de muchas opacidades y sobreexigencias, presuponiendo para ellas un lector no sólo cómplice sino también experto en maniobras transcodificadoras. Tanto el rebuscamiento de ciertas jugadas destinadas a desviar las pistas de interpretación oficial

pseudoperitexto (dada la conjunción entre su carencia de firma e instalación), que abre el espacio producido por la obra «Gonzalo Muñoz exhuma la pasión velada de aquellos seres que se condenaron a su desamparo» (1987, s/n). Sentencia que impone una norma de decodificación y asimila la imagen de su autor empírico a un vector de *verdad* y con esto a la producción de una voz que explicita su propia razón autoritaria, dejando ya definitivamente ambigua la definición sobre si ésta refiere a una metaficción o a una toma de posición efectiva. El segmento es sucedido de una página en blanco y luego una fotografía sin descripción en la que se observa lo que podría ser una familia: sentados en la banca de una plaza la imagen describe a un niño mirando a la cámara, y de espaldas a ésta lo que podrían ser dos ancianos (abuelos, padres) junto a la segunda figura femenina cuyo rostro es interrumpido. Todos estos, elementos que anteceden a la página editorial y con esto al título mismo de la obra. A su vez, según ya apunta Harris, se trata aquí de una obra que gira en torno a los ejes de lo épico, el ethos del héroe y lo marginal, dimensiones que se entrecruzan a través de trazas de un espacio referencial planteado como un Santiago marginalizado, nocturno, delincencial (1987, 70), y a través del cual se proveerán los desplazamientos y relatos que lo refiguran en la figura del «caído» por la lucha insurreccional. Una trama cuyo primer despliegue en *La gran marcha de los héroes*, implicará la elaboración de un hablante cuya identidad, por el uso del fraseo e imposición visual de las sentencias, resultará difícilmente dissociable de la asunción de una voz eminentemente marcial y que a su vez afirma representar el discurso y actuar como vanguardia del colectivo militante:

TENEMOS CAIDO

SU NOMBRE, SU FACHA, SU TONO  
DE VOZ.  
RECOMPONERLE LA CARA PARA TODOS.  
REALZAR SU CAMINO, SUS ANDANZAS.

HACERLO BRILLAR CON BRILLO  
RENOVADO (13).

SU RETRATO EN CADA ESQUINA.

PARA QUE SU ESTAMPA EN LAS PAREDES,  
PROTEJA AL BARRIO DE TODA PESTE,  
DE TODA HUESTE DE FAMA TRAIIDORA.  
DE LA CLASE TEMEROSA Y VIL.

PARA QUE EL BRILLO DE LA ESTRELLA

---

mediante estratagemas de sentido que burlaran la censura como la autorreflexividad crítica de los juegos de citas e intertextos, fueron convirtiendo la lectura de esas obras en un ejercicio de criptoanálisis» (Richard: 1994, 61 y 64).



NEGRA DE SU MIRADA (14). [...]

SILENCIOSA. LA ESTRELLA NEGRA  
COMIENZA A ALUMBRAR EN LA MADRUGADA  
DE SANTIAGO (15)<sup>106</sup>

El objeto de esta voz doctrinaria se determina entonces por la concepción de un *ethos* modelizado a partir del líder «caído», pero a su vez por delatar su efigie como dispositivo discursivo de la alienación de su carácter épico, de su transposición, «su retrato en cada esquina», en tanto imaginario devenido en propaganda. Se trata de una primera norma de decodificación de la obra, la cual será inmediatamente delimitada como contingente a la emergencia del metadiscurso ideología e impugnación trasunto al sujeto del hablante, en adelante situado «desde la revolución cultural de mi impostura»:

DESDE ESTA MURALLA CHINA, DESDE  
ESTE ACORAZADO POTEMKIM.  
DESDE LA REVOLUCIÓN CULTURAL DE  
MI IMPOSTURA.

HONOR Y GLORIA A LAS CONCLUSIONES  
DEL FORO DE YENAN. (16)

Operación crítica que se explicita por su referencia en las *Conclusiones* a una de las figuraciones más mecanicistas entre las estéticas marxistas a la hora de entablar directrices relativas a la dialéctica entre arte y verdad, y por lo tanto sobre su definición como soporte de la ideología, funciones del arte y la crítica ante horizonte de la acción revolucionaria, o bien como realidad conflictivamente autónoma, en tanto sea «la individualidad de la obra [la que] parece y actúa como realidad [...] enfrentada con la conciencia como algo independiente de ella» en palabras de Lukács (1965: 244-5). De esta forma la emergencia del Yo de esta «impostura» se condice con la de un discurso que al auto-percibirse como remanente doctrinario deviene en impugnación. Esto es, de la obra de arte tornada en equivalente a una propia «MURALLA CHINA», monumentalidad ejercida sobre el exterminio en la historicidad imperial ocluida por la revolución cultural, y su pliegue a la temporalidad de un propio «ACORAZADO POTEMKIM»<sup>107</sup>.

---

106Dada la dificultad de transcribir la estructura visual original en adelante, me limitaré a reproducirla lo más fielmente posible usando tabulación simple para indicar las separaciones entre sus segmentos. Se ha respetado el uso de guiones no obstante estos puedan indicar la prosecución del verso más allá del límite de página. La única excepción es la de las citas pertenecientes a *Almas en Vuelo* donde esta se sobrentiende, a partir del uso de apartes, como no versificada.

107De esta forma la cita no refiere directamente al acontecimiento prerevolucionario de Odessa (1905) que sirvió de materialidad histórica para el film (1925) de Eisenstein, sino en concreto a su traducción estético-doctrinaria en dicha obra, y con esto, a su deriva como representación condicionada a realizarse como puesta en escena de un sistema de valores: «[e]l propio Eisenstein señaló la existencia de censuras que determinaban en cada acto y en la obra completa

En dicho contexto del saber la discusión respecto a la especificidad de la *obra de arte* recae en torno a sus comprensiones como manifestación del campo de relaciones socio-históricas «regidas por la economía que engloba todos los esfuerzos llevados a cabo por el hombre para apropiarse de la naturaleza y explotarla» (Arvon: 1970, 28). De esta forma, según confirma la doctrina de las *Conclusiones*, para participar legítimamente del proceso revolucionario, el acto escritural, debe ejercerse como medio para interrumpir la alienación cultural del capital, esto es develando su «naturaleza» última; las condiciones absolutas de la base económica que determinan el devenir, primero material y luego de las prácticas culturales que lo preservan (Fokkama e Ibsch: 1992, 143 y 149). Se trata así de un programa en el cual las artes deberían servir a la lucha emancipatoria de la masa proletaria, siendo la cuestión de la indagación estética sobre la «naturaleza humana», considerada como falsificación intelectual-burguesa en tanto dicha forma basal de identidad sería inherente una mera «determinación objetiva» de la estructura de clases. Un aspecto que ante la querrela respecto a la «elevación» o en contraparte la «popularización» del discurso del arte, se sintetiza mediante la directriz de «transformar el Partido y el mundo a imagen de la vanguardia proletaria» (Tse Tung: 1972, 84-96).

Bajo esta relación, la caústica glorificación a las *Conclusiones* desde la «impostura» como condición de la enunciación respecto al espacio epistémico y sistema de referencias en que ésta se inscribe y proyecta, posee la doble valencia de producir un ataque contra la doctrina del utilitarismo estético y la propia obra que lo cita, para así establecer una inteligibilidad relativa al lenguaje comprendido como fenómeno en sí del metadiscurso ideología. La actitud de *La estrella* ante la querrela así instalada ha sido en primera instancia el develamiento de la aporía, sentido en el cual la querrela encarnada por *La gran marcha* es la de la impugnación del mito de la revolución y de su arte situado, subtextos cuya función es localizar los significantes inscritos en la figura del «cabecilla», eje de la función de autoimpugnaciones que, en las secciones sucesivas, centralizará la polifonía del hablante. De hecho, el «cabecilla», como sabremos a continuación, no es necesariamente una entidad genérica cuya inscripción apele a la construcción de una imagen

---

cambios abruptos a los que denominó con la terminología marxista «saltos dialécticos», pues marcaban el paso de un aspecto a su contrario. Tales movimientos implican la totalidad de la forma cinematográfica y plástica, desde el ritmo hasta el montaje. Así, en el primer acto el clima de resistencia ante la carne putrefacta se transforma en actividad; en el segundo, la sumisión ante la ejecución de los compañeros en la cubierta precede al motín; en el tercero, el duelo por la muerte engendra la furia de la masa enardecida; en el cuarto, la jubilosa solidaridad entre ciudadanos y tripulación se quiebra por el horror de la masacre indiscriminada y, en el quinto, la espera angustiosa precede al triunfo de la solidaridad y la euforia consiguiente.» (Sánchez-Biosca: 2004, 70-1).

arquetípica y así la posibilidad de una política que suponga la emergencia del colectivo. Por el contrario, remite a la ficcionalización de un *afuera* del texto (fig. 2, 17) que se localiza en el cuerpo abatido por la policía, de «El pistolero argentino Aníbal Israel Riverol Molina, uno de los cabecillas de la fuga de la Cárcel Pública ocurrida el 9 de agosto pasado y del atraco bancario de ayer». Imagen que antecede a la sentencia que induce el sentido total los segmentos anteriores: «SE TRATA DE LA LUCHA FINAL POR/ EL TESORO, EL GRAN ASALTO».

La figura del héroe queda así coidentificada con la del líder delictual, así como la revolución es a su vez definida de un modo que recuerda al *ethos fallido* de los pistoleros de un western con la persecución «del gran tesoro». Puesta en disputa (y con esto degradación) del imaginario popular de la figura mesiánica del líder guerrillero marxista-latinoamericano, del Guevara (o incluso un Miguel Henríquez), que se condice con la producción de un discurso que busca refutar la posibilidad de una praxis representacional situada desde un paradigma de la correlación del hecho estético y la acción política<sup>108</sup>. Esto ante la nueva denominación degradada del colectivo que la habría producido:

EL LUMPERIO ARMADO  
NO TIENE PATRIA  
NO DA RESPUESTAS

SUS CABECILLAS TEMPLADOS EN LA  
TEORÍA  
Y EN LA LUCHA  
HACEN POSIBLE TODAS LAS FUGAS  
ORGANIZAN, DIRIGEN Y DEFIENDEN  
CON SU VIDA  
-LAS FUGAS DE TODOS NOSOTROS- (18)

Las ya advertidas traslaciones de la perspectiva de la enunciación se volverán ya una constante a partir de *Sombras alzadas*, sección que se inaugura con la instalación de una nueva inadecuación: «Amanece he querido decir/ pero amanece en Chile» (25), conceptuando así al territorio referencial como una realidad implícitamente dissociada del lenguaje que lo traduce. Esto para sucesivamente introducir bajo un mismo régimen textual, la posibilidad de una temporalidad entramada en torno a la reiteración, amplificación y disgregación de sus micro-acontecimientos;

Habiendo ocupado esa pieza deteriorada de cama rígida y fría. Así ha pasado estas noches. Así. Una y otra vez esa

---

<sup>108</sup>Aspecto que Brito interpreta como «repudio [por] toda ideología que comprenda, codifique y neutralice los contenidos de los significantes del texto[...]. La acción heroica es otro sueño burgués que deposita en los marginales su esperanza de redención» (1994, 163)

sobredosis de pesadilla. Calambres. Una y otra vez el pestañeo agónico. Sólidamente amnésico.

Lo hiere y enciende toda luz.

-no duermo, no pego el ojo -piensa- pierdo los reflejos. La astucia me agota- [...]

Y desperdiciado y despojo se pasea ahora a la luz de estas nuevas miradas que lo recorren de arriba abajo. Y no ha dejado de captar el sueño del chispazo y deseo en la pupila solo de alguna. O la ha soñado. E igualmente es cierto.

Se yergue como una sombra china.  
Estamos en Santiago. (25-6)

Una escena inicial plagada de sucesos potenciales, o que provendrían de la experiencia de la pesadilla o el delirio, aquí instancias reminiscentes, residuos de imágenes de lo real, y a la vez una primera localización de los espacios contingentes al proceso de desubjetivación configurado por el despliegue de los cuerpos, observando aquí la descripción de Brito, que «se desplazan, se eliden, convergen en uno solo hasta desaparecer quedando como huellas, reminiscencias mnemónicas» (1994, 162). De hecho en *La estrella* los espacios parecen ser en sí generados por estos movimientos en constante transición hacia una *ciudad del afuera*, la cual rara vez posee densidad objetual y en la que ni siquiera los cuerpos existen plenamente sino como signos inconclusos: «Irreal, vaga./ Su sombra en estas calles. Deshecha y vuelta a hacer» (27) como proyección inconclusa de éste «doble negativo del cuerpo» simbolizado por la sombra (Cirlot: 2013, 424) y a su vez rizoma del oxímoron «estrella negra».

Es por lo anterior que la única localización explícita de este afuera, identificado como tal en tanto que compromete el espacio extratextual y así el de la recepción, se realiza mediante la reiteración autoritaria de la sentencia (nosotros) «Estamos en Santiago», territorio que de esta forma es impuesto como el remanente de los espacios de marginalidad que entraman la obra. Entre estos aquella ahora colectiva, «la oscura sala entablada», difusamente identificable con el bar o el prostíbulo, aunque siempre revestida de una propia clandestinidad, y donde comienza a restituirse el acontecimiento de la otredad, la presencia de la mujer, y su sumisión a la voz que la enuncia:

Renacen en los bailes populares sus órganos solitariamente activos. Cuerpos de llamas en gloria y torbellino. En el entusiasmo carnal de los solos. Shock, de luz a sombra.

se aferra a la hembra, al vaso

y guarda el secreto de todos los cuerpos  
en la oscura sala entablada donde gira

de espaldas  
de costado  
fijamente así[...]

de lujo se aferra, con fieras manos y labios en lascivia  
al ejercicio de lo humano que le queda

baila sin bailar  
rozándose con la otra  
altanera

#### ANATOMÍA COMPROMETIDA (28)

Una otredad que, aunque en principio está diseminada por esta pluralidad indiferenciada en los movimientos y asedios de estos «Cuerpos de llamas en gloria y torbellino» comienza ya a ser centralizada por el cuerpo de la «hembra», entidad aún indefinida como la entelequia de dicha «ANATOMÍA COMPROMETIDA». Se trata de un primer nivel sensorial (la mirada) cuya elaboración implicará la constante transgresión de las distintas localizaciones que conforman la polifonía del hablante, para luego ser sucedido por el nivel del tacto, lo cual se manifiesta con las distintas imágenes de la posesión sexual que arbitrariamente constituyen el cuerpo en disputa del personaje de la mujer como alteridad dialógica de la propia voz: «[m]e puse sobre ella/ se volvió a medias/ y desde su arqueo,/ me dijo:/ “soy entera india de abajo”» (31). Se trata, sin embargo, de una individuación que se revela como inconclusa o por una propia potestad irrealizable: «-yo entero suyo- le contestó en vano» (32). De esta forma la presencia del cuerpo/identidad modulada por la voz autoritaria del hablante que la posee y luego literalmente la cita para responder(se), esto es a la propia personificación principal del «cabecilla». Un cuerpo otro, simulacro de alteridad, al que sucesivamente se irán anexando parámetros de desindividuación y en el mismo movimiento, de homogenización: «TODOS LOS DIAS LA INDIA ERA OTRA» y después, «ENJOYADA INDIECITA, PROLETARIA, ERES/ BANDERA» (32 y 36) ejemplarmente, y que cumplen la función de inscribir su cuerpo siempre como efecto del lenguaje de un otro y con esto, de la violencia que la produce en tanto signo de un sentido ya ausente<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup>Ambas citas permiten inscribir la identificación de esta entidad femenina, entre otras muchas significaciones, con la de la nación, o bien, aunque conflictivamente con una figura, dice Brito, «[d]epositaria de la pasión del héroe [...] como el otro polo de la estrella negra: el foco de su mirada. Si ella está perdida también lo está la patria» (162-3).

Lo anterior determina que el yo hablante se configure como diseminación de las distintas corporizaciones propuestas en *La estrella negra* y que son constantemente denotadas a través de la traslación de las personas gramaticales y de las mediaciones enunciativas que permiten acceder a los discursos que comportan. Pluralización del sujeto que sin embargo será siempre secuenciada en torno a la polaridad sexual antes introducida. Así los cuerpos no son realmente representados como territorialidades cuyas fronteras comportan identidades autónomas, son más bien emplazamientos objetuales constantemente situados en posiciones antitéticas de poder. Así el yo masculino (cabecilla y/o hablante, voz activa), es presentado como fuerza normativa, sea a través de la lucha insurreccional (o delincencial en su degradación) o la búsqueda y la realización de la posesión sexual; y su proyección, indefectiblemente corporizada como lo femenino, «proletaria» e «india»; o sino «UNA TIPA CUALQUIERA MOJANDOSE/ EN LA LLUVIA» (40), etc. La mujer corresponde así a una entidad desplazada hacia lo genérico, cuyos contenidos (memoria, rasgos, acciones), al carecer de una propia enunciación estarán constantemente secuenciados por la voz del *cabecilla*: «REPITE EL GRITO AHORA/ Esa caída confusa y sin vuelta/ Te lanza» (44). O bien, ejemplarmente en la conclusión de la sección: «FLORECERAS AQUI CUANDO YA NADA TE TOQUE/ Y SIN MIRAR A NADIE/ DESCANSAREMOS AL FIN DE NUESTROS/ DELITOS» (55). Alteridades, finalmente, que en las leyes instauradas por el texto solo se realizan como cuerpos al ser substituidos por sus imágenes reflejas, proyección (plural) de uno o varios objetos ausentes y que, por lo tanto, ya solo pueden existir como signos, como ya lo estipula la imagen misma de las *Sombras alzadas*.

Bajo esta relación el espacio textual sucesivo será codificado por la titulación de las *Mil hogueras*, imagen que esta vez remite al origen de una luminiscencia proyectada y que, al ser interrumpida por otros objetos, genera el efecto óptico de la presencia remanente, del signo que substituye un referente ausente; esto es *Las sombras alzadas*. Perspectivaciones cuya dinámica permite entender al texto como deconstrucción del (propio) objeto arte/política exhibido en *La gran marcha* como el radio exterior de la representación. En este esquema las *Mil Hogueras* no refieren exclusivamente al objeto, ahora ausente, que metaforiza la presencia de un referente originario y así una presencia de lo real, sino también al instrumento (medio) para realizar dicha ilusión bajo todas sus expresiones. Sea, en el principio de la sección, la de un relato y así una propia experiencia de la mujer cuya verdad es inmediatamente negada pese la presencia de los códigos corporales que la refrendarían «[n]unca te he creído nada. Nunca te creí. Tú no./ Pero ni siquiera lo que me contaste con tu

semblante/ más serio. En voz baja, estremecida por el recuerdo. Ni/ siquiera entonces, que no fuera sólo tu voz modulando/ una historia de lujo» (59). Una mentira en su origen elidida puesto que no conocemos lo dicho por su voz, pero cuyos signos sin embargo inmediatamente prevalecen en el propio rostro del *Cabecilla*: «Y pensé que por esos cuentos corría tu pena como un río./ Me corría por la cara» (59); exhibiendo con esto que no existe realmente una diferenciación corporal entre ambos, pero sí una definida por las autoridades de sus respectivas ficciones.

La segunda acepción de estas *Mil hogueras* es la propia a la multiplicación de los cuerpos del cabecilla y sus insurgentes, por lo antes planteado cuerpos que existen sólo como medios para realizar la ilusión de un referente ausente. Los sucesos principales de este proceso, o al menos los que prospectan la posibilidad de un relato en *Mil hogueras* (la fuga, el asalto, la ofensiva final), se condicen con acciones que plantean los límites entre las esferas de la acción y la representación, y con esto a la disputa sobre la categoría de «verdad» trasunta a ambas: estas se resumen como la inmolación de las *Mil hogueras*, la destrucción de los propios cuerpos, por la realización de un discurso cuya referencia, horizonte utópico es exhibido como carente de contenidos más allá de la misma performatividad de la violencia:

CUANDO LA AURORA ESTA AMENAZADA LOS  
JOVENES DE CORAZON VAN AL SACRIFICIO

con voz ronca  
es de mentira, es de verdad

Venían trotando por las veredas, evitando la amplitud de la plena calle. Semi agachados, cubriéndose las caras con pañuelos rojos inscritos de siglas y consignas [...]. En la esquina se detuvieron bajo una miserable sombra. Sacaron vino, sacaron pito. Estaban de fiesta, de guerra, estaban muy despiertos, atentos.  
TODOS DE PIE CONTRA LAS PAREDES CONTRA EL CEMENTO (67).

«Los jóvenes», las *Mil hogueras* expresamente alusivas al proyecto estratégico del *foquismo*, conforman cuerpos sin atributos, subjetividades alienadas hasta su asimilación por el discurso de un otro cuyo «SACRIFICIO/.../es de mentira, es de verdad» según se sentencia. «Los jóvenes» son así instrumentos para referir a una prospección de acción política, la aquí *lucha popular*, y así a una noción de verdad que ya es presentada como ausente o al menos ocluida, al modo de los remanentes de la teórica de *Las conclusiones del foro de Yenán*. Las *Mil hogueras* son vistas entonces como un

medio, «hordas», según se las llamó antes, cuyo *ethos* colectivo ni siquiera puede distinguir sentidos que verifiquen la lucha que llevan a cabo y por la que serán sacrificados. De esta forma, los combatientes ya no surgen como aspectos de la trama de una memoria social (que el texto expresamente omite de su batería de referencias), sino proliferan sólo para ser sometidos y aniquilados contra la imagen de la mujer, siendo así su único objeto y así el de su insurrección, el realizarse como (propios) cuerpos en la performatividad de la violencia y el deseo:

Se levanta la falda. Se los baja. Se abre de piernas.

TODOS DE PIE

TODOS ERECTOS

contra la pared, mirando por los hoyos abiertos. Bo-  
queando. Miran sus miradas la fijeza del filo. Tu risa que  
arde

-nos destruiste el alma. Eramos muchos-

-nos destruiste el cuerpo. Eramos legión- (68)

Una trama que se codifica en torno al intercambio de fusión y escisión sexual: «-ofensiva final- te susurré/ organizados escuadrones fijos/ no cambiantes hordas/[...]/ el chasquido de la bala, la piedra/ el beso, sí el beso/ y la piel abierta y manchada», elementos que son inscritos dentro de una misma serie semántica cuyo continuo es el de la equivalencia, aquí inherente, entre el lenguaje violencia corporal. Lenguaje cuya transitividad recae en un sujeto colectivo «nosotros» cuyo marco discursivo ya carece de un horizonte utópico y así de un *ethos* referencial, tornando la noción de insurrección en indiscernible a la del crimen. Se trata entonces de la derrota del discurso ideológico y su vez, de la exdposición de su fin último como la disgregación de toda posibilidad de significar el hecho estético.

En la conclusión de *Mil hogueras* el proceso señalado será extremado a fin de trasgredir toda acreditación de la verdad reductible al sistema de modelizaciones del texto. Un aspecto que se devela con la espectacularización de éste, mediante la inscripción espacial de la ciudad proyectada por la figura alterna, o a momentos dual, del cabecilla/mujer, ahora como un marco escénico que señala la supresión de todo relato externo a las propias normas del espacio textual. Instancia donde finalmente es posible atisbar el objetivo ausente de este juego de proyecciones y explicitarlo como remanente de un sentido que se considera extinto o bien intrínsecamente falsificado, como los signos de una propaganda. Este referente es aquí la imagen remanente el *proletariado*,

los ojos abiertos negros y el escenario: LAS  
BANDERAS



las faldas levantadas  
la figura deslumbrante de las manos  
en alto las piernas desnudas

lujuria eras reinando, pero no la clase trabajadora

#### CORO DE VOCES

su historia, sus leyendas, verdades técnicas, músculo y choque. Alguna vez PROLETARIADO, alguna vez compañeras

#### VOCES METÁLICAS

qué pechos entonces se abren ahí cantando a gritos (74-75)

La inclusión de las acotaciones «CORO DE VOCES[...]/ VOCES METÁLICAS», etc. sugiere que la realidad polifónica del texto y por ende las referencias que este codifica, corresponden a un nivel de mediación cuyos elementos serían manipulados desde un afuera virtual para su espectacularización, como en la dramaturgia o el guion fílmico. Transposición entre géneros que alude al límite enunciativo del texto poético y que supone exponer a la entidad del hablante como la personificación de un cuerpo otro entre aquellos inmersos en esta (degradada) epopeya popular. De esta forma produce la emergencia de la figura virtual de un «autor» trasunto; aquel que, suponemos, secuencia el lenguaje de acotaciones, y con esto manipula el mundo así escenificado.

El momento siguiente se condice con el del allanamiento (del cuerpo, de su imagen), «SALTAS A PRIMER PLANO. ASALTAS LA/ PRIMERA PLANA:/ ALLI TE CERCAN, TE TOMAN, QUIEREN TU/ GESTO SOLO» (104). Totalización de las representaciones visuales que adquieren la posición del espacio de lo real para así explicitar al propio repertorio referencial como falsificación que el texto entrama como inclusiva de la derrota del *nosotros* de los guerrilleros/delincuentes/cuerpos instrumentales.

A esas alturas de la noche, del día, de la ventolera,  
fueron abandonando las posiciones

-lemas, consignas-  
y desplazándose por calles adyacentes comenzaron a  
poner en marcha mejores planes

unos al oeste            los cabecillas hacia el norte

EN LAS FOTOGRAFÍAS MARCHABAN COMO  
UNO SOLO (106)

En este contexto espacial, la ciudad, sus residuos, comienza a ser también develada como un vacío sígnico, como el remanente de imágenes escenificadas por el espectáculo mayor en el que se inscriben tanto cierto *ethos* más bien maniqueo de una revolución popular, «VAN POR LAS CALLES PADRE Y MADRE. DE SUS/ PUEBLOS. SU PROLE» (107), según se sentencia luego, como también las representaciones que lo producen como imaginario cuya verdad aparece truncada. Una escenificación, y en ésta un ataque que busca brutalizar las estéticas llamadas «combativas», en la que tanto las *Mil hogueras* como (sus) «cabecillas», serán actores y objetos de una falsificación que finalmente colapsa sobre sí misma produciendo lo que parece ser el efecto modélico de un montaje textual, fotográfico, audiovisual, («coro de la industria, de la prisión» se cita luego). Y que por consiguiente generará sus propios vacíos representacionales, los signos visualmente omitidos en la página, y así su imposibilidad de ser decodificados:

LOS DIARIOS      LOS SOPLOS      LAS FOTOGRAFÍAS

-mira esas manos- te dije  
anchas, abiertas, obreras  
álzalas ardiendo  
acaríciame con ellas

dirán WORKING CLASS

dirán escuadrones fijos	fuimos fueron
repetirán, dirán proletariado	alguna vez sí
a coro	
coro de la industria, de la prisión	cantarán

VOCES METÁLICAS

MARCHABAN COMO UNO SOLO

vámonos de aquí rompiendo los muros  
¡hoy nos vamos!

Vocearán por las calles	delincuencia
dirán vandalismo	prendan fuego
prendan a todos los que en la foto no tienen nombre [...]	

MOMENTOS ANTES, DESPUES, LA ESTRELLA  
NEGRA DE SU MIRADA PERFORA LA PARED,  
SALTA LA PIEDRA, EL PAPEL ME SALTA DE LAS  
MANOS (108)

La última escena de *Mil hogueras* será tanto la de la muerte del sujeto singularizado como «cabecilla» y a la vez la de la suspensión de las polifonías del texto. Esta refutación corresponde a la alteridad entre las distintas ficciones de sus hablantes centrales: aquel nunca explicitado y cuyo índice es el uso marcial de las mayúsculas, señalética aquí de la sentencia; y aquel que oficia como

pseudonarrador, ambas hablas inconclusas que manipulan la imagen del cabecilla y a través de ésta, la de los otros cuerpos generados por su relato.

Y supongamos que un coro  
de voces, un coro de ruidos  
empezó entonces a decir re-  
petido, repetidas veces, sin  
principio ya, sin final

VUELVE HACIA MI, TU NOS SABES LO QUE ES  
SENTIR PENA (111)

Alcanzó a decir antes de caer, callar. Antes del fin

QUE CORRÍA COMO UN RÍO  
QUE SE LE TRABABA LA LENGUA (112)

Se trata, formalmente, de la conclusión del relato diseminado en *La estrella negra* en tanto, en efecto, *Almas en vuelo* (117-118) instala un régimen textual radicalmente distinto a las secciones anteriores, pudiendo entenderse como posconclusiva, en tanto se desarrolla a través una serie de enunciados que operan como develamientos del repertorio de significantes de la obra total. Así, según el esquema que se ha buscado desarrollar, *Almas en vuelo* podría leerse como un signo reverso de las anteriores, como la reversión del oxímoron y con esto, como instancia del referente ausente:

El alma de Chile reside hoy en el espacio turbulento de las poblaciones.

Y esa alma que ha aprendido a encaminarse al suplicio de cada día, es también el alma que me habita como un alarido.

He visto lagrimear en el gas de mis propios ojos el espectáculo eléctrico de los cuerpos pobladores que tensando sus quebradizos órganos se protagonizan en las calles.

He participado a ciegas en la agresión de nuestra defensa de los cuerpos. En la carga cerrada. Y he visto desde ahí como crece el fulgor que nos eleva a todos al espíritu real.

En esos momentos el viento se tiñe del color de los órganos del moribundo chileno, anunciando el nacimiento de una nueva luz del espíritu popular

Surge así la localización del espacio de sentido Chile e incluso su «alma», antinomia del cuerpo o en su visión mimética sublimación de la que éste es un reflejo fallido, en el espacio de lo poblacional. Se sitúa también en éste lo que parecería ser una voz ya eximida de las distintas figuraciones y ficciones del hablante, tendiendo incluso la posibilidad de un nosotros entre ésta y los pobladores, precisamente el sujeto social que ha sido extensamente atacado en la triada, secciones/lugares textuales anteriores. Esto último instala la posibilidad de que realmente nos encontremos ante un grado último de la tesis estética de la «impostura» y cuyo trasunto es clausurar

el credo de una inmanencia entre signo y referente. Variante desde la cual lo anterior podría verse como la autoinscripción de una figura mesiánica, entidad que proclama y autoriza «una nueva luz del/ espíritu popular» y que ahora, a través de esta suerte de manifiesto *modula* una práctica de acción y resistencia sobre lo real, delimitado como el espacio más allá del texto y donde sucede otra vez la representación «el espectáculo eléctrico de los cuerpos», el subtexto mítico de la «epopeya», y con esto la voz del doble:

Asolados por estos vientos heroicos, levantamos el griterío agudo, el cuchillar de las consignas y en verdaderas campañas de cuerpos mandamos las almas al asalto.  
Las nubes caen como piedras sobre las calles.  
¡Ay! Cuando el rencor destila como precioso líquido cristalino, en lo más puro de su goteo forma la figura de nuestra epopeya.  
Somos un batallón de banderas harapientas que se vuelan y clavada a nuestras costillas, el alma desprotegida nos muerde con ansia.  
Hemos visto uno tras otro, a los que abandonan su terrenal escena envueltos en los paños transparentes de la golpiza [...].

Relato cuyo último punto de observación es el del exterminio, aquí –el del cuerpo de los mapuche, antes el de la «india» y luego «proletaria» y «bandera» en *Sombras*– como alteridad fundante de aquel territorio Chile, cuyo ciclo de metonimizaciones concluye con su alusión como devenir presente de los cadáveres que lo subyacen,

Ya sabíamos que la cordillera es el cuerpo muerto de los indios. Ahora se empieza a dibujar el otro muerto de nuestro país en la planicie del tierral (117-118)

Mapuches, pobladores, ambos colectivos dispuestos como sedimentaciones anteriores, signos residuales del objeto omitido, de una genealogía que se proyecta ahora hacía el tiempo prospectivo y a la vez hacia el afuera del texto. Siendo esta la transición con la que concluye el ciclo de la obra. El referente inalcanzable y la impostura, ahora referida a la potencialidad de un territorio y así de una identidad, quedan finalmente homologados en la negación de *La Estrella Negra*<sup>110</sup>.

---

110No obstante, en la conclusión formal de la obra se genere dicha posibilidad de sentido, existe un último pseudoperitexto a continuación que la posdetermina: «Gonzalo Muñoz nace en 1956 en Santiago [...]. En 1981 publica el libro “EXIT”, Ed. Archivo; en 1983 el libro “ESTE” y con el tercer volumen –“La Estrella Negra”- completa un tríptico: la escena que convoca una nueva escritura épica latinoamericana surgida del cruce de las redes de la pasión, la política y la delincuencia» (s/n). Según su inclusión *La estrella negra* trataría de la conclusión de un ciclo escritural cuya síntesis es la devaluación del *mito de la revolución* en *La gran marcha de los héroes* y su ulterior restitución como signo que ambigüamente substituye los cuerpos ausentes en el cierre de *Almas en vuelo*, lugar textual donde la vida a sido homologada a la *escena* del «espectáculo eléctrico de los cuerpos pobladores» (117).

## 5.5. *Vienbenidos a la máquina, welcome to the tv. Correspondencias entre los cuerpos prostibulares y la ciudad exterior en Vírgenes del Sol Inn Cabaret (1986) de Alexis Figueroa*

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 adonde nos vestimos con la ropa del cinema/ adonde nos vestimos con la imagen o la sombra proyectada desde el almacén de los Deseos y Necesidades cotidianas/ esto sucede en pleno recorrido de la ciudad de una película (1) [Retrato oval número uno]/esto sucede en los cuerpos abiertos [...]/ esto sucede mientras se venden profilácticos con estampas de los incas o se espera a los mariners-astronautas que descienden ritualmente en pleno mes de octubre manejando submarinos en la Unita's Operation/ esto sucede paralelo o adentro de la realidad, mientras se prepara la rosada propaganda de los sexos [...]/ esto sucede frase, también sucede cuerpo/ propaganda/ cebo / luz/ carnada/[...]/ esto sucede mientras cambia el ojo que los lee/ esto sucede pero el suceder es nosotros/ esto sucede en la película de algo como un cuerpo/o como una ciudad/.

(Inicio General 0, 11)

«Esto», serilización e indeterminación cuya realización secuencial instala una plurivalencia basal de suministro de sentidos a la recepción e indeterminación de los espacios, sujeciones y representaciones de la experiencia del sujeto en tanto situado ante la diseminación de contextos de *presentes potenciales* postulados por este *Inicio General* :«[e]sto sucede en [...] el país equis/[...] en la región de la utopía [...]/ en pleno recorrido de la ciudad de una película/[...]/ en paralelo o dentro de la realidad». Sucede, por lo tanto, en la cognición de sus consumidores y a su vez en el no lugar *utopía*, historia («país equis»), imagen técnica totalizada sobre una ciudad que ya no sabemos si factualmente aún existe o sólo es la deriva de sus proyecciones; como «la ciudad de una película» luego ilustrada como falsificación en el *Retrato oval n° 1* (12)<sup>111</sup>. Plurivalencia cuyo parámetro de asimilación y clausura del precepto subjetivante de los cuerpos como garantes de identidad(es) ante la totalización de nuevas formas modelizantes bajo la hegemonía ya del absoluto «transestético» (Baudrillard: 1991, 21-22) de lo real<sup>112</sup>, se realiza mediante el despliegue constante de nexos intertextuales (e inter y trans mediales) al espacio del arte, la cultura pop y los mass-media; superposiciones metacríticas hacia un propio campo de ruptura ya inscrito en el estadio de

---

111La versión aquí leída corresponde a la edición de Papeles del Andalican/Cuadernos Sur (1986) y en el cual «Vienbenidos a la máquina, welcome to the tv» corresponde simultáneamente al subtítulo (tomado a su vez de Welcome to the machine (1975) de Pink Floyd) y al leitmotiv, se dice en la sección *Introito*, de «una tercera y definitiva elaboración de un cuerpo base llamado Vírgenes del Sol Inn Cabaret» (10). La primera corresponde al manuscrito homónimo que circuló reducidamente en Concepción, siendo la «segunda reelaboración» la correspondiente a la edición cubana (Premio Casa de las Américas, 1986) publicada con posterioridad a la explicitada como definitiva.

112«Se dice que la gran tarea de Occidente ha sido la mercantilización del mundo, haberlo entregado todo al destino de la mercancía. Convendría decir más bien que ha sido la estetización del mundo, su puesta en escena cosmopolita, su puesta en imágenes, su organización semiológica. Lo que estamos presenciando más allá del materialismo mercantil es una semiurgia de todas las cosas a través de la publicidad, los media, las imágenes [...]. Todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza o manera de signo» (Baudrillard, 21-22).

una «civilización de la imagen» (Triviños: 1989, 68). Operativas, todas estas, que confirman ya el acceso a un estadio de la representación determinado por la supresión de márgenes estables entre registros, formatos y marcos de sentido; un estadio discernible en términos de clausura del axioma teleológico de los metarelatos de la modernidad (Lyotard: 2000) y por lo tanto de la posibilidad de conferir un marco unívoco de sentido al sujeto (Sepúlveda: 2013; Pizarro: 2014).

A partir de dicho registro, la propuesta de *Virgenes del Sol Inn Cabaret* podría describirse como la de una re-apropiación distópica y conflictivamente *presente* de una literatura de prostíbulos. imaginario que en la obra funge de soporte para un plural de relatos yuxtapuestos bajo formas de virtualización técnica de la experiencia. En el planteamiento de Sepúlveda: «[l]as nuevas vírgenes del Sol, habitantes del ciberprostíbulo, son productos fabricados según un modelo de identificación generado por un aparato técnico» (50). Proceso cuyo efecto inminente es la substitución de los cuerpos por sus imágenes, y en consecuencia de los sujetos por sus representaciones, tornando a estas en constitutivas de un espacio liminar de extinción de la existencia de los discursos que los habitan; y, por lo tanto, de producción de control y autodisciplinamiento.

Se trata de la conformación de una sistémica que en la obra se exhibe como indisociable a la generación de la instancia alienada de un *nosotros* identificado, en primera instancia, como el colectivo de los consumidores de los cuerpos/mercancías localizadas y administradas desde el espacio prostibular cuyo nombre promete y escenifica la presencia de las *Virgenes del Sol*. Designación que en sí supone una recontextualización del estatus del cuerpo adscrito a la antigua institución incaica de las *Acllas*, mujeres originalmente reclutadas «como “esposas” y “sacerdotisas del Sol”» (De Oliveira: 2002, 148) y que al ser transpuestas al espacio espectacularizado del prostíbulo, son despojadas, realmente expoliadas en tanto mercancías sexuales, de la cualidad sagrada de sus cuerpos (Sepúlveda, 54; Moreno: 2015, 165). Degradación que a su vez supone instaurarlas como dispositivos productivos inmediatos de una sistémica de modulaciones pulsionales, sea aquella que proporciona el imaginario de una «María Madonna [...] / indestructible queen of vamp and camp» o sino de «Té rese la Belle» (45, 47), dos de las identidades proyectadas y adosadas a los cuerpos fetiches del Cabaret. Esta forma reconversión bajo una funcionalidad de sujeción de las identidades superpuestas a los cuerpos prostibulares, se colige como la realización, factual, de una conformación de poder trasunta a su administración y que constituye al prostíbulo,

lugar de escenificación y tecnificación del deseo, como su principal dispositivo de reproducción. Una conformación cuya simbólica se realiza en la supresión y sustitución de lo real.

Un primer momento desde el que se advierte esta lectura es el de *Iconografía* (15), subtitulada «(Un segundo, antes de empezar)», sección donde se remite a una inserción del nivel metatextual que se condice con una puesta en disputa de la especificidad del espacio del «cuerpo» y «colectivo», intersectándolos respecto a la «matriz» tecnológica y biológica («diapositiva» y «neuronas»), que los deviene y superpone ya como efectos sometidos a un absoluto de la representación:

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 como un colectivo de lecturas  
(de y 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 Supermán  
en el Gran Show (15)

La asimilación de los referentes primarios por sus representaciones se concibe por la disposición de la «ZONA DE SIGNOS», texto visual de carácter ambigüamente «introital», y en la cual no solo se posibilita sino se induce el realizar una inserción de signos potencialmente disociados o eminentemente vaciados de sus contextos semióticos de origen.. Un objeto, por lo tanto provisto para su sustitución arbitraria por información<sup>113</sup>.

---

113Esta operación será inmediatamente replicada por la correlativa *Ficha de Registro* (16), descrita al modo de una *cédula* en la que se disponen los respectivos espacios para ser rellenos con información concerniente a los antecedentes políticos, de estudios, delictuales, medidas anatómicas e incluso «número de autorización» del Servicio Nacional de Salud, y una fotografía, tipo carnet, de las obreras sexuales (o aspirantes) del Cabarett. Documento con el cual a su vez se trasunta la presencia de una burocracia interna y por lo tanto de una cierta ordenación institucional que rige su administración y normas. La puesta en continuo de ambos textos produce así una homologación entre el carácter de los cuerpos y de la información que los reemplaza. A su vez la mencionada cualidad «introital» se define por la interreferencia hacia la anterior sección *Introito* (10), (pseudo)peritexto cuya función resulta afín tanto a las acepciones del término referentes a lo escritural (prólogo argumental o alocución que inicia a las misas), como a la valencia anatómica del término y que alude al segmento exterior de la cavidad vaginal. Esto último dado que *Introito* figura de antesala al despliegue del espacio prostibular donde toda identidad corpórea es reemplazada por su valor de uso. De esta forma *Introito* puede entenderse como índice de los modos de decodificar la obra.

En su grado más extremo la asimilación se genera desde la totalización de la pseudo-experiencia caracterizada por «Clark Kent» como identidad subyacente al enmascaramiento de este «Supermán/ en el Gran Show», tornando a este último en el horizonte performativo de lo real. Esto es redefiniéndolo, por vía de esta inversión y mutua substitución de ambas formas modélicas, como una instancia que ya solo puede ser realizada por las imágenes de la pantalla; superficie absoluta que, al ya no poseer ningún radio exterior, se asocia con una viralización del principio del panóptico como principio de la nueva intersubjetividad rectora. De esta forma los cuerpos ocupan la doble valencia de vigilar y ser simultáneamente vigilados, proveyendo la norma autoreproductiva de la «pulsión escópica» señalada por Sepúlveda, que la obra replica en la totalidad de sus niveles forzando su comprensión en tanto «reflexión acerca de la mirada» El espacio *Vírgenes* se define entonces por ser una instancia en y desde la que lo real es realizado por la supremacía de la imagen; determinándolo así como dispositivo de proyección sobre una «ciudad teledirigida», un «ciberprostíbulo[...] apto no sólo para mostrar el efecto modélico de la pantalla» (41-42).

Una forma de dimensionar lo anterior es como la presencia de subjetivaciones biotecnológicas biocondicionalidades que exceden una resolución en términos estables de una concepción de identidad. Siendo la expresión de este proceso, primero la ambivalencia de las relaciones de equivalencia, polaridad o integración devenidas a partir de la aseveración del «cuerpo» en tanto «paisaje de la mente», y sus respectivas correlaciones ya como «colectivo de lecturas» y «espacio». Con lo anterior se da también registro a la ya postulada entidad del *nosotros* virtual, asociada, en el poema, a la noción de «nuestra historia» directamente degradada, y con esto actualizado, a la performatividad de la representación serializada bajo el esquema «historieta/ que acostumbra dividir y separar arte/vida». Un *nosotros* espectadores-consumidores y sujetos de una performance simulada de la recepción y quienes a partir del *Folletín de propaganda N.º1* (17-20), titulación que ya lo expone como discurso funcional a un adoctrinamiento, *seremos* guiados a través de los trayectos del cabaret por una suerte de voz y letanía *en off*, propia a una televisación de lo circense, del hablante-presentador:

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 a las mujeres  
bailando regee adentro de un acuario.

(Sus cabellos flotarán igual que largas colas de



peces tropicales,  
sus cinturas cimbrarán ondulando abandonadas,  
con un gran velero de algas,  
como un nautilus transparente navegando  
por los fondos de este mar).

Vien benidos al lugar de las luces calcinantes,  
welcome to the machine  
podrán tocar sus piernas si lo quieren,  
podrán elegirlas con el dedo,  
podrán acariciarlas suavemente por los flancos,  
incluso abofetearlas si deseáis.[...]

Venid a los túneles de carne, calientes y esponjosos  
los esperan.  
Las rociaremos con Champaña si bebérolas desean.  
(si lo quieren) mantel, mesa serán de vuestra cena [...]

(Boletín de propaganda Nº 1, 17-19)

Exhibido por la profusión de proyecciones que lo pueblan en toda su cualidad de prostíbulo hipersonorial, el espacio del Cabarett, ofrece tanto el producto de una satisfacción abiertamente thanática y que incorpora a la «docilización» de estos cuerpos como objeto de su pulsión (Moreno: 2015)<sup>114</sup>, lo cual se traduce en la posibilidad de escenificar las imágenes hipertrofiadas de esta sumisión, cumpliendo en último grado la función de modelizar los deseos de sus consumidores. Esto es la posibilidad de realizar en las *Vírgenes* las violencias que en este espacio protegido, «incluso» *podremos* «abofetearlas» si así *lo deseamos*, se elija representar y en las que *deseemos* reproducirnos como sus actantes: «penetrad por las puertas de colores,/ entrad sin miedo, decidíos,/ que detrás ellas espéranles temblando,/ dispuestas a mojarlos con su lluvia» (18). Cuerpos/imágenes cuyo «temblor» y «lluvia» *optamos* por no distinguir si son signos de sufrimiento o excitación; atributos que no son escindibles de dichas mercancías sin adulterarlas como tales. Así, aunque el valor de uso de estos cuerpos-imágenes antitéticamente moduladas pero pulsionales haya sido transado a partir de la promesa del poder de destruir (profanar/ desvirgar) tanto su valor de mediación con lo sagrado como la norma de *no contaminación anterior* que al nombrarlas como *Vírgenes* se les ha superpuesto, éste depende en el espacio propuesto por la obra, fundamentalmente, de la transposición de esta *Propaganda* en factualidad.

Motivos para preocuparse no hay ninguno  
(abrid la puerta roja)

---

114«lo femenino es abordado en el poemario como figura caracterizada por un alto grado de erotización, pero lo suficientemente dócil como para acatar cualquier mandato[...]. La mirada supone un elemento central de este control, en dos direcciones: cosifica a la mujer con su radio de acción y supone un principio rector en base al cual, desde la conciencia que posee la prostituta de ser observada, se produce la carnavalización y travestismo de su cuerpo, como parte del rito de la “venta”» (Moreno, 175).

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 si es otro el que... (19)

De esta forma se sobreentiende que lo tematizado por la obra no es únicamente un nuevo estadio de la mercancía, sino el de su nueva modulación técnica bajo la escenificación de un lugar de lo real ya totalizado por la representación, lugar necesariamente translocalizado desde el prostíbulo. «No os quedéis al frío: habrá otros espejos, habrá/ otras peceras,/ otras cajas de cristal en las que a veces los ojos/ no creerán lo que sucede» (19), se dice luego en el *Folletín* como para inducir la transición del *nosotros* de los consumidores suministrados desde un espacio de exterioridad cuya frontera es resguardada con tecnología eminentemente militar, «lasers en el techo», «tanquetas», robots», etc., hacia el orden del *adentro* del Cabarett. Este *adentro* es por lo tanto el lugar protegido desde el que se emana un orden capaz de someter aquel territorio ciudad delimitado como su exterioridad.

De esta forma lo que realmente configura al *Cabaret* como espacio alterno es que este produce, o normaliza, la inmersión, la difusión entre corporalidad y experiencia de ésta, en un simulacro sensorial aparentemente elegido, pero siempre, como en la razón distópica del *sci-fi*, otorgado desde las modelizaciones propias al disciplinamiento difundido por el *Folletín*: «[A]chicaremos o ampliaremos sus caderas, serán pájaros-lira,/ extrañas flores tropicales, Eva en el jardín del paraíso,/ o tal vez Manon Lescaut desnuda y anhelante,/ con el pelo florecido de camelias/ [...]» (20). O bien, bajo un desarrollo más explícito de la inducción de sus consumidores, «[v]ien benidos, pero antes recordad, mirad el lema/ que nuestro gigantesco zepelin de propaganda/ escribe en sus costados, sobre el cielo:/ “ELLAS SON PASTA MOLDEABLE/ USTED PIDE/ USTED PAGA/ ELLAS SON ARCILLA EN VUESTRAS MANOS”» (22). El lema refiere así a la promesa de transformar el cuerpo en soporte de un deseo ya serializado, dinámica bajo la cual la representación se verifica como forma de exterminio de toda alteridad, incluyendo aquella que podría subsistir en el espacio del *afuera* al que comunicacionalmente se asimila mediante el despliegue masivo del «zepellin». Es en este sentido que la permanente reiteración del leitmotiv «Welcome to tv, welcome to machine» sirve para instalar a la representación tecnificada como la *interface* que suministra este doble proceso de descorporalización, desabstracción y supresión de las identidades de sus sujetos

como nuevo régimen de la experiencia de los cuerpos. Los cuales, de esta forma son directamente subsumibles a sus codificaciones. Véase bajo esta perspectiva la parte conclusiva del segmento intitulado *Nosotros avanzamos*:

Y a veces lográbamos saber, antes del beso,  
de las manos,  
que ellas eran como puertos 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 (24)

Mientras en un primer momento el sujeto implícito del *nosotros* aún posee cierta posibilidad de proveerse indicios relativos a la identidad de las mujeres «como puertos destruidos por la guerra», inmediatamente la elipsis del comparativo indetermina, torna imposible una definición respecto a si los cuerpos corresponden ya a elementos aparentes de una condición material; «una pura fachada restaurada/ una nave naufragándose entre el humo». O si, por el contrario, lo hacen a sus reproducciones técnicas: «una foto color sepia arrugada por completo/ un enjambre de sirenas proyectado en kodalit/ para la mágica impresión de un boletín de propaganda» (24). En síntesis, los elementos constitutivos del *Boletín* redefinen la identificación de este *nosotros consumidores* ya como actantes de una realidad vista en transición hacia una hibridación entre los cuerpos y las tecnologías mediales. Es decir, al modo de una nueva forma de subjetivación biotecnológica; distopía presente de la emergencia totalizante del «tercer entorno» en la definición de Etcheverría, donde los contextos de interacción entre cuerpos, espacios e información «se producen a distancia y en red, utilizando representaciones electrónicas digitalizadas. Las interacciones sociales no requieren simultaneidad ni copresencia, sino que pueden ser asincrónicas» (2003, 16). La masificación de este nuevo escenario resulta coincidente con un estadio donde, siguiendo a Baudrillard, «[l]o real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo [...] la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes -peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos» (2008, 11)<sup>115</sup>.

---

115En la lectura de Vaskes de *La ilusión y la desilusión estéticas*: «[e]sta tecnología [consecuencia de la expansión de la esfera tecno-electrónica-digital], exterminadora del secreto y de las apariencias, nos proporciona la profusión de imágenes de alta definición donde la realidad imaginaria e ilusoria se pierde [...]. Hoy no vivimos en el imaginario del espejo, del desdoblamiento y de la escena, sino en la “pantalla total” [...], que, mediante la abolición de la distancia entre el escenario y la sala, entre los protagonistas y la acción, entre el sujeto y el objeto, entre lo real y su doble, que

Bajo esta óptica bajo lo real (la mimética de su ausencia e ilusión) ya carecería de órdenes simbólicos subyacente más allá del sistema de interacción y pseudosentidos provistos por las correspondencias y deslindes entre modelos genéricos de identidades. Entre éstas la de aquel *nosotros*, que, al volverse en consumidor de los cuerpos serializados por la *propaganda*, replica su propia identidad sobre una abstracción motivada del deseo. En este contraste el ámbito del *afuera*, ciudad donde no existen sino remanentes de espacios sociales, sujetos, contextos, etc., puede ser observado bajo una relación especular respecto al *Virgenes del Sol Inn*, produciendo así normatividades en las cuales se replica la presencia y realización de discursos modelizantes de la interioridad de sus sujetos:

(Y bien, esto es adentro, en la ciudad de una película: en la que se existe vigilado por la Donald Duck Police, en la que se nos limpia en forma interna diariamente, con un escobillón para botellas, un artefacto de cerdas circulares que se nos sube y se nos baja por el cuerpo y que termina por llenarnos de /Pensamientos-Coca Cola/ las complejas cavidades del cerebro (*Despierto en la ciudad de una película* (2), 25)

Para luego, definir la hiperrealización de los cuerpos, el hibridaje entre elementos técnicos y representacionales como única instancia de realización de sus presencias en lo real: «(casi en pantalla):/ sentada acomodándose la falda mente mitad dentro mitad/ fuera de la sala oscurecida/ aunque a veces todavía caminando/[...]» (*Susana en la calle*, 54). En consecuencia los desplazamientos del cuerpo/imagen aquí subyugado bajo la rotulación *Susana* escenifican una ciudad del exterior que parece precariamente simulada, poblada de sujetos carentes de nombres y rostros, de atributos que los identifiquen sino como derivas, reproducciones de la pantalla: «[I]os cuerpos caminan por las calles sin oportunidad de/ apagar el proyector./ Se reflejan los charcos en la luz de toda sombra» (57). Situación que es radicalizada sobre la *ciudad exterior* al grado de exhibir ya una hibridación de elementos técnicos y biológicos bajo una matriz de supervigilancia y espectacularización de la violencia ya totalmente naturalizadas:

Allí o dentro de las casas: la gente intenta ser normal. Los cables de la luz son techo arbóreo desta selva húmeda. Lluve en las calles sombra roja, sombra gris. Dos y dos son cuatro repiten los videos. Y la boca deforma el nombre de las cosas la palabra. Disparan sobre alguien como oferta [...].  
El techo arbóreo transmite informaciones/ la lluvia lava las antenas de TV/ las lianas de la selva continúan adentro de las casas, metiéndose en los bares la gente intenta ser normal: deforma la cara, los rasgos de las cosas/ hombres sin camisa bailan en la disco/ sus venas son ríos/ la piel mapas/ en los que la Polis consulta referencias, en los que la Polis descubre si están vivos (*La mujer Nazca*, 67).

---

permitían la circulación de sentido, supone la definitiva quiebra de la ilusión representativa que había fundamentado y legitimado el orden de la representación moderna» (2008: 204-205).

Sin embargo, aunque el orden de este *afuera* tienda a serializar las identidades de sus sujetos, asimilándolas a su vez a formas modélicas, taxonómicas del espacio, «sus venas son ríos/ la piel mapas/ en los que la Polis consulta referencias», en la obra se proveerá de una serie de residuos referenciales propios a una suerte de *poslatinoamérica*. Esto se puede entrever al constatar la presencia nominal, en medio de la sobresaturación de remanentes referenciales que la configuran de identidades colectivas de sus consumidores y simultáneamente resultan propias a quienes ofician de sus aparatos de dominación, represión y supervigilancia como los «Mariners» o la «Donald Duck Police» o incluso de la «Unita`s Operation» (11, 23, 26, 37, 66). Situación que denotaría el carácter de la hegemonía subyacente a la historicidad distópica y ambiguamente presente del poema como el suceso de la totalitarización cultural y militar de un régimen imperial, o de uno que haya evolucionado como subsidiario a éste, situación en la que se inscribe al espacio político Chile<sup>116</sup>.

Se explicita así la presencia límite de un orden definido por una racionalidad totalitaria trasunta a la disolución de la frontera cuerpo/imagen y cuya consecuencia supone la totalización de la esfera de la representación a cambio de la extinción de sus referentes originarios. En este nuevo estadio la mirada ya no existe como descubrimiento y capacidad de realizar la alteridad sino como duplicación motivada de las imágenes moduladas por sus dispositivos técnicos de proyección. De esta forma la nueva condición hiperserial de los cuerpos implica la imposibilidad de traducir la experiencia de lo real en términos de subjetividad. Una dinámica cuya proximidad el mismo texto se encargará constantemente de evidenciar: «[e]l cuerpo es como observado en cámara lenta, en película/ porno,/ ofrecido desnudo, abierto amarrado/ (las formas de la comunicación son pantallas de proyección/ de los cuerpos, desde los espacios, desde las alturas/»(64). Bajo dicho argumento, los cuerpos prostibulares adquieren la connotación del referente material de una realidad residual pre o extra-virtual subyacente a las imágenes que les son superpuestas, mientras que la experiencia de los consumidores sería lo ya virtualizado en el acto *voyeur* que el libro instaura al situar a su recepción en posición de observar el momento cuando los cuerpos, al maquillarse, se transforman en su representaciones. Una acción que sin embargo comporta la permanencia de elementos sígnicos que provienen de un sistema de referencias aún remanente:

---

<sup>116</sup>Esta connotación se refrenda, en su aspecto más explícito, por la presencia de construcciones toponímicas y referenciales que inscriben las obras de Maqueira y Harris como elementos constitutivos de las configuraciones histórico-espaciales de *Virgenes*. De esta forma la alusión al espacio Chile se explicita mediante las alusiones citas a *La Tirana* (1983): «la nueva esclava virgen deste sol, del inti-money,/ la ocultada de una Buena Bez por los ojos del/ Dieguito/ (que habiendo comenzado a escribirte te tiró/ desnuda al mundo, al despoblado)» (*Despierto en la ciudad de una película* (2), 25-29);. Y luego a *Zonas de Peligro* (1985 [1992]) en la antes vista mención a Goldfinger.

Entre el humo:  
cruzan los motores rojos por un cielo rojo.  
Un transbordador todo de oro sube a encontrarse con el alba.  
Los mancebos medio hastiados ya, exclaman:  
“deseamos, queremos ver las ruinas”.  
Se escuchan risas en el aire, en todas partes, periódicas  
se oyen.

Entre el humo oscuro:  
el espejo queda solo.  
El rouge bermellón que chorrea por las caras  
parece ser restos de carne sobre el piso de un campo de  
exterminio (*Entre el humo./ Interiores*, 33)

Así, mientras aquellos que provienen de la *ciudad exterior* poseen o son provistos de una suma de extensiones tecno-sensoriales como medio de acceso a la propia pulsión, los cuerpos objetivados como mercancía del cabaret son los únicos que en el texto parecen registrar los procesos degenerativos propios a toda entidad eminentemente biológica: «[e]ntre el humo oscuro ellas:/ discretamente ocultando sus jorobas, sus jibas y/ excrencias/[...]/ vendando sus heridas con enaguas, medias, corpiños y/ vestidos» (34). Cualidad, finalmente, que verifica a las prostitutas como entidades capaces de existir más allá de la representación. Se trata de un aspecto que el texto traduce a través de la puesta en disputa de la concepción del espacio del arte como técnica de esta supresión, pero también como instancia que permite resistirla. Tensión que se hará patente en el conclusivo *Apéndice: Postrero mundo-cómico*, suerte de poética que posdefine el régimen textual de *Vírgenes*, y en la que se propone la instancia de una transición hacia lo que podría ser entendido el entorno de un «afuera» respecto al espacio de la representación:

Postrero mundo-cómico, serigráfica postal de Coca-cola.  
Postrero mundo-cómico, que gira igual que un Long-play  
de realidades,  
revelándose a sí mismo en forma de arcaico y fantasmal  
espíritu hegeliano  
retratado de esta forma entonces [...],

Postrero mundo-cómico: (yo defino)

qué es la regla divisoria tipo “espíritu/materia” (sic)  
“Clark Kent & Superman”, “demencia & estadística  
cordura”/[...]

(en fin, postrero mundo-cómico:  
panorama que se lee en medio de la topográfica y urbana  
geografía desta América en que vivo,  
apenas disectada y ya completamente, pretendidamente  
abierta,  
en las páginas cuché de la imagen Cosmopolitan,  
de la imagen Vanidades,  
eidética postal alucinante, poblada de colores y

de formas,  
que no dejan pasar ningún sonido,  
que no dejan pasar ninguna mueca,  
que no dejan pasar ninguna luz,  
que no dejan pasar ningún olor).

Volveré (70)

El lugar textual donde se faculta la transgresión, ha sido definido como un *Apéndice*; término que remite tanto a un anexo que excede al texto, como a un remanente corporal que carece de operatividad. Bajo ambas acepciones este saldo, este discurso relegado, se condice con el de una intromisión crítica del sujeto trasunto a una enunciación que ya no se plantea como inmersa en las normas de la representación que ha producido, sino como un *Yo* que al suspender su voz ficcional (y con esto la de los sujetos plurales que esta entrama) se restituye como situado en posición de conocer su alteridad respecto al proceso de conformación de este «Postrero mundo-cómic», o de establecer «la regla divisoria tipo “espíritu/ materia”» y luego transponer la figura del doble «Clark Kent & Supermán», interrumpiendo así su inmersión en el entorno de *Vírgenes* para producir con esto una inteligibilidad sobre el marco del presente histórico, disociado por su virtualización de la experiencia de sus sujetos.

Se escenifica así aquel *presente* proyectado por el «postrero mundo-comic» y cuyo desenlace es la hiperserialización de una imagen industrial omnipresente, «serigráfica postal de Coca-cola»<sup>117</sup>, y con ella la disolución de toda posibilidad de que exista un contexto en su *afuera*, y con esto de la experiencia de una historia colectiva, «geografía de esta América en que vivo» asimilada por sus reproducciones modélicas eminentemente transnacionales en *Cosmopolitan* o *Vanidades*. Pasquines, en cualquier caso, tributarios del escenario del antes dicho «Gran Show», pero también referentes a aquella sociedad periférica y autoritaria chilena que de esta forma pasa a conformar el proceso de este (postrero y presente) «panorama», produciendo con su inserción el nexo entre ambos espacios, pero también su equivalencia, como si este *Apéndice*, trasunto a la emergencia de una propia subjetividad, fuese un segmento más de este ya dicho *Folletín de propaganda*.

---

<sup>117</sup>De aquí que se cite al *pop art* para señalar un orden en el que ya no puede existir la posibilidad trascendente del «original» y donde la imagen es en sí una técnica definida por su autoreproductividad. Se trata, como en Warhol, de «una imagen sin objeto, o sea, indiferente respecto al mundo» (Vaske: 1996, 213).

## **5.6. Suspender las imágenes del terror, producir sujeto autodisciplinados. La ciudad neoliberal en *Santiago Punk* de Carmen Berenguer (1986)**

Compuesto de cuatro fragmentos, *Santiago Punk* corresponde al primer poema de la sección homónima y obertura de *Huellas de Siglo* (1986), siendo señalado como precursor de «una poesía chilena desde los 90 hasta hoy [que] está escrita desde un lugar baldío, que se va vaciando de sentido y se aleja de aquello que ya fue». Esto es, instalando el conflicto de la memoria y su ahistorización como tentativa crítica y sistema interpretativo en el que se inscriben las poéticas postautoritarias. Sentido en el cual se abre la pregunta sobre el continuo de la tradición literaria en tanto construcción de una «alegoría de la derrota» (Urzúa: 2012, 250 y 251).

Se constituye así una inflexión, la absorción de lo real por lo signos que denotan su ausencia en tanto registro de las transformaciones del sistema simbólico ciudad a efectos del proceso de neoliberalización de la nación. Un orden que será definitivamente impuesto con la Constitución de 1980 ya como proyecto y marco jurídico a partir del cual, paulatinamente, se eximirá al estado del rol de posesión y administración redistributiva de los recursos y bienes sociales críticos de la nación (salud, previsión, educación, etc.), forzando así a la población a competir, en adelante, por el acceso a los *derechos básicos* adquiridos a partir de la tradición de las luchas sociales precedentes a la irrupción dictatorial.

En el ámbito de producción de su expansión cultural, el modelo adquirirá su complejidad final mediante los subsecuentes procesos de privatización y enajenación de los bienes públicos, redefiniendo así el ordenamiento social en torno a la segmentación de nichos productivos de capital, los cuales a su vez son generados en la retracción de los *derechos sociales*. De este modo, la consolidación sistémica del autoritarismo-neoliberal como máxima forma de trascendencia política y cultural del proyecto dictatorial se define, en sus sucesivas fases de instalación, por el primer estadio de totalización del terror y el simulacro como dispositivos de disciplinamiento y *depuración* respecto a la cultura política derrotada, los cuales factibilizan la creación de un modelo de subjetivación social capaz de integrar la supervigilancia y la lucha productiva por alcanzar los estatus del autoconsumo identitario.



En pos de desarrollar este argumento hacia las significaciones sobre el espacio referencial del poema, realizaré una puesta en contexto de las imágenes ahí suscritas en torno a sus posibilidades contingentes de recepción, para desde éstas adscribir las prácticas escriturales que delimitan el nuevo espacio de superposiciones del lenguaje ciudad, propuesto por la obra total<sup>118</sup>. Así, bajo la nominación territorial *Santiago*, el texto se conforma en la concatenación de un repertorio iconográfico que parece remitir tanto a una oralidad y visualidad colectiva, al modo de una tentativa de registro epocal del espacio comunicacional de la década de los 80 (Brito: 1994, Olea: 1998, Sepúlveda: 2008). Esto, a partir del repertorio de significantes y prácticas culturales puesto en juego por el mercado, según el sentido instaurado con el epígrafe de Gonzalo Millán que articula el ámbito de interpretación del poema discutido: «Los maniqués lucen saludables./ Son felices./ Están siempre sonriendo» (10). Se preconfigura así un espacio donde el objeto estético industrial, una figura humana que posee proporciones físicas, e incluso emociones modélicas, ha obliterado la identidad del individuo que representa. Esto es, configurando lo real como una interdependencia comunicativa regida por el simulacro que instaura la apariencia como categoría de verdad, y que con esto homogeneiza de las categorías de identidad y mercancía. A continuación, la parte primera articulará una serie de relaciones de interdependencia semiótica entre signos (punk, guerra y nación, etc.) alusivas a diferentes registros que virtualizan el territorio ciudad:

1. Punk, Punk  
War, war.  
Der Krieg, Der Krieg  
Bailecito color obispo  
La libertad pechitos al aire  
Jeans, sweaters de cachemira  
Punk artesanal made in Chile  
Punk de paz  
La democracia de pelito corto  
Punk, Punk; Der Krieg, Der Krieg  
Beau monde. Jet-set rightists  
Jet-set leftists  
Pantaloncitos bomba  
Pañuelito hindú  
Chaquetitas negras, Carlotitos  
Liberalismo Taiwan  
Balitas trazadoras para mantenerte  
Cafiche marihuanero (11).

---

<sup>118</sup>Retomo en esto la primicia de que el lenguaje «no sirve para denominar una realidad preexistente, sino para articularla, para conceptualizarla» (Ducrot y Todorov: 1976, 106) De esta forma ante la tentativa de rearticular el contexto de referencias que sustrae esta textualidad, a momentos se tornará preciso el desentramar su secuencia en torno a la búsqueda de causalidades internas para así concatenar un orden de sentidos, según el mismo poema impone.

El primer elemento que resalta es la configuración del espacio Santiago ya como concatenación de signos que no es estructurada por movimientos verbales y así por un sistema secuencial de causalidades, sino por las interdependencias dadas entre los objetos propios al espacio de transferencias comunicativas tematizado. Incorporándose en esto el uso constante transposiciones de registros de oralidades acotadas a ésta (Olea: 1998, 134). Esta operación supone que la producción de sentidos de *Santiago Punk* dependa casi totalmente del contexto icónico que conforma su materialidad textual, siendo éste modulado mediante la selección y reordenación arbitraria de un repertorio de referencias, retazos, de signos y de hablas coloquiales, que en una descripción sumaria comportan una serie de objetos materiales y comunicativos mayoritariamente industriales: prendas de vestir, lemas publicitarios, marcas corporativas, pero también que remiten a la iconografía de la oficialidad.

Destaca en esta relación el cáustico uso del diminutivo para nombrar «[l]a libertad pechitos al aire», alusión a la moneda de diez pesos chilena acuñada entre 1981-90 y que se identifica por la imagen del llamado *ángel de la libertad*; la efigie de una mujer alada y semidesnuda en el momento inmediato a la acción de abrir sus brazos para desentramar las cadenas (del marxismo) que los mantenían atados. Efigie que a su vez es circundada por el lema «libertad» y por la data 11-IX-1973 con la que se conforma como conmemorativo a la refundación de la «República de Chile» y con la cual las categorías de *libertad* y *consumo* quedan mutuamente permeadas a partir del derrocamiento de la Unidad Popular ya como acontecimiento originario del nuevo ordenamiento social. Se trata ya de un entorno y sistema de relaciones reproducido por la ciudad y cuya articulación hacia una orgánica, sucede a partir del único referente «War War/ Der Krieg, Der Krieg». Es decir, el de aquella *guerra* cuya expresa omisión en español permite, a su vez, aludir a la supresión de la capacidad de la propia experiencia del habla para nombrarla. Siendo este el elemento que junto a (lo) *Punk* será duplicado, tornado en indisociable, en la matriz comunicativa total que el poema emula, al de la conversión del espacio ciudad hacia las dinámicas de sistema ahí nominado como «Liberalismo Taiwan». Por último, el uso del diminutivo sirve en la conclusión del segmento para referir al armamento «balitas trazadoras» que define la cualidad de poder del «cafique marihuanero», según el chilenismo que designa al proxeneta desde quién, en primera instancia, emana el orden registrado por el poema.

En esta línea, la idea de la equivalencia entre individuo y mercancía ya definida por la imagen del «maniquí» se condice con lo ya planteado por Sepúlveda, para quien el sentido total de *Huellas de Siglo* supone una actualización situada del tópico de la ciudad-ramera y que en el contexto de transformación neo-liberal de los 80 surge como re-significación del emplazamiento simbólico del espacio urbano como expresión material y comunicativa de la comunidad-nación, y por ende de los imaginarios en los que esta se soporta y reproduce (2008, 117)<sup>119</sup>. La nación se re-define así, como espacio prostibular donde el objeto de consumo es el sujeto cosificado sí mismo, y por lo tanto tornado en suministro productivo basal. De esta forma en el segmento se observa ya que los cuerpos, topías radicales que en última instancia concitan el territorio del sujeto (Foucault: 2010a), son sucesivamente reformulados en objetos puramente sígnicos. Esto, primero, a través de una omisión explícita de los cuerpos trasuntos a éstos como referentes de la representación, siendo sustituidos por las extensiones identitarias que los recubren, es decir los «Jeans, sweaters de cachemira/[...] Pantaloncitos bomba», etc. Esto es, estableciendo que sus identidades son reemplazadas por los atributos que estos les confieren, siendo siempre intercambiables y desechables como los mismos cuerpos que les ofician de soportes. Bajo esta situación, la ciudad adquiere la condición de territorialidad delimitada por el tráfico de signos que produce, imagen de un orden cuya cualidad expansiva se define en relación a la capacidad de producir la inmersión y abstracción de sus sujetos en «mercancía» (Sepúlveda, 115). El conflicto así abierto radica entonces en la pregunta por una pragmática discursiva de la lucha política; esto es por la eficiencia, o no, de un discurso para ejercer una toma de alteridad capaz de devenir en comunicabilidad sobre una recepción concreta, y por lo tanto, en praxis sobre la realidad colectiva que esta trasunta.

2. FMI, la horca chilito en prietas  
 Tanguito revolucionario  
 Punk, Punk; paz Der Krieg  
 Whiskicito arrabalero  
 Un autito por cabeza  
 Y una cabeza por un autito  
 (BMW, Toyota, Corolla Japan)  
 Japonés en onda  
 La onda provi on the rocks  
 Rapaditos Hare Krishna Hare hare  
 Sudoroso mormón en bicicleta  
 Aleluya la paz

---

<sup>119</sup>La tesis general de Sepúlveda respecto a *Huellas de Siglo* se basa a su vez en la gama intersignificaciones que ulteriormente son desarrolladas a través del conjunto total, de esta forma su observación de la «analogía entre la prostituta y la ciudad.» (117) recae principalmente en los enunciados de *Santiago Tango* del mismo aparatado y donde se desarrolla la figura del cafiche marihuanero como mediador que usufructúa del cuerpo *prostibular* que personificaría a la ciudad: «Carente de decencia, marginal, fanteche/ Patipelá, espingarda ciudad. /Se nos muere está loca /[...]Pobre dama, empleada ramera/ Transpirando polen/ La noche escuálida te dobla/ Donde duerme el cafiche» (17).

En la segunda secuencia, el signo ya como retazo comunicacional que formaliza su ámbito de sentidos de *Santiago Punk* se conforma instalando la nominación propia a la sigla del «FMI» (Fondo Monetario Internacional), alusión que concita al orden financiero global como correlativo a los objetos «horca» y «prietas» en que se enmarca la condición de la entidad político-territorial «chilito». La cual, a su vez, es puesta en entredicho, nuevamente, mediante la constante del uso degradatorio del diminutivo. Objetos cuyas situaciones se denotan contrastivamente respecto a los núcleos verbales omitidos y que los dotarían de sentidos situacionales, forzando a la recepción a volver a entramarlos. Ejemplarmente la «horca» refiere en su connotación más directa, a un instrumento cuyo fin es provocar la muerte por asfixia, sea ésta como efecto de un ajusticiamiento (público o no), o la práctica del suicidio. En el caso de las «prietas» se trata de un embutido compuesto de sangre coagulada, instalando bajo usos al FMI como el componente activo de las realizaciones potenciales de esta herramienta y producto. De esta forma al ser «chilito» la entidad dispuesta en condición pasiva, se adscribe el sobreentendido de la noción trasunta de país en tanto entidad sometida ya no sólo a la expoliación económica de sus materias primas y fuerza laboral, sino directamente a la de su cuerpo social en tanto materia cárnica de la cual se produce el objeto comercializado como «prietas».

Este argumento se atribuye a partir de la cita (e impugnación) al lenguaje de la oficialidad presente en la mención «[u]n autito por cabeza/ Y una cabeza por un autito», en alusión explícita al discurso presidencial, transmitido por cadena obligatoria de radio y televisión, del 11 de septiembre de 1980. Contexto en el cual el dictador promete que hacia 1984 «de cada siete chilenos, uno tendrá automóvil; de cada cinco, uno tendrá televisor, y de cada siete, uno dispondrá de teléfono» y así perfila, en una maniobra de populismo comunicacional, que a su vez reviste el simbolismo propio a un acto conmemorativo de la «gesta de 1973», una suerte de «marco utópico» trasunto al orden que su autoridad representa. Éste orden es el de la sociedad de consumo como superación de la política. Como luego diría el mismo Pinochet, «[n]ación es tratar de hacer de Chile un país de propietarios y no de proletarios» (*El Mercurio*, 24 abril 1987), confirmando con esta mención, ulterior a la misma publicación de *Huellas* al nuevo proyecto país como el sistema de referencias trasunto al poema.

Este campo de relaciones se devela al realizar la inversión, según la misma textualidad en cuestión propone, del vínculo primario sujeto-objeto para así subvertir la noción oficial de «libertad» instala ya en el segmento 1 como soporte de su sentido total y que por esta operación se torna aquí en sentido subyacente a la puesta en escena del dictador. Esto dado que aquí será la ambivalencia «un autito» que permite tanto la imagen del juguete infantil como el diminutivo de esta herramienta en tanto una extensión técnica del cuerpo humano, asociable en ambos casos a una producción de masculinidad, lo que inversamente dispondrá de la capacidad de «adquirir» una «cabeza». Siendo de esta forma el consumidor tanto sujeto como objeto de consumo, cualidad bajo la que ambos se tornan mutuamente sustituibles y en la que se devela una funcionalidad y consecuencia sistémica del nuevo orden. Funcionalidad que supone el alcanzar un estadio de control que permitirá reemplazar las prácticas del terror por la producción de subjetividades autodisciplinarias (Sepúlveda, 119). Esto es, en la nación proyectada por las palabras de Pinochet, la promesa neoliberal de que finalmente el acceso a los bienes-signos permitirá superar el trauma histórico de la división de la sociedad chilena, en tanto su consecuencia será la supresión del «mal simbólico» en último grado representado por la política. El proyecto país adquiere así la dimensión de una verificación de la derrota de los relatos que sustentaron un cauce visto como periférico de la modernidad, y cuya máxima expresión habría sido la tentativa de la Unidad Popular. Esto para resignificar su narrativa bajo el horizonte de un autoritarismo que se autoconcibe como utópico en tanto, una vez la nación haya sido purificada por la acción tutelar de las fuerzas armadas, será el mercado el que conformará un nuevo *ethos de la libertad en el consumo disciplinar*.

En este sentido el neoliberalismo como matriz ideológica capaz de reiniciar la historia de Chile se establece, fundamentalmente a través de su colateral efecto globalizador como supresor de la conformación de identidades políticas supeditadas al empoderamiento cultural sobre el espacio comunicativo de la ciudad. Ámbito de sentidos que será reformulado por su decisiva saturación de elementos substitutivos, exógenos a las manifestaciones y prácticas culturales adscritas anteriormente al territorio. Entre estos las marcas corporativas «BMW, Toyota, Corolla Japan» dispuestas por el poema en el mismo campo semántico que los «Hare Krishna», los Mormones y las iglesias evangélicas sugeridas por el «Aleluya la paz» que entonces comenzaban a poblar las calles de Santiago-centro, espacio que a su vez se localiza por la división socio-territorial respecto al sector *Providencia* «la onda provi on the rocks», donde reside la élite y desde el cual, por ende, se

emana el poder político y económico de la nación. Siendo éste tipificado al modo de la práctica social propia a un *Cocktail*.

En el tercer segmento la operación de homologación entre identidad (remanente) y los objetos que la escenifican es transpuesta a través de una serie de intersignificaciones entre espacios, materialidades, y objetos/signos de consumo industrial o que devienen de la cultura publicitaria y/o televisiva de la época. Categorías que por lo tanto establecen un sistema autónomo a través del que se emula textualmente la producción de realidad simbólica bajo la cultura neoliberal.

3. Footing, footing a los cerros  
Unemployment, 42ª street  
La cultura viene de Occidente  
La alameda Bernardo O'Higgins en el exilio  
Alameda las delicias, caramelos candy  
Nylon, nylon made in Hong-Kong  
Parque Arauco  
Lonconao  
Top-less cuchufletos, silicona  
Rapa-nui en botellas  
Colchones de agua en la cúpula  
Coito colectivo (13).

Dada la casi total supresión de nexos verbales y proposicionales que definen a *Santiago Punk*, las imágenes han sido transpuestas como entidades nominales cuyas fronteras están constituidas principalmente por el corte visual del verso. El efecto así generado es la anulación de toda dinámica de sucesiones temporales, y con esto la ilusión de un presente continuo del tráfico de signos<sup>120</sup>. Calidad bajo la cual las interdependencias del sistema semiótico del texto se establecen ya en tanto taxonomías que sustraen los espacios de lo real. Este proceso se desglosa en la sección principalmente a través de categorías delimitables bajo tres tipologías que necesariamente se permutan e intersectan: i) Denominaciones socioterritoriales estructuradas en torno a la emanación de poderes político y económicos que ofician redefiniendo la matriz cultural Santiago. Se describe en esto la alusión «Footing, footing a los cerros» reconocible tanto como una marca del poder económico (según la subdivisión socio-geográfica de la ciudad), como también al modo de una práctica de autoproducción del sujeto ahora capaz de controlar su cuerpo, de volverlo deseable y así factible de ser consumido por otros cuerpos. Siendo así las identidades trasuntas al sociolecto que

---

<sup>120</sup>Categoría que el poema verifica ya como vaciada de historicidad y por lo tanto como manifestación de un estadio de la representación donde ésta ya solo puede actuar encubriendo «el dominio simbólico de la ausencia» como Baudrillard lo nomina en su teórica. Esto es un estadio donde «la imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es. Es como si las cosas hubieran engullido su espejo y se hubieran convertido en transparentes para sí mismas, enteramente presentes para sí mismas, a plena luz, en tiempo real, en una transcripción despiadada. (2000, 7)

precisamente denomina *footing* a dicha actividad física, permeados por la cualidad modélica del «maniquí». También se suscribe a este ámbito la mención «[u]nemployment, 42<sup>a</sup> street» en referencia a la élite especuladora de *Wall Street* como poder transnacional que efectivamente despliega un orden de prácticas y sentidos sobre Santiago, acepción aquí autorizada por el anómalo uso verbal de la sentencia «la cultura viene de occidente», y acto seguido, por el sentido de desterritorialización del espacio icónico de la República de «La alameda Bernardo O'Higgins» ahora transpuesta situacionalmente «en el exilio» enunciado con cuya ambigüedad se intersectan el destino del prócer que la nomina y que culminaría sus días exiliado en el Perú con el de los desterrados por la dictadura. Este sentido a su vez se posdetermina con la superposición de la designación original de esta «Alameda las delicias» durante el mandato del mismo O'Higgins, la cual es inmediatamente homologada al objeto de consumo industrial dado por los «caramelos Candy», cuestionando con esto la simbólica de la nación que la trasunta.

ii) Materialidades significadas en tanto sus funcionalidades implícitas: «nylon made in Hong-Kong», que en el Chile de los 80 se utilizó tanto para erigir campamentos poblacionales como para reemplazar las techumbres de las casas. En este mismo plano se suscribe la alusión a la «silicona» que sirve para adecuar el cuerpo femenino al estereotipo vigente más allá de las propias proporciones físicas, observadas por lo tanto como defectuosas al no lograr reproducir la «idealidad» representada por el maniquí. Noción de producción industrial del deseo que supone una práctica de alienación. Esta es confirmada primero, por la reproducción maquinal de estatus económico y sexual relativo a dicho valor de uso adscrito a estos «colchones de agua en la cúpula» y que carecen de actuantes individualizados. Y acto seguido, al explicitar que estos son realmente partícipes de un «coito colectivo», produciendo una noción de la pulsión sexual que se torna congénita a la pulsión de consumo. Connotaciones que se verifican en relación la condición desechable de estas materialidades, todas las cuales en el acervo colectivo remiten al plástico.

iii) Signos de consumo industrial en cuyo uso corporativo operan suplantando identidades etnoculturales y territoriales. Así, mientras «Parque Arauco» es el nombre bajo el que se inaugura el primer *Mall* de Chile (1982), la voz *Arauco* y el gentilicio, *araucanos*, corresponden a la denominación asumida por la colonia para identificar genéricamente los territorios y pueblos que constituyen la pluralidad de la cultura mapuche. Identidad que, por lo tanto, es vaciada de sus sentidos para ahora referir a la penetración cultural y masificación de los principios de la sociedad

del *retail*. De esta forma el signo y práctica del *mall*, se constituye como el nuevo lugar, nuevo «[p]arque» que reemplaza y resignifica la función de socialización y producción de comunidad antes acotada al espacio, ahora vedado por el control autoritario, de lo público. En este sentido, al asimilar la imagen de *lo mapuche* al nuevo espacio de socialización, se resignifica la noción de identidad como inherente a la conducta del consumo. Situación que supone la reformulación de toda dimensión de alteridad para generar la reproducción de los nuevos principios de la sociedad neoliberal chilena. De esta forma la dimensión actitudinal del *Shopping* comporta al *mall* como espacio cuya función simbólica es vincular al nuevo orden social a la imagen -vacuada- de un imaginario del origen. De forma similar opera la mención a la marca de agua mineral «Rapa-nui en botellas», alusión cuya instalación en el espacio comunicativo supone someter la tradición cultural del pueblo así autodenominado a una mercadotecnia del exotismo, y cuyo remanente identitario pasa así a ser eminentemente corporativo. Se habla entonces de una nueva noción del *ethnos* cuyo sentido refiere ahora a la ciudadanía consumidora de signos, aquella en adelante disciplinada bajo la figura modélica del «maniquí», imagen que metaforiza la condición que articula el campo semántico total del poema.

En la última sección del poema, esta dinámica de sumisión de alteridades, su homogeneización al nuevo orden, se conforma tematizando los aparatos represivos del estado, para luego vincularlos a la idea de raza y de trascendencia de la (nueva) identidad-nación que subyace a este consumo de identidades de mercado:

4. Pacos macumberos, lumeros  
Cucas, guanacos, loros soplones  
Der Krieg, Der Krieg; Punk, Punk  
La raza old england toffee  
Samponita lagrimera  
Huayñito hard-rock  
Police, police, Punk, Punk  
Guitarrita beatle  
Virgencita del Carmen  
Patroncita del ejército (14).

«Pacos» es el coloquialismo para designar a la fuerza policíaca, quienes al ser identificados por su adjetivación nominal como «lumeros», son presentados como entidades indisociables de sus garrotes (*lumas*), de las armas primarias que portan<sup>121</sup>. Quedando así estos coidentificados como los cuerpos-herramientas represivas con los cuales se efectúa la posesión del monopolio de la violencia

121La voz mapuche *luma* designa al árbol autóctono de la familia de las mirtáceas cuya madera, dada su excepcional dureza y peso, es empleada para construir este implemento característico a la policía de Carabineros.



en tanto «derecho» (Benjamin, 2001 [1972]). Acto seguido los términos esta vez abiertamente diferenciados «Cucas, guanacos, loros soplones», refieren y concitan en un mismo microcampo semántico instaurado por el corte del segundo verso, a herramientas y así a desarrollos técnicos, y roles utilizadas por ésta para ejercer la represión callejera. Y por ende para administrar el control sobre lo político. De esta forma los dos primeros términos designan carrocerías policiales, la *Cuca* al retén móvil para la detención *in situ*, y el *Guanaco* al carro lanza aguas, éste último, dada su similitud con el camélido andino (*Lama guanicoe*) caracterizado por escupir contra sus agresores.

Una complejidad distinta es la que describe el sentido de la designación «loros soplones». Términos que, aunque también formalizados como un único nombre propio poseen por sí mismos, en el español de Chile, una alta relación de sinonimia. Esto al contener cargas semánticas autónomas pero afines en torno al rol de la *delación*. Así mientras los «loros» son en mundo del hampa aquellos encargados de vigilar las inmediaciones del sitio donde se infringe el delito para alertar a sus cómplices ante cualquier amenaza, en el contexto comunicativo que suscribe el poema, los «soplones» corresponden a civiles cuya acción consiste, habitualmente bajo algún tipo de coerción, en entregar información sobre personas y acciones a las instituciones, policías y/o organismos de inteligencia. De esta forma al comportar aquí el segundo vocablo una adjetivación nominal del primero, ambos roles son homologados bajo una misma funcionalidad de traición y facilitación del crimen. En esta misma relación los «loros soplones» quedan secuencialmente instaurados como propios al mismo campo semántico total de las herramientas represivas antes descritas, siendo así también adscritos ya no como identidades sino como tecnologías propias a la preservación del orden representado por los «Pacos», quienes por lo argumentado tampoco se sustraen de esta situación e identidad común.

A continuación, la secuencia reitera la oposición y marco de contextualización residual «Der Krieg, Der Krieg; Punk Punk» para luego incorporar bajo el mismo campo de tecnologías represivas del segmento, la imagen de esta «raza» ahora correlativa al eslogan televisivo de 1979 *Old england toffee*, perteneciente a la marca corporativa *Ambrosoli*. De esta forma se produce la superposición de dos simulacros (raza y propaganda), conformando el sentido que introduce la serie de productos/imágenes de consumo identitario presentes en el espacio semántico Santiago: «Sampoñita lagrimera/ Huayñito hard-rock [...] / Guitarrita beetle». Esto es, al modo de otras caricaturas de identidades, la cuales ya no actuarían constituyendo colectivos autoconscientes (de su clase, género, especificidad cultural, etc.) capaces de subvertir el plano comunicativo ciudad, sino como meras

herramientas reproductivas de una propia anulación política y cultural por el consumo. De ahí que los dos versos conclusivos sirvan para referir al poder trasunto a este orden ya como sentido que posdetermina el texto total mediante la concatenación de las referencias «Virgencita del Carmen/ Patroncita del ejército». Se trata de la efigie oficialmente consagrada como figura tutelar y *Reina de Chile* desde las primeras décadas del siglo, pero también de *sus armas*<sup>122</sup>. De esta forma la relación principal que el poema plantea es la de codependencia de la violencia organizada del Estado con la producción de un mercado de signos, integración que los capacita para suplantar la presencia de un tejido social anterior, oclusión en la que se interrumpe toda posibilidad de resistencia cultural a la ocupación de la ciudad por este nuevo orden. Definición que se corrobora al observar la gama de intersecciones referenciales así instalada hacia distintos momentos del conjunto total de la sección Santiago punk. Así ejemplarmente en *Molusco*, poema donde la voz personifica (otorga lugar) al *Loco* (Concholepas concholepas), una especie explotada en Chile hasta su casi extinción:

Concholepas concholepas  
Me sacaron de mi residencia acuosa  
Lo hicieron con violencia, a tirones  
brutalmente.  
Concholepas concholepas  
Estaban armados con cuchillos.  
Luego procedieron a meterme  
en un saco  
¡Concholepas!  
Me golpearon ("para ablandarme")  
Me lavaron ("para limpiarme")  
Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando  
y limpio  
    me colocaron en una olla con agua hirviendo  
    y sal.  
    Ahora estoy en la cocina  
    con mayonesa, cebolla y perejil.  
    Ahora estoy en la vitrina.  
    Ahora estoy en un cartel.  
    ¡Me van a comer! (21)

Como señala Sepúlveda, en el poema «los procedimientos de tortura son saberes del mundo privado en tanto, así como en la cocina se machaca, asea y transforma objetos en alimentos, de la misma forma el torturador golpea, limpia y transforma cuerpos en ciudadanos. El acto de ‘ablandar’ consistía en ‘quebrar’, vale decir, lograr que un preso delatara a sus compañeros» (2008, 119-20). La idea del *ablandamiento* sobre el cuerpo social agredido correlativo al de expoliación

---

<sup>122</sup>En este contexto lingüístico, el uso dado por la inadecuación del condicionamiento pragmático del diminutivo (Bertucelli 1996: 131-2) aquí referido a la «Virgencita del Carmen/ Patroncita del ejército» sugiere un uso de la potencialidad subversora de la oralidad cuya realización comunicativa como impugnación se constituye en condición de una complicidad lectiva de su recepción.

*Concholepas*, a su vez puede asociarse a la cualidad modélica del «maniquí» desde la cual se sustraen mensajes contenidos en los soportes «vitrina» y «cartel», representando a través de la noción del (auto)consumo identitario una práctica predatoria sobre las subjetividades forzadas a officiar de instrumentos de la destrucción del propio tejido social en que se insertan.

Por último, en *Matadero Palma*, poema conclusivo de la sección y homónimo al antiguo trayecto de esta *micro* urbana, texto y territorio se pliegan para producir una cartografía de la ciudad-periferia que este recorrido en sí implícita. Nominación, a su vez, con la cual el lugar genérico (*Matadero*) del sacrificio masivo de los cuerpos animales para la producción de su carne, es escrituralmente explotado para generar el sentido total del poema:

Tras el parabrisas	Rodando la Matadero Palma	
Cerca de la Quinta	Cueto Moneda	García Reyes
La barricada	Cuchitril bailando la conga	
De un pasado	Efímero lunar de los tejados	
Desvencijados asientos	Y graffittis metafísicos	
Rostros limonares ácidos	Rodando Rodando	
Rauda por las esquinas	Gatillando luces rojas	
En esta vida	Cantando un pan de radiografía	
Motor de segunda	Fantoche	
Arrancándose con los tarros	Jugando travesura	
De sacar una bandera	Flameándola	
A las rodajas de patios	A los montes y abedules	
Pues este será	Tu último camino	
Recorrido por callejones	Callampas y sanjones	
Injundias	Prostíbulos y comadronas	
Balada de motor	Pije de los arrabales	
Un canto gregoriano	Surtidor de baratijas	
Rauda vas	Raulí San Pablo	Indepen- dencia
Y qué camino	Ramera	
Masticando el orgullo		

Matadero Frugal                   Milonguera flor de noche  
   Al matadero  
 Esquelética de fierros  
   Bofe colgado de los sueños  
 Rociada de flores  
   En avenida La Paz  
 Por el pelusa Miguel  
   Volado  
   Escupiendo coágulos. (37-38)

En una primera descripción, *Matadero* plantea visualmente la presencia de dos textos paralelos o bien contrapuestos en una dinámica que, por lo dicho, puede ser entendida como estructura dialógica de una dinámica de estímulo-respuesta. Lo anterior se replica proveyendo intersecciones y continuidades entre los versos alternos y los sucesivos, dando con esto lugar a una pluralidad de secuencias (trayectos) de lectura.

En su definición más amplia, el poema se plantea entonces al modo de una ruptura de puntos vectores que definen los desplazamientos centro-periferias de la ciudad, para dar lugar despliegue de un mapa de los entrecruzamientos que producen sus subterritorios. Así el, subtexto de la sección izquierda incorpora elementos propios a la «micro» y a la condición orgánica de ésta que la homologa al cuerpo humano: «vida», «masticando el orgullo», «esquelética», «rociada de flores». Lo último en doble alusión tanto al rito funerario y a la vez a las prácticas culturales que en su contexto aún fingían de apropiaciones simbólicas populares del espacio móvil de la micro. Se conforma así un cuerpo mutuamente permeado por la máquina y cuyo desplazamiento efectivamente registra y así presentifica los subterritorios urbanos copresentes en el subtexto de la sección derecha: «Cueto Moneda García Reyes», o bien «Callampas y sanjones» y así «Prostíbulos y comadronas». La puesta en trayecto de estos, implica también la de otros suministros de las identidades adscritas a la ciudad: «fantoques», «ramera», «volado», entre otras. De esta forma, desde las autonomías textuales y así trayectos de lectura que proveen, ambos subtextos o incluso *poemas alternos* confluyen en un mismo desenlace, produciendo así la heteroglosia visual y textual del mapa de sus desplazamientos. Siendo así ambas secuencias presentadas como especulares y así como mutuamente periféricas, pero aunadas bajo la localización, identidad y acciones adscritas a la intersección «[e]n Avenida La Paz/ Por el pelusa miguel/ Volado/ Escupiendo coágulos».

En conclusión, en *Santiago Punk* se adscribe una serie de instalaciones referenciales a una práctica de homogenización cultural, las cuales son proyectadas hacia otros lugares textuales de la sección,

lugares de cruce donde éstas son vueltas a secuenciar mediante modos de enunciación que, de forma contrastiva, actúan subjetivándolos y con esto dotando de territorialidad a los cuerpos que estos implicitan. Algo que aún se observa en las operativas afines presentes en los poemas *Santiago Metro*, *Los puentes* y *Ciudadela* (19, 33 y 35). Se conforma así una memoria cuya matriz está dada por la dinámica de intersecciones entre los objetos e identidades de referencia y los signos que las suplantán. Y cuyas existencias en el espacio epocal referenciado, son articuladas en torno a las prácticas de subjetivación que dotan de funcionalidad sistémica nuevo orden. Me refiero aquí la elisión de otras alteridades identitarias en torno a la utopía disciplinar del maniquí, a la transformación directa de la apariencia en categoría de verdad, en tanto este modelo substituye al cuerpo social.

En este sentido *Matadero Palma* representaría una lectura desde la que al estar las transiciones de las zonas omitidas del territorio-ciudad verbalmente dotadas de temporalidad, esto en abierta contraposición al espacio comunicativo tematizado en *Santiago Punk*, se constituye una resistencia respecto a la totalización del estadio del simulacro del consumo. De esta forma la disgregación de significantes instalada como procedimiento de la representación –y a la vez como decodificación– de la instancia ciudad, opera aquí como una política de develamiento del sistema de modelizaciones que la subyacen. Sistema indisoluble de la promesa de un proyecto-país cuya factibilidad está basada en la creación de una sociedad cuya legitimidad consiste en la «libertad» de inocularse infinitamente el disfraz (signo) y el cuerpo (topía última de toda identidad). De lo contrario, de no mediar esta substitución sólo posible con este último grado de la higienización dado ahora como asepsia, como pureza del *modelo*, se necesitaría responder al problema –insoluble– de habitar una memoria colectiva cuyo horror minaría los soportes mismos del nuevo sistema y orden social. Exterminio que aquí ya no es sólo el de los cuerpos, sino el de toda alteridad, de toda forma de subversión de lo real.

### 5.7. *Ignorancia padre. Cuerpo, subversión y ausencia en La Bandera de Chile (1991) de Elvira Hernández*<sup>123</sup>

No se dedica a uno  
la bandera de Chile  
Se entrega a cualquiera  
que la sepa tomar.

LA TOMA DE LA BANDERA (s/n)

Antropologizar el emblema de la *patria*, translimitar la escisión cuerpo/signo y así producir sus individuaciones en tanto entidad que se torna capaz de suministrar enunciaciones ante la acción transformacional de la violencia. Esta es la operación que en primera instancia se concita en *La Bandera de Chile*, nominación en la que subsume la iconicidad de dicho emblema y bajo cuyas tramas de sentidos se subordinan las alteridades en las que la nación se soporta; pero que también comporta la acepción propia a la fundación territorial de la emblemática *Toma de La Bandera*, con todas las remanencias especulares entre la nación y el cuerpo social que en ésta se objetivan. Polivalencias desde las que ya postula una obra cuya conflictividad radica en la puesta en disputa de dicha coidentificación entre los cuerpos sociales y la nación (Zaldívar: 2003, 205 y ss; Hoeffler: 2012, 123-133), en tanto ésta, bajo el contexto autoritario, ya no puede ser observada sino como suministro de las violencias que fundamentan sus órdenes de sentido. Dinámica cuyas realizaciones se introducen desde la posición de exterioridad presente en el citado primer segmento, suerte de *falso epígrafe* dada su disposición ambiguamente peritextual al carecer de numeración y anteceder una innominada presentación (de Federico Schopf) que a su vez funge de primer texto decodificador de las condiciones de lectura de la obra total.

Así, a partir de los cuatro versos iniciales se introduce un primer despliegue de la gama de ambigüaciones contextuales que generarán potencialidades de significación relativas a las funciones verbales activas o pasivas de «dedicar», «entregar» y finalmente «tomar». Movimientos cuyas

---

<sup>123</sup>La data corresponde a su primera publicación formal. Según afirma Schopf en su presentación, las primeras circulaciones limitadas de la obra se producen hacia 1987, señalando además que una primera versión habría sido escrita ya en 1981 (en Hernández: 1991, I – III), lo cual luego es vuelto a afirmar en la nota a la 2a edición de *La Bandera de Chile* (Libros de Tierra Firme, 2003). En lo medular: «[a]l margen del tormento de la autora en el cuartel Borgoño [...] nuestro país había vivido hasta la fecha ocho años en la ferocidad de una dictadura, en una guerra declarada a todo nivel y no reconocida hasta hoy, para sofocar a los opositores los resistentes, los sectores más sensibles de su población: trabajadores, estudiantes, pobladores, artistas e intelectuales. A la sazón, el término patriótico todavía era un vocablo confinado a las connotaciones decimonónicas, y el significado de la palabra patria, hacía agua ante la embestida ideológica -con camuflaje antiideología- de las modernizaciones que llegaban del país del norte y de la lógica de las culturas impuestas como la globalización y la posmodernidad» (33).

acepciones incorporan desde la realización de la posesión sexual, la de derrotar y en consecuencia someter militarmente un territorio en su acepción de espacio sumido a la presencia de un poder rector, o por contraparte, la acción de ocuparlo por el colectivo para así refundarlo como una soberanía, dando origen precisamente a las *tomas de terrenos*<sup>124</sup>.

Otras acepciones posibles la acción de *tomar* el beber a fin de emborracharse, en el español de Chile, permitiendo así una interpretación alterna de esta *Bandera* y de la nación *Chile* trasunta como elemento de alienación colectiva. Bajo la misma operación interpretativa, el *tomarla* en el sentido de *ocuparla* en su dimensión simbólica, implica generar su contratexto, a la vez que el hacerlo en tanto cuerpo sexuado, implica la acción de *violarla*. Sentidos todos estos, que se entraman en la sentencia «LA TOMA DE LA BANDERA» que poscodifica la serie en torno a la ambivalencia dada ante el territorio poblacional homónimo y el ritual de iniciación militar también así denominado, y en el cual tras concluir la instrucción propia a los estamentos castrenses, se realiza el juramento ante la «patria», representando la promesa de entregar las propias vidas ante el orden superior conferido a ésta. Juramento que como ya ha profundizado Hoeffler, «se ejecuta frente a la jerarquía militar respectiva, pero también con la presencia de los padres, simbolizando así la entrega o transferencia de los hijos a la patria» (2012, 128-129), inscribiendo con esto los cuerpos de sus actantes como realizaciones de su genealogía. Para Moraga la referencia al «hijo» en tanto sujeto y dispositivo simbólico de transmisión de este orden devendría una apropiación «del emblema-mujer-patria, desplazando el dominio que recae sobre esta imagen dictatorial-emblemática», para en contraparte infiltrar, producir el «habla poética [...] en la alteración de la sintaxis oficial otorgada por la tradición patriarcal y reafirmada por el pensamiento militar» (2001, 90-92).

En estas lecturas se explicita el hecho de que la obra explora la sujeción de género que al feminizarla afecta toda semantización del objeto «bandera», develando con esto las normatividades a través de las cuales el lenguaje se realiza como dispositivo reproductor y simulacro de la condición consubstancial de las relaciones de sumisión y dominación entre los cuerpos. De esta premisa se desprende ya el que la afirmación «[l]a bandera de Chile/ se entrega a cualquiera/ que la sepa tomar», suponga que su cualidad de signo devenido en corporalidad, se torne comprensible como suministro de un poder sexual y político-territorial. Violencia sistémica, entonces, cuyos

---

<sup>124</sup>Originada en enero de 1969 y con una intensa participación del MIR en su fundación, la *toma* y luego población de La Bandera se caracterizó por la fuerte presencia en esta de las dinámicas de construcción y autonomía política propia a la práctica del Poder Popular, conformando así una identidad que será intensamente confrontada en el periodo autoritario.

remanentes están inscritos en las mismos lenguajes que simulan sus legitimaciones, proveyendo así la potencialidad de excederlas y en esto, de contravenirlas<sup>125</sup>.

En la perspectiva que argumentaré en adelante, este sentido intersticial es explotado por la obra para producirlo, ahora, como potencialidad subversiva del orden de correlaciones que definen a la nación, al cuerpo social y al femenino que en ésta se genera y asimila. Para describir lo anterior, buscaré subrayar las operativas textuales bajo las que obra deconstruye el registro del habla coloquial chilena para así exacerbar y en esto develar, la degradación de lo femenino y del cuerpo social ahí consagradas como fundamento del ámbito de sentidos de la nación. Derivas que en adelante serán por las superposiciones y elisiones de índices de sentidos remanentes a la serie *patria* y *cuerpos sociales*, los cuales, aunque colectiva e individualmente han sido anonimizados (los de los soldados, de los pobladores), comparten con el de la propia *Bandera* que los asimila, la condición de ser susceptibles a las operaciones de la violencia.

Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile  
en el porte            en la tela  
en todo su desierto cuadrilongo  
no la han nombrado  
La Bandera de Chile  
ausente

La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma  
se lee en su espejo de bolsillo redondo  
espejea retardada en el tiempo como un eco  
hay muchos vidrios rotos  
trizados como las líneas de una mano abierta  
se lee  
en busca de piedras para sus ganas (9)

Un «nadie ha dicho» sobre el cuerpo-signo de asimilación «Bandera de Chile», al cual realmente subyace una superposición de códigos instrumentales, y en esto su saturación al grado de tornar las identidades de sus actantes en la imagen de una propia opacidad. Esto es su cualidad de orden ininteligible conformado por los textos silenciados que lo conforman y que son escenificados por los elementos residuales que contrastivamente denotan los rastros de su presencia/ausencia en el espacio, las cuales a su vez devienen de una auto-identificación que sólo es especular. Un acto de auto-omisión, un «no decir» sobre *sí misma* que aquí es mediado por la autoimagen del «espejo de bolsillo», y para la cual se desea «encontrar piedras» para fracturar, descomponer este reflejo en

---

<sup>125</sup>Nótese que la primera aparición de esta «bandera» comporta el uso de la minúscula a la vez que en la sentencia se recurre al subrayado de mayúsculas para sobrepasar la norma ortográfica que comprime los alcances de esta operación de ambigüación nominal, siendo en lo sucesivo restituida la cualidad singular propia a esta «Bandera»





sobre el lenguaje que las constituye en referentes de lo real. Esto es la «ignorancia» exhibida como consubstancial a una determinación genérica femenina compartida con la corporalidad adscrita a la «Bandera de Chile», a la vez que el «padre» lo es con lo masculino, ocupando éste el rol de adjetivación nominal de la primera y con esto del sujeto y orden que la «aurea»; que la subyace, permea y reproduce en ella. De esta forma se desdefine la relación de exterioridad/interioridad, identidad residual y activa, sujetos dominados y dominantes que integran al signo-cuerpo «Bandera de Chile». De ahí también que se exhiba como absolutamente irrelevante el discernir los saberes trasuntos a los sentidos contenidos en ésta, según implica el uso y reconversión del coloquialismo «no importa ni madre que la parió», y que a su vez sirve aquí para subsumir la anonimidad del cuerpo materno del que deviene. El resultado es revelar una suerte de semiosis vacía, o cuya trama de sentidos está profusamente impregnada por el simulacro de poseer un sentido, el cual, aunque determinado como ausente por la operación escritural descrita, prevalece en la acción de quienes maquinalmente «le rinden honores» al emblema. Ausente, porque esta ritualidad no comporta la restitución ni de un sentido originario ni de un proyecto de devenir en los cuales se sustente la idea de la nación que el poema disputa, sino por el contrario implica una acción en cuya realización proliferan únicamente los «mecanismos» (dispositivos) de subjetivación de ésta.

Se trata así de «mecanismos» que en lo sucesivo se autoreplicas como subterritorios genéricos a las zonas de exclusión urbanas; sea la «de sus propios eriazos» y luego el del «fósil», residuo material de «su olla común», espacios adscritos a cuerpos sociales en descomposición en tanto que sus memorias han sido erradicadas según se vincula por las correspondencias de los vacíos visuales con la homologación negativa del «no tener» correlativa al «no son». Y acto seguido, «mecanismos» que, mediante el proceso comunicativo del «decir» desmembrarla literalmente en «andrajos», proliferan en la participación ya colectiva de la violencia sobre el signo-cuerpo «Bandera». Proceso que en la sentencia final se posdeterminan con la operación de diseccionar la corporalidad y signo matriz «Bandera» en una suma de «banderitas» isomórficas «para los niños». Una alusión que resulta identificable con el despliegue de una política de adoctrinamiento cuyo referente difícilmente distaría de ser el de eventos oficiales (y sus televisaciones) en el contexto dictatorial. Esto es, actos donde la imagen de los niños portando las respectivas «banderitas» y «saludan[do]» permite escenificar el mito de una patria (aún) incontaminada y cuyos hijos adhieren al horizonte utópico así representado. De esta forma y aceptando esta suposición, los «niños» son suscritos al modo de hijos de esta «ignorancia-padre» que, al utilizarlos para escenificar la equivalencia de una

*patria del porvenir* con la obra del dictador, se tornan en autoreproductivos del orden cultural suscrito en ésta.

La condición que soporta esta relación sistémica es la de la «alienación», en tanto la total identificación de sus sujetos con las leyes que los subordinan (Marcusse: 1993: 41 y ss.). En su dimensión más explícita, esto es la interiorización y participación colectiva en el acto de manipulación y agresión del cuerpo-signo sometido. Se produce así un margen de coidentificación en el cual los roles y disposiciones de sus actantes son translimitados, superando así la división convencional entre víctima(s) y victimario(s). Esta lectura se refrenda en los desarrollos del segmento innominado «La Bandera de Chile es un pabellón dijo un soldado», donde la posibilidad -truncada- de ejercer un relato (memoria) desde la identidad de la «Bandera» respecto a las alteridades que la diferencian y así conforman, es excedida ante las constantes superposiciones y elisiones dadas entre el cuerpo de éste y aquel virtualizado como soporte de la enunciación:

La Bandera de Chile es un pabellón dijo un soldado  
y lo identifico y lo descubre y me descubro  
del Regimiento de San Felipe  
dijo soñaba el pabellón mejor que su barraca  
dijo dijo dijo tres dormitorios  
ducha de agua caliente cocinilla con horno  
aplaudieron como locos los sin techo  
La Bandera de Chile (12).

El segmento exhibe una compleja dinámica de transposiciones entre las identidades propias a las respectivas locuciones del sujeto del hablante, del tercero genérico de «un soldado» y la adscrita al colectivo y cuerpo social identificado como los «sin techo». La operación que realiza esto es la asociación arbitraria de la serie de pronombres nominales que suministran las situaciones activas de los sujetos y objetos en cuestión, generando el efecto de que la autoenunciación del signo-cuerpo «Bandera» sea fugazmente transpuesta hacia una dimensión de exterioridad provista desde el habla del «soldado». Dinámica en la que, ambiguamente, subyacen y se hibridan los relatos potenciales del (re)encuentro ulterior y la situación comunicativa afín, entre una víctima con este conscripto: «y lo identifico y [él] lo descubre y me descubro», de una coidentidad víctima/victimario, o incluso, dada la marca reflexiva, la posibilidad de que ésta (ella) se desnude ante él. Tratándose indistintamente, del mutuo reconocimiento con el cual la/el sujeto innominada/o del hablante pasa a identificarse en tanto cuerpo que, tal como el del «soldado», es o ha pasado a pertenecer a los «del Regimiento de San Felipe». Esto es, propio al destacamento militar y lugar de su asentamiento al

cual contextualmente se vincula a una de aquellas orgánicas y cárceles secretas desde las que se producen y localizan las prácticas del terror dictatorial<sup>126</sup>.

Necesariamente las posibilidades de lectura están confinadas al hecho de que el «soldado» diametralmente categoriza esta «Bandera de Chile» como el genérico indeterminado de «un pabellón», pluralizando así las valencias del campo semántico que éste comporta: sea desde la acepción de la *tienda de campaña* en su raíz etimológica, la de una situación de sinonimia con la misma bandera nacional, o incluso la definición pertinente a un *pabellón de fusilamiento*, entre otras. Finalmente, en el ámbito de lo que el sujeto del «soldado [...] dijo [que] soñaba el pabellón mejor que su barraca/dijo dijo tres dormitorios/ ducha de agua caliente cocinilla con horno» se produce una paralelización entre el lugar de reclusión y de asentamiento del cuerpo militar con el de una implícita *vivienda*. Esto es, de una infraestructura vital cuya existencia provoca la aclamación popular y alienada de los «sin techo», alusión a un cuerpo social que de esta forma no sólo reproduce en sí una otra figuración de la «ignorancia-padre», sino también la concibe como un orden capaz de integrarlos a un devenir social. Sí, pero un orden que supone que el lugar privado desde el cual se infringe el dolor (Regimiento, cárcel secreta, cámara de tortura), sea equivalente al del *hogar*; y con esto, el que el cuerpo social de los desamparados también lo sea al militar, dado que el horizonte aspiracional de ambos se superpone en lo que el «[...] soldado/.../dijo soñaba». Situación que alcanza un nuevo grado de atrocidad al observar que, ante lo aquí descrito, un subtexto muy probable al segmento total, es el de la realización fragmentaria de un acto de tortura, el cual al ser recepcionado por la ovación de estos «sin techo» se torna en propio a la dimensión popular del espectáculo. Esta forma de presencia de los *pobladores*, antiguos sujetos de aquel *nosotros* fundador de las *tomas*, supone realmente citar la descomposición de un tejido social antes visto como crucial para ejercer la transformación de la nación. Situación que confirma a los «sin techo» como identidad colectiva ahora incapaz de conformarse más allá de las modelizaciones provistas por la violencia del sistema rector. Violencia que de esta forma se determina como un sistema autoconclusivo, esto es, carente de una exterioridad, de una alteridad capaz de confrontarla.

Este sentido latente volverá a ser refrendado en el segmento 9, momento el cual la condición del signo-cuerpo *La Bandera de Chile* se produce a efectos de ser masivamente violentada y

---

<sup>126</sup>Específicamente se alude al Regimiento de Infantería n° 3 asentado en San Felipe, actualmente llamado *Yungay*, el cual además de proveer tropas para las acciones de persecución y captura, principalmente en el radio de la actual Región de Valparaíso, también ofició de cárcel secreta y centro de tortura (Comisión Valech I: 2011, 57, 113 y 305-7).



en el que resalta el orden de correspondencias entablado por en el segundo segmento de la décima sección:

[...]  
La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios  
se infla su tela como una barriga ulcerada —cae como  
teta vieja—  
como una carpa de circo  
con las piernas al aire tiene una rajita al medio  
una chuchita al aire  
un hoyito para las cenizas del General O´Higgins  
un ojo para la Avenida General Bulnes  
  
La Bandera de Chile está a un costado  
olvidada (18).

En un desglose, los elementos arquitectónicos y viales urbanos referidos en el segmento, tornan patente la localización del cuerpo degradado en la zona designada como el *Barrio Cívico*. En concreto, la bandera ha sido desplegada sobre los edificios que rodean la plaza e inician el *Paseo Bulnes* de Santiago y en la cual se ha construido el monumento dictatorial del *Altar de la patria* y el cual, a su vez, contiene en su superficie la llamada *Llama de la Libertad*, siendo ésta flanqueada por dos hileras de banderas nacionales, y un subsuelo con los restos de O´Higgins. La plaza, a su vez, está dispuesta en la sección sur de la *Alameda* vía central de la ciudad y cuyo nombre homenajea al mismo fundador, y por cuya vereda norte se emplaza frontalmente el Palacio de la Moneda, símbolo y epicentro del poder político-nación. En cuanto imágenes de una anatomía sometida al sufrimiento o ya ultimada, la instalación y despliegue espacial de esta «Bandera de Chile» sobre el espacio urbano, se describe por su disposición colgada o «tendida entre dos edificios» y así suspendida de sus bordes/extremidades, tornando en equivalente el movimiento de la tela con esta «barriga ulcerada [que] cae como/ teta vieja» y luego «como una carpa de circo/ con las piernas al aire». Un cuerpo dispuesto *de boca* al suelo y exhibiendo su «chuchita al aire/ un hoyito para las cenizas del General O´Higgins». Esto es, su cavidad vaginal ahora utilizada para depositar las cenizas del prócer, y en esto literalmente violar, y infiltrar e inseminar su cuerpo con las cenizas del oficialmente llamado *Libertador* y, más importante, *Padre de la Patria*.

Esta descripción explica el que para asediar el orden de la «ignorancia padre», el sistema de impugnaciones que define la textualidad de *La Bandera de Chile* requiera transgredir las polaridades que normativamente estructuran el lenguaje en el que ésta se soporta (masculino-

femenino, sujetos-objetos activos/pasivos del nosotros-ellos, etc.). Un orden que en esta propuesta escritural se desdefine al ser develado como inherente al campo de sentidos nación-Chile, soporte último de todas las formas de sus sujeciones a los cuerpos en que se reproduce, puesto que estos son el lugar y lenguaje último en que la violencia se torna en suceso de lo real. En esta relación, la ciudad opera como soporte espacial de las intermediaciones que determinan las capacidades del orden para administrar el dolor, de asimilarlo en tanto signo que simula, o no, el estar dissociado de las subjetividades que lo sufren. *La bandera*, Chile, es así también el simulacro, el mito de la nación, sólo posible en la totalización de la violencia, y en cuyo nombre los cuerpos han sido perseguidos y degradados. De esta forma, al verificarse las alienaciones de los «soldados», de los «sin techo» y los nunca totalmente explicitados espectadores –virtualmente también el *nosotros* de la recepción– se exhibe la destrucción de la posibilidad de que se produzcan prácticas contraculturales e identidades alternas para resistirlo. Se trata, sin embargo, de una totalización del orden asociado al signo y cuerpo *Bandera de Chile* que en los episodios finales de la obra se señalará como aún en disputa. Destacando en esto, primero, el segmento 20, donde se presenta una situación altamente alusiva a la operación del *secuestro*, de la sustracción desde el Museo Histórico Nacional de Santiago, de la bandera originalmente confeccionada para la *Jura de la Independencia* (12 de febrero de 1818), acción realizada el 30 de marzo de 1980 por militantes del MIR, en concreto por el *Comando Javiera Carrera*:

Los museos guardan la historia de la Bandera de Chile  
disuelta anónima encubierta  
el ojo puede aplicar su ceguera por libro  
deshilachada  
es historia ya muerta

La Bandera de Chile reposa en estuche de vidrio  
(visitas en horas de oficina)  
(cancele su valor)

La Bandera de Chile escapa a la calle y jura volver  
hasta la muerte de su muerte (28)

El 8 de abril siguiente la denominada *Agencia Informativa de la Resistencia* (AIR) emite un comunicado firmado por Pascal Allende en su rol de secretario general del MIR, declarando el sentido, no de apropiación sino de restitución del emblema, en que se entabló dicha acción:

[q]ue en todos los rincones de Chile se sepa que las milicias de la Resistencia Popular han recuperado de manos de la tiranía el emblema de la Independencia nacional para custodiarlo hasta el día, ya cercano, en que nuestro pueblo lo enarbolará con honra en una patria libre de opresión [...]. Porque sobre esta bandera

que los padres de la patria jugaron la Independencia de Chile, nosotros, sus hijos leales, hemos jurado combatir sin descanso hasta derrocar la dictadura y construir la democracia de los trabajadores (Cit. The Clinic del 9 de octubre de 2011)

Ante las especulaciones y desmentidos por parte de la prensa oficialista, el MIR emitirá un segundo documento, consistente esta vez de un registro fotográfico donde la bandera aparece rodeada de militantes encapuchados y armados con los tradicionales AKA 47, y en la cual se agrega un lema alusivo que recalca la no devolución del emblema «hasta el derrocamiento de la dictadura»<sup>128</sup>. La sustracción de la *Bandera de la Independencia* rememora al acto de la *expropiación popular* profundamente arraigado en los imaginarios y prácticas políticas propias a los colectivos que adscribieron al *ethos de la transformación social* en la historia reciente chilena. Prácticas entre las cuales destaca, precisamente, el acto fundacional de las *tomas*, donde efectivamente la bandera chilena era izada como símbolo de autonomía social, cultural y territorial, representando en ello el proyecto de un poder alternativo al Estado. Esta misma situación es la que se evoca con claridad en el segmento 22, donde la «Bandera de Chile» será dispuesta ya como cuerpo permeado por los atributos que permiten resistir al orden social que este manifiesta:

La Bandera de Chile no se vende  
le corten la luz o la dejen sin agua  
le machuquen los costados a patadas  
La Bandera tiene algo de señuelo que resiste  
no valen las sentencias de los jueces  
no valen las drizas de hilo curado  
La Bandera de Chile al tope (30)

Condiciones que se traducen como privación económica y por ende de los bienes sociales básicos de «la luz [y] el agua», así como por la presencia de situaciones que suponen infringir su integridad corporal, o privarla del *derecho* a la ecuanimidad de la ley por parte los «jueces». Pero que también se expresan en aquella violencia pasivamente reproducida por los mismos niños de la *toma*, quienes al jugar a los *volantines* con las «drizas de hilo curado» que tradicionalmente se forma moliendo los restos de vidrio, también la lesionan. De ambos segmentos se infiere que las construcciones de referencialidad funcionan articulando la noción de cuerpo como realidad nominal cuya capacidad de traducirse en un campo de procedimientos, radica en las manipulaciones, efectos transformacionales de la violencia, que se efectúan sobre ella. Es lo que se observa con su mayor radicalidad en el

---

<sup>128</sup>Devolución que solo se realizaría 23 años más tarde, en el marco de las gestiones realizadas por familiares de detenidos desaparecidos del MIR, quienes, en un acto de restitución y protesta, la entregaron a la entonces directora del mismo Museo Histórico Nacional, con lo cual su vez se rehuyó el traspasarla directamente a la administración Lagos.



segmento 24, donde ésta, a excepción de su sentencia conclusiva, es abiertamente manipulada y así privada de las trazas de subjetividad que a lo largo de la obra conflictivamente la incorporan:

izar arriar  
izar arriar  
izar arriar [...]

en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón

y se rinde (32)

La secuencia «izar» (silencio visual) «arriar» es replicada 19 veces en total, para luego suspenderse ante la sentencia «en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón/ y se rinde» totalizando así el espacio de la página. De esta forma, la estructura del poema es propuesta como el establecimiento de un vacío visual, sintáctico y significativo entre ambas acciones carentes de los sujetos activo y pasivo que tácitamente proveen. Movimientos verbales que a su vez presuponen dos momentos, y en esto aspectos, de un mismo proceso; el «izar» la «Bandera de Chile» para decretar simbólicamente la victoria, la «toma», o anexión del territorio vencido; y en contraparte el de «arriar[la]» ante el suceso de la deposición del control sobre éste ante la derrota.

Una segunda acepción es la de la contraposición entre el ritual cotidiano del *izamiento*, empleado para simbólicamente restituir el poder asociado al emblema, y en contraparte el de su recogimiento en las dependencias públicas para señalar el evento del *luto nacional* ante el deceso de una personalidad considerada nacionalmente trascendente o una tragedia de connotación colectiva. Bajo dichas valencias, ambos movimientos son expuestos como los que dualmente realizan los vistos «mecanismos» propios a la antes dicha «ignorancia padre». Esto es, los dispositivos de reproducción autonormativa inherentes a esta bandera-cuerpo de Chile que en la «rutina [...] pierde su corazón/ y se rinde»; y que determinan la propia abdicación ante el rito marcial sin mediar sentidos más que los de su propia opacidad. Esta es la relación que en último grado confirma el sistema total de la obra como propuesta que explicita la correspondencia objetual, significativa e incluso procedimental entre la simbólica encarnada por el emblema de la nación y las prácticas del terror, según es explicitado en el segmento inmediato por el instrumento de la «mordaza»: «[l]a Bandera de Chile es usada de mordaza/ y por eso seguramente por eso/ nadie dice nada». E inmediatamente, al constatar que por acción del mismo se interrumpirá el proceso de autoenunciaciones del cuerpo-signo en disputa:

La Bandera de Chile declara      dos puntos  
su silencio (34).

En esta auto-omisión del habla sobre los verdaderos cuerpos en disputa, aquellos conceptualmente tejidos a la bandera, se devela una condición de lectura hasta ahora solo implícita: el decir negando que se expresa al omitir y substituir el signo ortográfico que representa a lo escritural (:) en tanto ordenación normativa del lenguaje, por su oralización; por aquellos «dos puntos» que dan lugar al «silencio» de esta corporización de la nación. De ahí que sean las trazas de esta oralidad, finalmente insoluble, las que arriesguen localizar, subjetivar y por ende manipularla y así manipular los cuerpos que la subyacen, para duplicar ya no solo sus ausencias y vacío representacional, sino aquella incapacidad de acción estipulada desde el primer despliegue de la obra; «la bandera de Chile/ Se entrega a cualquiera/ que la sepa tomar» (9). De esta forma el sentido que sintetiza este análisis sería el de una obra que piensa la nación ya como lenguaje y sistémica de dominación, conformándola, así como aquella trama de relaciones en la cual los dominados son en sí el aspecto estructurante y actor último de su dominación. De ahí que toda resistencia se plantee desde los intersticios, desde el descubrimiento y modulación de microfracturas en el sistema lingüístico y el orden de correspondencias en que se soporta la enunciación de los sujetos omitidos. Aquellos, cuya única performatividad y así ingreso al lenguaje, se devela como la violencia misma que constantemente ha fundado los órdenes de sentido de la nación y sus cuerpos.

## 6. Conclusiones

1. Las obras del corpus aquí en extenso exploradas representan acaso solo el sector más visible de la *poesía chilena emergente* de los tardíos 70 y 80s. Ésta, en sí, un ámbito de acción y creación contracultural cuyos discursos, procedimientos e inscripciones hacia el lugar político de lo real resultan profusamente entramados al proceso de transformaciones del paradigma que la devino. Proceso que en tan solo veinte años comprendió desde la tentativa revolucionaria de la *Vía Chilena al socialismo* (1970-73) y su derrota ante la instalación de una dictadura contrafundacional y que cuyo nuevo orden fue impuesto mediante el despliegue e institucionalización del terrorismo de Estado como principal dispositivo disciplinar y de depuración de las memorias políticas. Arco que se cierra con la evolución del Proyecto refundacional hacia su aleación autoritaria y neoliberal radical en los albores de los 80s, momento de la constitucionalización del nuevo sistema rector que garantizará la funcionalidad autorreproductiva de su hegemonía factual y cultural. Se delimita así un proceso que en su manifestación inmediata forzó una depuración y reconversión de los códigos, prácticas y adscripciones político-culturales de los tejidos sociales preexistentes, logrando parcial pero decisivamente reformularlos en subjetividades forzadas a la fragmentación comunicativa y a la competencia por el consumo como modo de acceso a la conformación de identidades. Esto es, un orden donde la autoridad radica en la capacidad de producir la vulneración directa de los discursos, cuerpos y territorios que le son heterogéneos.

En el Chile del autoritarismo, las prácticas políticas y los órdenes de sentido de la violencia se fundamentaron en el terror, esto es en la realización o situación latente de la destrucción de los cuerpos en que se soportan los discursos. Esto implica que, aunque la violencia en tanto medio y manifestación que impone la posesión del poder que la administra, no suponga por sí misma un ámbito que exceda el margen de posibilidades de ejercer su representación escritural, sí lo vulnera al estar fundamentada en la potencialidad de la muerte y el dolor físico. Es decir, en aquel *punto ciego*, vacío sígnico y por ende de contenido verbal afín a su cualidad de no referencialidad y así, de no comunicabilidad lingüística (Scarry: 1985).

De esta forma la violencia está determinada, en este contexto, ya no solo por la capacidad directa de imponer los atributos y prácticas de un orden sobre lo real, sino también por su condición inmanente. Esta cualidad supone afectar decisivamente todas las conformaciones del contexto de

sentidos adscrito a la poesía chilena de los tardíos 70 y 80s. Y, por lo tanto, el que sus textualidades estén en mayor o menor grado mediadas por los contextos connotativos de la violencia sobre los cuerpos en que se realizan o tornan potenciales sus efectos, siendo éste el parámetro desde el que aquí se comprende la variable global del proceso de heterogeneizaciones que define al conjunto de esta creación literaria.

Esta intensa migración hacia la heterogeneidad de los discursos poéticos, denominada en primera instancia «tendencias emergentes» desde la propia escena y luego desde la actividad crítica (Cociña: 1983, Carrasco: 1989 y otros) impone por sí misma el problema de intentar dimensionar -sin falsificar- un continuo, quizás irresoluble, para la pluralidad de registros, identidades, búsquedas y procedimientos que entabló toda una cultura literaria ante la orfandad y el desgarramiento de todos los niveles de su lugar de lo real. Una cultura, además situada ante el inminente autosilenciamiento de sus propios códigos y capacidades de ser comunicados.

2. Bajo una relación circunstancial explícita, los modos de imaginar el poder desde este contexto supusieron develar su inscripción en el constructo simbólico nación. Siendo la forma más genérica establecer sus homologaciones con los símbolos de lo *patrio* intensamente utilizados para conformar el modelo primario de la *chilenidad* con el cual se buscó ocupar los espacios identitarios allanados por el terror en su anatemización del orden anterior.

Esta razón explicaría el que la propuesta total de *La Bandera de Chile*, obra que más radicalmente encara las legitimaciones del poder sumidos en los símbolos oficiales de lo patrio, se base en la coidentificación de ésta con un cuerpo femenino, el cual al ser sometido a las agresiones del mismo colectivo que el emblema supuestamente identifica, se torna en connotativo al orden de la violencia fundacional de la nación. De esta forma, cuando ahí se sentencia «nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile» (1991, 8), lo que realmente se postula es que la nación está conformada por sujetos carentes de voz, condición extensible a la totalidad del tejido socio-comunicativo y cuya presencia contextualiza el conflicto sobre las legitimidades de sus lenguajes ante la catástrofe que ésta produce sobre los cuerpos. Una operación cuyas significaciones se pluralizan al observar los asedios, ahora a la figuración icónica de la *estrella solitaria* del mismo emblema, fundamentalmente en obras como *La estrella negra* (1987), inversión sígnica en la que se genera la imagen de un astro que ahora emana oscuridad a la vez que identifica al personaje del *Cabecilla*, siendo éste mismo

quién manipula y degrada a su doble fenomenológico femenino. O bien en *Vía Pública*, puntualmente en la sección *Diario de Estrella*, donde ésta es homologada a un cuerpo y subjetividad manipulada por la violencia misma del acto de representación escritural, el cual en el ciclo total de la obra se torna indisociable a la condición martiriológica de los cuerpos codificados por la violencia desde la que se concibe el territorio-país que esta subjetividad comporta (1983, 70-91). Subversión del discurso de lo patrio a través de su simbología que también será abordada en la microsección de los consecutivos *La Bandera* y *Lavandera* en *Olla común* mediante la transposición del ícono como un árbol de navidad cuya sección izquierda es desplazada de la página, de lo escritural, un objeto de consumo ausente pero anhelado «para un niño al margen de esta patria». Siendo luego por su equivalencia fonética dispuesto en la realidad deprivada de una pobladora en el ejercicio del oficio que tematiza el segundo poema (1985, 33 y 34).

Se trata ya de un corpus de impugnaciones de lo patrio al que se agrega, entre una multiplicidad de referencias en las obras del intra y extraterritorio, las referencias al *Ángel de la Libertad* inscrito como uno más entre los signos de consumo identitario que conforman el espacio de subjetivación neoliberal, y así de supresión del tejido social, en el poema *Santiago Punk*, siendo ahí exhibido como simulacro que no sólo enmascara sino conforma la presencia y sentidos del nuevo orden. O, entre las referencias desde los exilios, la citada sección conclusiva de *La Isla, el Reino, El Sueño* de Mario Milanca (Venezuela: 1986), donde mediante la reescritura del *Himno Nacional Chileno* se impugna el ideario de la nación como espacio de libertad y justicia para actualizarlo hacia las condiciones opresivas que rigen la contingencia de lo real. Operación afín a la que, bajo su inversión utópica desde la reclusión en el país sitiado, se emplaza para dar lugar al habla, conflictivamente presencial y reminiscente de *Introducción a Santiago* (1989), como continuidad truncada del mismo lenguaje que buscó codificar el proyecto de este espacio colectivo, ahora desde aquellos territorios sociales «[p]uras brisas te cruzan también Santiago/ vía Conchalí» (1989, 53) que le son subyacentes.

Las adscripciones corpóreas de los símbolos de lo patrio, dispositivo en sí fundante de la violencia, según logran explicitar las obras antes señaladas/, corroboran la comprensión de que, bajo todas sus realizaciones, ésta se define en razón de la presencia de un soporte que concite espacial y temporalmente sus efectos, en tanto sus manifestaciones que la tornan cognoscible al lenguaje. Soporte, por lo tanto, en cuyas transposiciones se determinan las disposiciones materiales,

epistémicas, simbólicas que la tornan inmanente a la representación escritural y por lo tanto, a las potencialidades de ésta para producir y disputar políticamente sus inteligibilidades.

3. Una segunda variable para observar las representaciones categorialmente extensivas al cuerpo y la nación, es la propuesta por la serie de obras que dan cuenta de la construcción, descubrimiento y continuidad a los remanentes de tejidos sociales refrendados en las disímiles presencias de una historia alterna, periférica, popular, o directamente silenciada. Pluralidad de referencias espacialmente localizadas en la relación ciudad-centralidad del poder y periferias respecto a los órdenes socioculturales que ésta genera, reproduce y representa, según ocurre más explícitamente en *Fosa Común* (1983), *Olla Común* (1985), *Título de Dominio* (1986) e *Introducción a Santiago* (1991). También, una historia vedada o eminentemente perseguida, según sucede con el testimonio del campo de concentración en *Dawson* (1984), situada desde la alteridad de las dinámicas de dominación político-sexual en *Poemas insurrectos* (1988), o la de los sujetos de la recepción bajo la alienación comunicacional del simulacro informativo en *Poemas encontrados* (1991), donde esta deriva depende de los posicionamientos que ésta asuma. Obras que bajo distintos grados y filiaciones comparten el redescubrimiento o construcción, de un nivel pragmalingüístico culturalmente más colectivizante de sus posibilidades de comunicabilidad. Y que al incorporar elementos reordenadores de una función de testimonialidad (basadas en situar al cuerpo como suministro de verdad referencial), registros propios a hablas sociolectales y del lenguaje contestatario directo, logran sustentar la presencia de distintos *nosotros políticos*. En las poéticas ahí representadas, los sujetos marginalizados surgen en referencia a identidades históricamente excluidas respecto a las centralidades culturales exacerbadas por el orden autoritario y las representaciones que éste les asigna en su ordenación social: los tullidos y artesanos, las distintas adscripciones sexuales y de género al cuerpo femenino, el poblador, el mapuche, el prisionero político y los desaparecidos. También los sujetos excluidos comunicativamente de lo real, así como aquellos expulsados por las políticas del terror hacia la autoreclusión, etc.

En el contexto explorado por estas obras, la ciudad (referencial y representada) tiende a caracterizarse por exhibir homogeneizaciones expansivas de las reglas rectoras sobre las identidades de los cuerpos sociales de sus subterritorios. Situación que ejemplarmente se observa a través de las constituciones del espacio sociocultural de la Población, devenir de las *Tomas* y luego extra-radio y periferia social de la ciudad, en las tres obras que, aunque prendadas de textualidades y políticas disímiles, trazan su continuo en el corpus total. Así mientras en *Olla Común* ésta comportaba la

proyección de un orden alternativo para la nación, en *Título* ya se observará su transformación en gueto de privación y en consecuencia de autodestrucción de su cuerpo social; ciclo que se cierra en *La Bandera de Chile* con su total absorción ya como signo estructural a la sistémica de la violencia sobre el cuerpo social agredido y ahora, también alienado por ésta. Bajo esta relación, dichas obras permiten entender que la espacialidad ciudad está constituida por sus intersticios, sus espacios mutuamente disidentes, centros y periferias. Y en lo sucesivo, por las múltiples formas de socialización, asimilación, resistencia e hibridación respecto a las condiciones políticas, socioeconómicas e identitarias, que devienen en las construcciones de sus identidades.

4. Para el ámbito discursivo de las poéticas emergentes, lo anterior implicará la producción de textualidades y sujetos poéticos que proveen movimientos de territorialización-desterritorialización (Deleuze y Guattari: 2015) del lugar de los cuerpos respecto a las violencias que en este contexto los codifican, proveyendo así la posibilidad de resignificar su cualidad transformacional. Desde esta premisa se señala la constante de que las estrategias presentes en las obras se definen en relación a las distintas prospecciones del espacio delimitado por los desplazamientos de los cuerpos en y respecto al orden rector, bajo todas las constituciones que estos asuman en los registros escriturales. Lo anterior permite ya plantear que el corpus refrenda una serie de posibilidades respecto a la re-edición, construcción o bien destrucción de una suma de modelos y lugares sociales referenciados. Siendo estos sometidos a traslaciones que pueden ser descritas al modo de emplazamientos metaficcionales en los que se confrontan una serie de posiciones de heterogeneidad respecto a las posibilidades normativas de los lenguajes dispuestos como poderes (y contra-empoderamientos) sobre el espacio de interrelaciones cuerpo-poder-ciudad. Se observa también, la construcción de una serie de estrategias dadas por distintas formas de «pluralización del yo poético» en *La estrella negra*, *Título de dominio*, *Olla común* (Harris: 2002, 62) y en *Poemas encontrados* bajo la variable de la disolución de éste en la trama comunicativa del simulacro informativo; de la disociatividad del cuerpo de la subjetividad hablante respecto al espacio representacional en *Vía pública* (1983), *La Tirana*, *Virgenes del sol* (1986) y *La Bandera de Chile* (1991); de antropomorfización de las imágenes representativas del discurso del poder como en *Los Alambres de púa* y otros momentos de *Dawson* (Nómez: 2008, 92).

Otra forma de comprender las representaciones de la corporalidad es focalizar la cualidad del cuerpo hipertrofiado como femenino por las agresiones que lo codifican. Primero en *Virgenes del*

*Sol, Zonas de Peligro* (1992 [1985]) y *La Tirana*; donde esta operativa se homologa a la exacerbación de su condición ya de mercancía, y en esto de representación de contextos remanentes o transhistóricos de una colonialidad o de órdenes genealogizados en ésta, siendo por lo tanto metaforizado como espacio primario del suceso de la violencia. En consecuencia, estas obras se vuelven representativas de textualidades en las cuales la disputa de modelos de racionalidades desplegadas sobre un ámbito pulsional, exceden la constitución -vigilada- de los tejidos sociales subexpuestos a sus márgenes de representación. En estas obras, asimismo, se plantean los espacios urbanos como tramas estructurantes en las cuales las referencialidades socioepocales y culturales son constantemente elididas, superpuestas o transpuestas para operar y así discutir el carácter del signo, impugnando y produciendo en esto propios estatutos de la representación.

A diferencia de las anteriores en la *Bandera de Chile*, esta producción se basa en corroborar agresiones contra lo femenino ya no como dispositivo epistémico del modelo de una centralidad, sino como un hábitus totalizante a la complejidad cultural del presente referencial dictatorial. Destacan en esto imágenes como las del estadio o del *Barrio Cívico*, donde los hijos de la «ignorancia padre» (1991, 10), también sujetos tácitos de una complejidad del nosotros, asisten como espectadores y así partícipes y consumidores del acto masivo de tortura contra el cuerpo feminizado de ésta. Situación que cobra afinidad con la planteada por *Fosa Común* (1983) ante la concreción del yo corporizado del hablante como agresor sexual de la entidad orgánica ciudad-hembra y entraña que los niveles de la historia de Santiago, metaforizados a su vez por la titulación como superposición de exterminios. Si en la *Bandera* se plantea una deconstrucción de los «mecanismos» de este sistema de relaciones de poder, algo que colateralmente también se extrae del mesianismo degradado de las vírgenes que se desplazan por la ciudad del martirio en *Vía Pública*, en *Poemas Insurrectos* la definición del cuerpo sexuado como femenino supone asumirlo, «barricada total de mis huesos» (1988, 26), como territorio y ámbito de subversión, para acto seguido proyectar el de la *hembra tardía*, desde la apuesta por la comucabilidad, como lugar genésico de un orden alterno al de la ciudad-estadio histórico de la técnica y del orden patriarcal-dictatorial. Se trata, en todos estos casos de una amplia gama de transposiciones entre lo simbólico y lo factual aquí descritas entre una pluralidad de microreferencias diseminadas en la totalidad de las obras leídas, que parecen intentar dotar de organicidad biológica o material al sistema rector, sea éste histórico o situacional. Finalmente, de atribuirle una corporalidad u objetualidad, lo cual permite pensar en el trasunto de tentativas por volverlo susceptible de ser afectado, sino *agredido* por la representación.



5. Estas menciones introducen un nuevo foco, aunque difícilmente dissociable del anterior, para observar las adscripciones que reciben los cuerpos formalmente asumidos como propios por los hablantes y/o que metaforizan a los de sus autores empíricos como prospecciones asociadas a un *nosotros*; la testimonialidad que define al cuerpo del autor empírico como vector de verdad en Dawson (1984); la redefinición de ésta ahora como suceso de los cuerpos representados como soportes de la trama comunicativa en *Poemas encontrados* (1991); o que en *Olla Común* mediante la asunción y reunión de múltiples enunciaciones de cuerpos subalternos a la dominación-nación y portadores de una pluralidad de micromemorias homologadas al *alimento* y cuyo conjunto produce un *nosotros* conformando en esto un devenir político metaforizado por la población (1985); la presencia en *Título de Dominio* de las contrasecciones que pluralizan y singularizan al yo, tornando en elusivas y cohesivas ambas condiciones del sujeto para luego, con el *Poema al margen* plegar al autor empírico y hablante (1986, 45-47). También se registran en esto la metaforización de la condición del colectivo, y en esto también del sujeto autoral, en la figura del tullido con *El Pingüino* de *El Paseo Ahumada* (1983); así como la conformación de éste bajo el mesianismo degradado de las *Virgenes*, en sí depositarias del exterminio en *Vía pública* (1983).

Bajo la variante representada por las obras basadas en propuestas abiertamente transgresoras del estatuto del signo, la relación entre los sujetos colectivos y el territorio ya no se observa como capaz de ejecutar restituciones del tejido cultural de un *nosotros*, sino como derrota de la posibilidad de proyectar estos cuerpos sociales en el devenir. Algo que se verifica puntualmente en *La Estrella Negra* (1986) donde la antinomia *patria* y cuerpo social reviste un develamiento de la degradación del imaginario de la revolución sustentada en la presencia de un *ethos* y *Poder popular*. Derrota que es radicalmente emplazada al exponerlo al modo de alienación producida por un mito ideológico que concibe al *pueblo* en tanto tejido social empoderado en una propia consciencia histórica. Mito que, a su vez, en esta definición escritural, es portador de un lenguaje agotado, impugnando así la legitimidad de reconstruir un *arte situado*. De ahí su extensa cita a las estéticas marxistas, como también su exploración de la figura degradada del mártir y *cabecilla* y sus interacciones y disociaciones con el colectivo enajenado en torno a las conformaciones de su imagen mesiánica. Siendo a través de estas modulaciones del sujeto que la noción trasunta de *pueblo* es develada como inversión y extinción del mismo lenguaje ya metaforizado por el oxímoron que la titula: una estrella que emana oscuridad para el *nosotros*. Tejidos degradados que en *Virgenes del Sol Inn Cabarett* (1983) se entreven tanto en los cuerpos de consumo de las *prostitutas-acllas*, como en la presencia remanente de una *ciudad exterior* respecto al oasis sensorial de satisfacción erótico-thanática del

*Cabarett*. Una ciudad que se observa como plagada de mecanismos tecnológicos de control ya no sólo sobre los sujetos sino directamente sobre sus campos perceptivos, al grado de que las propias pulsiones son reemplazadas por el simulacro de sus imágenes, revistiendo así las condiciones propias a una suerte de distopía ambiguamente presente, según indica la multiplicidad de referencias contingentes a una cultura de masas.

En *Santiago Punk* (1986), a su vez, el gesto de las destrucciones del tejido se performatiza mediante la substitución, ya en el nivel comunicativo estructural, de los sujetos por sus objetos de consumo identitario. Planteando en esto a la ciudad donde se interceptan sus signos y se produce esta asimilación ya como escenificación directamente proyectiva de una subjetivación radicalmente neoliberal bajo el presente dictatorial. En estas obras la fragmentación de sus sujetos y de sus identidades precarizadas sobre los espacios materiales y de sentidos referenciales, se condice con la opción de superar no sólo a un lenguaje que se consideró derruido o incluso impotente ante su contexto, sino también la cultura política inmersa en éste. Planteando así sus operativas sobre las constituciones del sujeto como índice de la falseabilidad o de la primacía de actualizar sino clausurar, los distintos *nosotros virtuales* que, al menos en el aspecto de producir textualmente restituciones del tejido social agredido, definen a las obras allegadas a la *comunicabilidad*.

6. Esta pluralidad de derivas describe en sí un proceso de heterogeinización escritural que afecta la totalidad de los discursos poéticos cuyas emergencias se vieron inmersas en este ámbito epocal. Proceso que no resulta explicable sólo por fenómenos como la autocensura y la urgencia de restituir el continuo histórico y espacio comunicativo interrumpidos, atribuida a las poéticas reductivamente llamadas *sociales, contingentes, militantes, testimoniales* y a aquellas que al representar una voluntad de actualización producen estéticas de la ruptura. Voluntad que, como ya planteo Zurita en su momento, se define en torno a la comprensión de que, la trama de lenguajes constituyentes del tejido comunicativo, ya habrían estado irremisiblemente impregnados por los discursos de la autoridad (1988 [1983]), trascendiendo en estas elaboraciones una recontextualización e ilación de los procedimientos y búsquedas de las vanguardias y el estructuralismo. Con todo, ambos ámbitos de la representación poética poseen mutuos desplazamientos, transiciones y puestas en conflicto; una heterogeneidad compuesta por la producción de una multiplicidad de parámetros de contrahistorización del relato oficial y a su vez, de distintos y a veces indivisibles objetos de impugnación, los cuales se tornan observables al focalizar el continuo del *afuera radical* que en los registros del corpus supone la ciudad respecto a los cuerpos que la codifican. Ejemplarmente resalta

el que, en el testimonial *Dawson*, la ciudad de la memoria no es sólo el espacio que simbólicamente realiza la alteridad entre el cuerpo sometido al horror y los de sus torturadores, sino también aquel que por cuya integridad identitaria con el cuerpo testigo, será transformado por la representación, en reducto de su resistencia interior.

Bajo este argumento el ámbito de la poesía chilena de este momento se define, en su diversidad, por consignar una serie de transiciones que van desde la comprensión del sujeto como contrapoder hasta la de una asimilación y por ende deconstrucción de éste. En primer lugar cabría volver a dimensionar las adscripciones generalizantes de las poéticas, que provisionalmente han sido aquí renombradas como *de la comunicabilidad*, expresan como diferencia respecto a las de la *ruptura* la decisión política y estética de priorizar socializaciones políticas del cuerpo social agredido más extensivas hacia aquel radio cultural exterior al de un *espacio del arte* en desmedro de ejercer la disputa de los estatutos del signo y del sujeto, también adscriben elementos de innovación, transtextualización, multifocalizaciones y desplazamientos de los hablantes, aunque no necesariamente como propuestas totales. Por lo anterior, se observa la necesidad de superar la homogeneización de las poéticas maniqueamente asociadas a las disímiles concepciones de un arte *militante, popular, contingente, social*, respecto al marco contrastivo habitualmente consignado por la *neovanguardia*, en tanto que dichas categorizaciones simplifican el hecho de que todas las conformaciones escriturales ahí consignadas producen propias definiciones políticas sobre el acto de creación. Se trata más bien de una distinción, finalmente entre experiencias del lenguaje, cuya base no se deja comprender sino por sus tomas de posición respecto a la primacía de preservar o superar una comunicabilidad heredada de las memorias políticas suspendidas por el Golpe. Se trata así de una serie de proyectos que a través del profundo proceso de transformaciones estético-discursivas que exhiben, exceden, en su conjunto e intersignificación, el problema de la ruptura o continuidad, a la hora de establecer la nueva decodificación dominante del sistema simbólico nación y sujeto. Siendo pertinente heterogeneizar el precepto taxonómico ahí trasunto hacia comprensiones que permitan abordar estas complexiones poéticas ya como producciones/destrucciones de modelos de inteligibilidad. En este contexto, el corpus total representaría entonces una serie de lenguajes que, a partir de los residuos dejados por la transformación de los tejidos, reglas de interacción y producción comunicativa, expanden las definiciones y modulaciones textuales de lo político, buscando en esto incluso afectar, y en esto alterizar, los órdenes del espacio extratextual.

7. Desde el foco de los cuerpos, heterogeneizar implica principalmente desplazar las posiciones de observación de lo real-factual y de los constructos en ciernes de la cultura para así dotar de inteligibilidad tanto a un espacio totalizante como lo es el de la representación ciudad-poder, como a las propias corporalidades, soportes de las *hablas* que en éste se superponen. Produciéndose en este margen las diferenciaciones entre las identificaciones, prácticas textuales y sus transposiciones, que median el conjunto de los fenómenos inmersos bajo dicha categoría, síntesis vigilada, de esta tradición en disputa. Heterogeneizar significa entonces alterizar los registros, contrahistorizar, entablar objetos de impugnación, develar y subvertir elementos del sistema simbólico en que se sustentan las estructuras disciplinares implícitas a la proyección de un orden, sea el del Proyecto refundacional o incluso el de la tradición literaria, cuya impotencia éste revela.

Desde la perspectiva de los espacios que los cuerpos producen con sus sujeciones y desplazamientos, heterogeneizar, implicará proveer temporalidades connotativas de órdenes alternos. Sea las que corresponden a verbalizaciones de los respectivos presentes virtuales de la enunciación y que permiten modular los sistemas de referencias y causalidades de las acciones que performatizan, o bien las que a partir de lo anterior devienen en modelizaciones de un sistema textual. Esto, al tramar espacios de una historicidad genealógica o eminentemente alterna, o de forma no necesariamente excluyente, al recurrir a la temporalidad de la memoria, cuya expresión formal son las obras cuyas operativas asumen y transforman al estatuto textual del testimonio. Relación en la que se corrobora el que las disposiciones temporales del sistema espacial ciudad son estructurales a la subjetivación y reproducción de las dinámicas dominantes de control sobre los cuerpos. Ejemplarmente, bajo políticas de representación y efectos distintos en los *poemas-micros Dios es mi copiloto* de *Olla Común* (1985, 54) y *Matadero Palma* de *Huellas de Siglo* (1986, 37 y 38), trayectos y sujetos se pliegan produciendo el efecto de deconstruir el orden simbólico-socioterritorial asociado al poder centralizado por la ordenación de la ciudad, donde ambos aspectos se superponen para producir una cartografía que en última instancia solo puede ser totalmente reconstruida por los usuarios empíricos de éstas. De otra forma en *La ciudad exterior* al *Cabarett* de *Vírgenes del Sol* (1986), los desplazamientos de los cuerpos suceden en un espacio de simulación pulsional-técnica. Esto es, una ciudad-imagen donde los sujetos de su hiperconsumo se autoreproducen al modo de un propio panóptico que destruye toda posibilidad en encarar una influencia sobre el mundo extravirtual, ahí representado por la decadencia corporal de las prostitutas-acllas.

Bajo una forma vinculante, el *flâneurismo mnemónico* sobre el imaginario personal y colectivo de *Introducción a Santiago* (1989), así como el arqueo-histórico de *Fosa Común* (1983), presentan la variable de la superposición de órdenes de sentidos remanentes al del *presente* que soporta sus enunciaciones, proveyendo así la posibilidad de discontinuarlo. *flâneurismo*, por lo tanto, que se define en términos del desplazamiento espacial y temporal de marginalidades situadas. De esta forma mientras en *Introducción* la producción textual de la noción de trayecto opera proveyendo, desde la interioridad autoreclusiva de su hablante y testigo, una restitución del imaginario exterminado de la ciudad, en *Fosa* ésta se conforma por la sedimentación de los cadáveres que serían su soporte y cultura material, superponiendo así los niveles temporales de la catástrofe sobre la que se funda y persevera el orden total emanado por Santiago. Otra variante de esta metaforización de la ciudad como lugar del exterminio es la que en *Vía pública* (1983) la resitúa como trayecto votivo de la identidad descorporizada de la(s) vírgenes-mujer fantasma y en último grado de la hablante, y así como lugar del rito martiriológico y del acto de actualización del suceso originario de su mitema.

**8.** El continuo de las poéticas vistas permite conceptualizar a la ciudad al modo de un meta-sistema de producción e intercambio de significantes, cuyas reproductividades acontecen en las representaciones segmentadas o colectivas del sujeto. Éste, precisamente, la fisura estructural al sistema que ésta metonimiza, colisión del pasado y el presente proyectivo hacia el orden teleológico de sus hegemonías temporales, en tanto es quien la registra, performatiza y heterogeneiza en sus acciones, discursos y representaciones, pudiendo así officiar, o no, de su contrapoder. En su grado más extremo, este proceso supone proyectar estadios donde la sistémica rectora ya ha asimilado a los cuerpos en tanto signos estructurantes y en proliferación de sus propias cadenas de sentido. Sea en lo visto de *Vírgenes del Sol* (1986), donde la tecnificación de las imágenes pulsionales deviene en la absorción de las subjetividades de sus consumidores por el espacio distópico; o en *Santiago Punk* (1986) donde las elisiones verbales imponen la supresión de los sujetos y por lo tanto también la de la temporalidad, comprendida como sucesión secuencial de las acciones ahora no realizables por estos.

De esta forma la ciudad adquiere la connotación de un territorio de mediación simbólica, de producción e intermediaciones de la violencia entre los sujetos y el orden que los asimila a una sistémica conjunta. Ejemplarmente las inscripciones arquitectónicas, los emplazamientos intraterritoriales y los desplazamientos de los cuerpos que trazan los circuitos mnemónicos de la

ciudad, registran e intersectan en ésta la trama de sentidos temporales y sus evoluciones a través de las confrontaciones entre códigos y prácticas hegemónicas y sus relativas resistencias, conformando las sucesivas normas de intercambio, control e integración. Esto es, constantemente reconfigurando y proyectando los relatos políticos y sus significaciones colectivas sobre el espacio<sup>129</sup>. Premisa bajo la cual la ciudad representa la condición basal de comunicabilidad de la violencia y con esto la potencialidad disgresiva de las operativas del lenguaje que la impugna, mientras el cuerpo asiste como imagen especular de su propia intraducibilidad y así inadecuación respecto al espacio que lo sitúa como *lugar* donde se efectúa el poder sustentado en ésta. Es decir, como un espacio en cuyo contexto semiótico, los cuerpos, ya dispuestos como representaciones de las factualizaciones de las violencias que confirman al poder rector, se tornan políticamente significativos. Siendo la primera verificación que se extrae de la puesta en secuencia de este corpus, el que las producciones de politicidad dependen de la instalación de sistemas relacionales entre la ciudad y los cuerpos.

9. Otra posibilidad de extender esta producción de alteridades como modos de generar inteligibilidades, es la que los cuerpos proveen como ámbitos de transformación desde sus espacios propios o colectivos de reclusión simbólica o factual. Resaltando en esto las obras que entablan propias nociones de memoria como producción de resistencias respecto al orden rector inscrito al tiempo referencial presente de los cuerpos agredidos. Ejemplarmente en *Título* (1986) será la memoria política del colectivo fundador la que le proveerá la posibilidad de perseverar en tanto identidad, siendo ésta capaz, incluso, de reconformar un imaginario mítico e historicidad referencial de *La Población*. Territorio a su vez sujeto a una condición de transitoriedad en tanto la causalidad de su creación y destrucción y con esto de la historia-pueblo, se devela, por efecto de la presencia de esta misma memoria, como eminentemente cíclica. Paralelamente en *Dawson* (1984) las imágenes de *Punta Arenas* conforman el ámbito mnemónico, la *interioridad* que provee al cuerpo cuya subjetividad las preserva en tanto experiencia, de la capacidad de sustraerse, de situarse en el tiempo y espacio exterior al campo de concentración, y por lo tanto de resistir al presente de la tortura. Situación que posee un símil con la del autoconfinamiento forzado de *Adiós Muchedumbres*, donde sólo el enclave heterotópico y lugar sitiado habitación, es lo que permite la expansión reminiscente de la interioridad del hablante testigo. Esto es, la proyección del imaginario aquella *ciudad abierta* clausurada por el «cataclismo» del 11 de septiembre, para así proyectar y

---

129Entre los más aludidos por las obras vistas: los monumentos conmemorativos de la institucionalidad y órdenes históricos de las representaciones del Estado el *metro* y trayectos peatonales o los realizados por las antiguas micros, las tomas y poblaciones, los caracoles comerciales, los principales ríos urbanos y sus cadáveres, La Moneda y su Alameda.

superponer su presencia remanente sobre la espacialidad de la ciudad ahora anexada por el terror del presente factual. Bajo una concepción afín a la producción de un *afuera* respecto al radio de coerción del orden rector, el gesto aparentemente antiescritural que define a *Poemas encontrados* como reconstitución de una memoria colectiva a partir de retazos de la trama informativa, permite al hablante y a sus recepciones manipular, y en esto infiltrar, los sentidos que confinan dicha posesión de la violencia. Gestos, finalmente, definitorios de textualidades que generan intelegibilidades y así la potencialidad de interrupciones del sistema normativo que rige lo real y, por lo tanto, de conformaciones alternativas de poder. Bajo dicha relación la potencialidad subversiva de los cuerpos, depende de la formulación de *enclaves de alteridad* y, paradójicamente, de la presencia basal del poder que fuerza a las subjetividades que estos soportan, a sus condiciones de reclusión, sean estas espaciales, comunicativas o eminentemente disciplinarias.

**10.** Estas conformaciones de intelegibilidades pueden también ser advertidas en las realizaciones propias a las proyecciones y suspensiones inscritas en los poemas conclusivos de las obras. Sea el espacio aspectado tras la destrucción definitiva del tejido social y sus referentes simbólicos, como ocurre al cierre de *La estrella Negra* con la imagen de la cordillera rizomáticamente reconfigurada por los cadáveres mapuches, y cuya anonimia clausura el proceso de descomposición de la imagen del *ethos popular* que define el relato total de la obra (1986, 117-118). Suceso que se manifiesta bajo un signo opuesto al cierre de *Insurrectos*, donde los niños de la «tribu», orden anterior y sucesivo a la ciudad-técnica y dominación sexual y dictatorial, aguardan (cíclicamente) al cataclismo, un nuevo fin del tiempo, y con esto el advenimiento de un otro orden (1988, 78-79). En *Título de Dominio* la operación proyectiva se condice con la suspensión de la dinámica de singularización y pluralización del «[s]oy» y el «[c]ada uno de nosotros» en el final *Poema al margen*, asimilándolos bajo una colocación de un *yo* que excede al del sujeto hablante para asumirse ya como identidad autoral y así como cuerpo radicado en el lugar factual del extratexto. Situación que supone empoderarlo para actuar y así ejercer transformaciones sobre lo real (1986, 45-47).

Se trata así de obras que concluyen abriendo las posibilidades de acceder a temporalidades ya alternas a las del orden centralizado por la territorialidad presente de la ciudad rectora de los cuerpos, según se atisba en la prospección del *nosotros* en el hijo que está naciendo en *Andén de Olla Común* (1985, 88-89); en la promesa final de sobrepasar la pluralidad de habitaciones autoreclusivas en que se diseminan los sujetos del colectivo en *Introducción de Adiós*

*Muchedumbres* (1989, 54); en la resolución del «Round» en favor del *nosotros* que concluye *Fosa Común* (1983, 162). O a su vez, en el *Apéndice: Postrero mundo cómic* de *Virgenes*, donde su hablante se sustrae a las distintas performatividades de las imágenes pulsionales que el libro propone, interrumpiendo, aunque quizás solo situacionalmente, la totalización del simulacro, develando incluso su soporte como un «*Long Play*» dañado, exhibiendo con esto el sentido de la ciudad ya como un espacio consumido por las imágenes de su reproducción técnica (1986, 70). Paralelamente, el poema final de *La Tirana*, en sí una cita a la entidad sincrética homónima y figuración de un cuerpo manipulado por Velázquez y así por la genealogía colonial de la representación, plantea la coidentificación de ésta con la inteligencia artificial *Hal 9000* (1983, s/p), Situación alusiva a la supresión de toda forma de alteridad, y así a la impotencia de *La Tirana* a la hora de constituir una identidad fuera de los marcos ideáticos de la mirada de un otro. Bajo una política distinta, en la conclusión de *Vía pública*, se dilucidará la personificación sólo ahí finalmente nombrada *Estrella de Chile*, como un vacío sígnico; literalmente un «hueco», alusivo tanto al útero vaciado, esto es del cuerpo ahora desaparecido, y simultáneamente a un símbolo cuya cadena semántica ha sido allanada, proveyendo así la inteligibilidad desde la que se tornan posible sus restituciones (1983, 100).

En estas obras las inteligibilidades en cuestión se generan bajo la forma de ámbitos, situaciones, espacios de poder liminarmente exógenos a la centralidad del orden temporal y territorial de administración y dominación de los cuerpos. Ámbitos, ya se dijo, cuyas significaciones dependen, están profusamente entrelazadas a éste en tanto su determinación como alteridad fundante de las heterogeneizaciones producidas por las obras. Ergo enunciaciones de contrapoderes que pueden poseer la forma de modulaciones de la memoria y así de restituciones, de proyecciones de un orden radicalmente alterno; o bien que son disociativos a ésta al modo de elaboraciones provistas de referencialidad a partir del proceso de transformaciones epistémico-culturales en curso, pudiendo suponer en casos como *La Tirana* y *Virgenes* el definitivo exterminio de los sujetos que las personifican. Expresando con esto la constante de que el espacio ciudad se constituye como la superposición de las temporalidades de distintas *Zonas de Peligro*, tomando el título de Harris; como la estructura generativa del orden temporal de la violencia en todas las poéticas vistas.

**11.** Bajo todas las correspondencias planteadas, las obras confirman que la violencia, en el plural de sus manifestaciones, supone una relación generativa de los espacios mediados por una conformación de temporalidad dada por la vigencia de una posesión del poder expandido y resistido



en estos, cualidad a su vez que los redefine ya como territorios supeditados a las relaciones de sujeción que realizan entre los cuerpos que comprometen. En un sentido cultural esto arroja el que se produzca el margen de sentidos comunes que proveen las condiciones de identidad propias a las de un colectivo en posición de dominación devenida a los discursos generados por las obras como expresiones política y estéticamente contraculturales. A su vez si el suministro del poder rector radica en la posesión de la inexpugnabilidad sígnica de su presencia, en el secreto ausente de la opacidad del terror y en esto de la presencia latente del dolor como fundamento y de su capacidad de perseverar, la forma de contravenirlo supone generar representaciones en las que éste se torne accesible desde una relación de exterioridad. Esto es, que devengan en rupturas de la co-identificación de las imágenes de la autoridad con los cuerpos codificados por ésta. Así si el espacio y temporalidad de la ciudad está difusamente intrincada al del lugar de los efectos del poder, ésta también se entabla como un acceso a sus eventuales inteligibilidades. Ejemplarmente en *Fosa Común* (1983), *Vía Pública* (1983), *Huellas de siglo* (1986), *Vírgenes del Sol* (1986), *La Estrella Negra* (1987), *Poemas Encontrados* (1991) y *Zonas de Peligro* (1992 [1985]), se observan distintos grados de elaboraciones de la ciudad en términos de un tejido de signos, localizaciones de cuerpos e imágenes residuales y por lo tanto, de escenificaciones que entraman la disolución de toda posibilidad de discernir subjetividades que no estén definidas en términos de alienaciones colectivas. Lecturas en las que los cuerpos figuran al modo de ausencias pluralizadas, como objetos referentes ya en proceso de ser asimilados por los discursos cuyas violencias los reproducen sobre la trama de sentidos adscritos la ciudad.

De esta forma y aunque la ciudad pueda ser espacial e históricamente localizable, ya no es necesariamente trazada en torno a disposiciones de trayectos, sino de tejidos comunicativos que la inscriben como instancia de un simulacro del lugar del sentido. En dos de sus manifestaciones; *Santiago Punk* de *Huellas de siglo* se caracteriza por textualizar a la ciudad como un entramado de territorios y lenguajes cuyos procesos de disolución y disputa solo resultan discernibles bajo la puesta en secuencia de las violencias sistémicas propias a una transformación epistémico-cultural hacia el estadio de subjetivación neoliberal. A su vez en la trama de *recortes* y recontextualizaciones de *Poemas encontrados* ésta subyace como soporte último del que depende el simulacro comunicacional y con esto el dispositivo de manipulación del dolor ahí planteado.

Estas territorialidades pueden ser entendidas al modo de proyecciones textuales de lugares disociativos, de *afueras virtuales* liminarmente autógenos y a la vez especulares al espacio totalizado por el orden rector del presente referencial y su proyección sobre los cuerpos. Esta cualidad en tanto que, al ser traslaciones moduladas del constructo simbólico del poder sustentado en la violencia, las correspondencias que realizan estos *enclaves* dependen estructuralmente de una relación significativa con los espacios-órdenes-temporalidades respecto a los cuales se co-localizan. Esto es, no al modo de enclaves heterotópicos ni de construcciones isotópicas, aunque las comporten, en tanto no necesariamente poseen una dimensión convencional de frontera respecto a las reglamentaciones de sus *afueras*, sino más bien una definida por sus desfases y superposiciones a ésta, conformándose más bien como textualizaciones de *territorialidades especulares* respecto a manifestaciones sistémicas localizadas del orden rector. De esta forma, la producción de estos espacios supone el descubrimiento y construcción de las propias alteridades y con esto relaciones contrastivas que les son constitutivas, radicando en este margen de asimilaciones y diferenciaciones la posibilidad de heterogeneizar las relaciones interdisciplinarias que conforman el complejo cuerpo-poder-territorios en tanto disposición de las tramas culturales que suministran su capacidad autoreproductiva. Así, si se acepta que en su representación y factualidad «la <realidad> nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente organizado» (Baudrillard: 2008, 35), estas enunciaciones de *afueras virtuales* o *emplazamientos de alteridad* posibilitan la construcción de perspectivas de exterioridad tendientes a completudes de sentido y por lo tanto de hablantes que, al realizarlas verbalmente, adquieren la capacidad de objetar y modificar las estructuras de los espacios escenificados. Esto es, de modular traducciones exponenciales o generativas de nuevos órdenes sobre éstas.

Bajo una relación homóloga a la que permite observar la violencia a través de sus efectos transformacionales sobre los cuerpos, estos espacios se definen como codificaciones de la autoridad del sujeto del hablante respecto a un espacio de lo real totalizado tanto por la inexpugnabilidad simbólica y realizaciones del orden dictatorial, como por el también punto ciego dejado por la interrupción del sistema cultural y sus comunicabilidades. De esta forma, el espacio de lo real, las posibilidades de conformarlo, en tanto representación, se sitúa, en cuanto a las formas, a través de las que los sujetos ejercen la producción simbólica de éste (la historia colectiva o propia, los cuerpos, territorios y lenguajes), como la dimensión en la que, a través de la mediación de la violencia, se constituye la nueva relación entre subjetividad y poder y en su equivalente, entre textualidad y lenguaje. Es en este sentido que la producción discursiva adquiere la doble

potencialidad de ser ejercida tanto como corroboración y prolongación de la totalización de lo real como simulacro, o en contraparte como resistencia a éste; en tanto se perfila como la categoría axial del sujeto poético que intenta subvertirlo, contrahistorizarlo, o dotarlo de inteligibilidad. Y con esto, como dimensión a través de la cual éste puede enunciar enclaves de alteridad discursiva para situarse respecto a esta inexpugnabilidad dada por la relación de totalización-disgregación del lenguaje que intenta asediar (representar) las propias disposiciones respecto al lugar referencial liminar o radicalmente ausente.

Manifestaciones de estas políticas de la representación, son las distintas formulaciones del espacio ciudad en las obras. Sea la ciudad lugar de la violencia en el estadio de la técnica industrial en *Insurrectos*, la ciudad zona de martirio en *Vía Pública*; la ciudad trama comunicativa del simulacro en *Poemas encontrados*; la ciudad imagen residual en *Zonas* y cuyos espacios se generan a partir de la descomposición orgánica y mnemónica de los cuerpos; la ciudad espectáculo de la violencia en *La Tirana*; la de los cuerpos exterminados en *Fosa*; de sus desmaterializaciones en la superposición al imaginario sincrético y el mesianismo degradado de la virgen en *Vía Pública*; la del remanente nación visto como un cuerpo liminar constituido por las violencias que lo inscriben como símbolo y cuerpo sobre el que ejercerlas en *La Bandera de Chile*.

Finalmente, las imágenes, proyecciones y modulaciones de las violencias que definen la pluralidad de relaciones connotativas desplegadas por las obras, poseen el continuo de proveer una suma de propuestas de asedio, confrontación y generación de inteligibilidades respecto a las inexpugnabilidades de sus sentidos devenidos en fundamentos de las realizaciones del poder. En esta relación la ciudad en tanto trama de memorias desplegadas sobre los espacios, permite localizar y así tornar en observables, los signos de sus asimilaciones y confrontaciones con los cuerpos ya como depositarios y así soportes últimos de las acciones transformativas de la violencia, y por ende, también de las subjetividades dispuestas en condición de somatizarla. De esta forma en el corpus total, los emplazamientos textuales de los cuerpos suponen conformaciones de alteridad, de *afueras virtuales* respecto a los espacios codificados por el orden rector referencial, para, desde este desplazamiento, propiciar la capacidad de situar al poder, de localizarlo. Y con esto, de someterlo a las operaciones transformacionales del lenguaje, proyectando así la potencialidad del texto poético de generar espacios conflictivamente alternativos y devenidos al lugar de la violencia.

## **Bibliografía primaria.**

- Berenguer, Carmen. 1986. *Huellas de siglo*. Ediciones Manieristas. Santiago.
- Brito, Eugenia. 1984. *Vía Pública*. Ed. Universitaria. Santiago.
- Cohen, Gregory. 1983. *Fosa común*. En Bianchi, Soledad. (selección, introducción y notas). *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Ed. Instituto para el nuevo Chile. Rotterdam/ Barcelona, 154-162 pp.
- Cuevas, José Ángel. 1989. *Adiós muchedumbres*. Editorial América del Sur. Santiago
- España, Aristóteles. 1984. *Dawson*. Editorial Bruguera. Santiago.
- Figuroa, Alexis. 1986. *Vírgenes del Sol Inn Cabaret*. Cuadernos Sur/Papeles del Andalicán. Concepción.
- Harris, Tomás. 1992. *Cipango*. Ediciones Cordillera/Documentas. Santiago.
- Hernández, Elvira. 1991. *La Bandera de Chile*. Libros de Tierra firme. Buenos Aires.
- Maquieira, Diego. 1983. *La tirana*. Ed. Tempus Tacendi. Santiago.
- Montealegre, Jorge. 1986. *Título de Dominio*. Ed. Tragaluz. Santiago.
- Lihn, Enrique. 1983. *El Paseo Ahumada*. Ediciones Minga. Santiago.
- Millán, Gonzalo. 1979. *La ciudad*. Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine. Quebec.
- Muñoz, Gonzalo. 1987. *La estrella negra*. Francisco Zegers Ed. Santiago.
- Navarro, Heddy. 1988. *Poemas insurrectos*. Ed. Literatura Alternativa. Santiago.
- Serrano Ilabaca, Bruno. 1985. *Olla Común*. Ediciones Tragaluz. Santiago.
- Torres, Jorge. 1991. *Poemas encontrados y otros pretextos*. Paginadura Ediciones. Valdivia,
- Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Ed Universitaria. Santiago.

## Literatura secundaria.

- Academia de Estudiantes del Instituto Central de Filosofía. 1979. *Revista Sol oscuro* 4, 5.
- Acevedo, Nicolás. 2014. *MAPU-Lautaro*. Ed. Escaparate. Concepción.
- Agüero García, Javier. 2016. “América Latina Durante La Guerra Fría (1947-1989): Una Introducción”. *Revista InterSedes* (Costa Rica) Vol. 17 no. 35, 2-34 pp. [On-line]. Disponible en <https://doi.org/10.15517/isucr.v17i35.25566> Consultado el 25.02.2017
- Albornoz, César. 2005. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. En Pinto, Julio (coordinador), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* pp. 147-175. LOM, Santiago.
- Alonso, María Nieves; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. 1990. “La emergencia penquista. Poesía en Concepción 1965-1973”. *Revista Chilena de Literatura* 36, pp. 63-77.
- \_\_\_\_\_; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. 1989. *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción. 1973-1988. Estudio y Antología*. Instituto de Promoción y Desarrollo. Santiago.
- Araucaria de Chile. 1978. “Editorial”. *Araucaria de Chile* 1, pp 5-7.
- Araujo, Kathya y Beyer, Nelson. 2013 “Autoridad y autoritarismo en Chile. Reflexiones en torno al ideal-tipo portaliano”. *Atenea* 508, pp 171-185.
- Araya Espinoza, Alejandra. 2006. “El castigo físico: el cuerpo como representación de la persona, un capítulo en la historia de la occidentalización de América, siglos XVI-XVIII”. *HISTORIA* 39, 2, pp. 349-367.
- Arcaya Pizarro, Marcos. 2008. “Una lectura de ‘Zonas de peligro’ de Tomás Harris. Mitificación de lo humano a través de la experiencia enferma”. *Letralia. Tierra de Letras* 186 [online]. Disponible en: <http://letralia.com/186/articulo04.htm>. Consultado el 15.08.2016.
- Arriagada, Patricio. 1989. *El Financiamiento de la Educación Superior en Chile 1960-1988*. FLACSO. Santiago.

Arroyo, Guido (comp.). 2012. *La poesía no es personal. Extractos de entrevistas a Gonzalo Millán*. Alquimia Ediciones. Santiago.

Arteaga, Ana María. 1988. "Politización de lo privado, subversión de lo cotidiano". En CEM. *Mundo de mujer: continuidad y cambio*. Ediciones CEM. Santiago.

Arvon, Henri. 1970. *La Estética Marxista*. Amorrortu. Buenos Aires.

5

Augé, Marc. 2000. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona.

Ayala, Matías. 2009. "Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira". *Revista Chilena de Literatura* 75, pp. 7-27.

\_\_\_\_\_ 2010. "Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán". *Chasqui* 39, 1, pp. 64-80.

Badiou, Alain. 2008. *Teoría del sujeto*. Prometeo Libros. Buenos Aires.

Barquero, Efraín. 1974. *El Poema Negro de Chile*. Siglo XXI. México D.F.

Barrientos Bradasic, Oscar. S/d. "Dawson de Aristóteles España: un retorno al vientre de la idea" [online]. Disponible en: <http://lavquen.cl.tripod.com/articulobarrientos.htm>. Consultado el 02.12.2013.

Barros, María José. 2009. "Lo local y lo transnacional en la poesía de dictadura de José Ángel Cuevas. Entre el rock, la casa de adobe y el neoliberalismo". *Acta Literaria* 39, pp. 105-124.

Barthes, Roland. 2005 [1966]. *Crítica y verdad*. Siglo XXI de España Editores. Madrid.

\_\_\_\_\_ 2003 [1987]. "La actividad estructuralista". En ídem. *Ensayos críticos*. Grupo Editorial Planeta/Seix Barral. Buenos Aires, pp. 293-302.

2

\_\_\_\_\_ 1994 [1968]. "La muerte del autor". En ídem. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona, pp. 75-82.

Bastías, Manuel. 2013. *Sociedad civil en dictadura: relaciones transnacionales, organizaciones y socialización política en Chile* Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago.

Bataille, Georges. 2009 [1957]. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona.

- Baudrillard, Jean. 2008 [1978]. *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona.
- \_\_\_\_\_2000a [1984]. *Las estrategias fatales*. Anagrama. Barcelona.
- \_\_\_\_\_2000b [1996]. *El crimen perfecto*. Anagrama. Barcelona.
- \_\_\_\_\_1991. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama. Barcelona.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed Itaca. México D.F.
- \_\_\_\_\_3  
\_\_\_\_\_2001 [1972]. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus, Madrid.
- Berchenko, Pablo. 1987. “Elementos para un índice bio-bibliográfico de las últimas promociones de poesía chilena”. *Ventanal. Revista de creación y crítica* 12, pp. 141-170.
- Bertuccelli, Marcella. 1996. *Qué es la pragmática*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- Bianchi, Soledad. 1996. “José Angel Cuevas y las aristas escondidas del témpano”. *Atenea* 473, pp. 215-220.
- \_\_\_\_\_1990. “Un mapa por completar: la joven poesía chilena” [1983]. En ídem. *Poesía chilena (Miradas. Enfoques. Apuntes)*. Ediciones Documentas/CESOC. Santiago, pp. 37-88.
- \_\_\_\_\_1987. “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente”. *Revista chilena de Literatura* 30, pp. 171-187.
- \_\_\_\_\_1983. *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. (selección, introducción y notas). Ed. Instituto para el nuevo Chile. Rotterdam/ Barcelona.
- \_\_\_\_\_1979. “Poesía chilena: la resistencia y el exilio (1)”. *Araucaria de Chile* 7, pp. 193-198.
- Bize Vivanco, Cristóbal. 2012. “Historia y Memoria. Hacia una experiencia de poder popular: Los trabajadores de la madera en la cordillera de Valdivia. (Neltume, 1970 - 1971)”. En Piper Shafir, Isabel y Rojas, Belén (eds.). *Memorias, Historia y Derechos Humanos*. Programa Domeyko Sociedad y Equidad. Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo Universidad de Chile. Santiago, pp. 15-36 [online]. Disponible en: <http://www.uchile.cl/domeykoSociedad2>. Consultado el 11.06.2015.

- Bloom, Harold. 2000. "Elegía al canon". En Sullà, Enric (ed.) *El canon literario*. Arco/ Libros. Madrid, pp. 189-219.
- Bornhauser, Niklas. 2006. "Entre la identidad y la diferencia acerca de la lógica constitutiva del sujeto en el pensar de Jürgen Habermas y Michel Foucault\_ una controversia pendiente". *Revista de Filosofía* 62, pp. 101-115. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602006000100007>. Consultado el 31.07.2013.
- Bourdieu, Pierre. 2000. "Sobre el poder simbólico", en *Intelectuales, política y poder*, 65-73 pp. UBA/ Eudeba, Buenos Aires,
- \_\_\_\_\_1997 *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona.
- \_\_\_\_\_1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.
- Bowen, Martín. 2008. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online]. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index13732.html>. Consultado el 15.01.2014.
- Brito, Eugenia. 1994. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Ed. Cuarto Propio. Santiago.
- \_\_\_\_\_1985. "La Tirana". *Pluma y Pincel* 16, pp. 44-46.
- Brodsky, Roberto. 1985. "Señores: la ACU ha muerto, ¡qué viva la ACU!" En Agurto, Irene; Canales, Manuel; de la Maza, Gonzalo (eds.). *Juventud chilena: razones y subversiones*. ECO. Santiago, pp. 180-188.
- Brunner, José Joaquín. 1981. *La cultura autoritaria en Chile*. FLACSO. Santiago.
- Bürger, Peter. 2000 [1987]. *Teoría de la Vanguardia*. Península. Barcelona.
- Bueno, Raúl. 1996. "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina". En Mazzotti, José Antonio; Zevallos, U. Juan (coordinadores). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Asociación Nacional de Peruanistas. Philadelphia.
- Butler, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista* 18, pp. 296-314.



- Calderón, Teresa; Calderón, Lila; Harris, Tomás (compiladores). 1996. *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Fondo de Cultura Económica Chile. Santiago.
- \_\_\_\_\_2012. *Antología de poesía chilena, vol. I. La generación del 60 o de la dolorosa diáspora*. Catalonia. Santiago.
- Calduch, Rafael. 1991. “La Perestroika soviética y los procesos de cambio en los países balcánicos”. En Aldecoa, Francisco (dir.). *Cursos de Derecho Internacional de Vitoria-Gasteiz* 11. Universidad del País Vasco. Servicio editorial. Bilbao, pp. 271-332.
- Campos, Javier. 1987. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973: G. Millán, W. Rojas, O. Hahn*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature. Ediciones Lar. Concepción.
- Cánovas, Rodrigo. 1986. *Linh, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO/Ed. Ainavillo. Santiago.
- Canto, Nadinne. 2012. “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular”. *Pléyade* 9, pp. 153-178.
- Carrasco, Iván. 2005. “Literatura chilena: canonización e identidades”. *Estudios Filológicos* 40, pp. 29-48 [online]. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132005000100002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100002&lng=es&nrm=iso). Consultado el 14.04.2015.
- \_\_\_\_\_1999. “Tendencias de la poesía chilena del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28, pp. 157-169.
- \_\_\_\_\_1995. “La crítica literaria chilena en tiempos de crisis”. En Nieves Alonso, María, Rodríguez Mario y Triviños, Gilberto (eds.) *La crítica literaria chilena*. Ed. Aníbal Pinto S. A. Concepción, pp. 35-42.
- \_\_\_\_\_1989. “Poesía chilena de la última década (1977-87)”. *Revista chilena de Literatura* 33, pp. 31-46.
- Carreño, Rubí. 2009. “El exilio de la crítica chilena: aportes para una nueva agenda literaria”. *Anales De Literatura Chilena* 12, pp. 129-144.
- Carrière, Jean Claude; Pascual Bonitzer. 1991. *The End: Práctica del guión cinematográfico*. Paidós. Barcelona.

- Carrillo, Juan José. 2010. "El neoliberalismo en Chile: entre la legalidad y la legitimidad. Entrevista a Tomás Moulián". *Perfiles Latinoamericanos* 35, pp 145-155.
- Castells, Manuel. 1973. "Movimientos de pobladores y lucha de clases en Chile". *EURE* 3, 7, pp. 9-35.
- Castillo de Berchenko, Adriana. 1987. "Una experiencia poética en La Frontera" *Ventanal. Revista de creación y crítica* 12, pp 68-82.
- Castro, Rodrigo. 2010. "Ciudades Ideales, Ciudades sin Futuro. El Porvenir de la Utopía". *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 3, pp. 135-144.
- Cavallo, Ascanio; Salazar, Manuel y Sepúlveda, Oscar. 1989. *La Historia Oculta del Régimen Militar. Chile 1973-1988*. Antártica. Santiago.
- Ceresa, Constanza. 2017. "El Paseo Ahumada de Enrique Lihn: Atravesando la fantasía del milagro económico chileno". *Hispanic Review* 85, 2, pp. 173-197.
- Chomsky, Noam; Foucault, Michel. 2006 [1974]. *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*. Transcripción del debate realizado en la Universidad de Amsterdam (1971) en el marco del International Philosophers Project. Katz Editores. Buenos Aires.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2013. *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela. Barcelona.
- Cociña, Carlos. 1983. *Tendencias literarias emergentes*. CENECA. Santiago.
- Coddou, Marcelo. 1982. "David Turkeltaub: Ganymedes/6: Una panorámica de la poesía chilena actual". *Revista Iberoamericana* 48, 118-119, pp. 432-434.
- \_\_\_\_\_1981. "Poesía chilena en el exilio" *Araucaria de Chile*. 14, 99-111 pp.
- \_\_\_\_\_1979. "Narrativa chilena en el exilio. Notas de aproximación". *Literatura Chilena en el Exilio* 11, pp. 8-11.
- Coddou, Sergio. 2004. "Enrique Lihn: 'El Paseo Ahumada': 'Spleen de Santiago". *El Mercurio* (Santiago) del 1 de febrero de 2004. Disponible en: [/www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-248714.html](http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-248714.html) Consultado el 05.08.2016.
- Cohen, Gregory. 1979. "Rastrojos". *Rev. La Bicicleta* 4, pp. 17-19. Santiago.
- Colectivo Ariel. 1983. *Voces* 12. S/t.

- Collier, Simon; Sater, William. 1999 (reimp.). *Historia de Chile 1808-1994*. Cambridge University Press. Madrid.
- Comisión Chilena de Derechos Humanos/ Fundación Ideas. 1999. *Nunca Más en Chile: Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*. LOM. Santiago.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación/ Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. 1996. *Informe Rettig; Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Vols. I (2 tomos) y II (segunda edición). Santiago.
- Comisión Valech. 2005. *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I)*. La Nación S.A. Santiago [online]. Disponible en: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>. Consultado el 02.09.2016.
- Comisión política del MIR en la clandestinidad. 1975. *¿Qué es el MIR? Chile en la resistencia*. Rocinante/Fondo editorial Salvador de la Plaza. Caracas.
- Comité de Defensa del Pueblo (CODEPU). 2004. *Presentación de CODEPU acerca de casos muertos por explosión no reconocidos por Comisiones de Verdad* [online]. Disponible en: [http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/presentacion\\_codepu\\_explosionados.htm](http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/presentacion_codepu_explosionados.htm). Consultado el 05.04.2018.
- Concha, Jaime. 1988. "Mapa de la nueva poesía chilena". En Yamal, Ricardo (ed.). *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Lar. Concepción pp. 73-86.
- Contreras, Gonzalo (comp.). 2006. *Poesía chilena desclasificada (1973-1990)*. Ed. Etnika. Santiago.
- Cornejo Carlos; Pequeño, Pamela. 1984. "Poetas jóvenes: De pequeños dioses a simples mortales". *Análisis* 74, del 31 de enero, pp. 48-49.
- Corominas, José. 1987. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (ed. ampliada). Ed. Gredos. Madrid.
- Cortés, Alexis. 2007. "El relato identitario y la toma de terrenos de la población La Victoria". *Revista CIS* 10, pp. 86-92.
- Cortés, Antonio. 2000. *El circuito extrainstitucional del poder*. Ed. Chileamérica-CESOC. Santiago.

- Cortiñas, Gabriel. 2010. "Ciudad desierto, ciudad desierta. Lo urbano en la poesía de Enrique Lihn y José Ángel Cuevas". *Actas del IV Congreso Internacional de Letras. Facultad de Filosofía Universidad de Buenos Aires*, pp. 243-247.
- Cruces, Natalia. 2008. "Apuntes para una historia del movimiento estudiantil chileno" [online]. Disponible en: [http://www.ses.unam.mx/curso2012/pdf/CRUCES\\_MEC.pdf](http://www.ses.unam.mx/curso2012/pdf/CRUCES_MEC.pdf). Consultado el 22.03.2016.
- Cuevas, José Ángel. 2009. *Autobiografía de un ex-tremista*. Ed. La Calabaza del Diablo. Santiago.
- \_\_\_\_\_1987. *Canciones rock para chilenos*. Colección Barbaria. Santiago.
- Cussen, Felipe. 2013. "Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados". *Acta Literaria* 46., pp. 9-19.
- De Oliveira, Susane. 2002. "As sacerdotisas do sol: imagens sagradas e profanas do feminino nas crônicas espanholas do século XVI". *Cad. Pagu* 19, pp. 145-169 [online]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332002000200007>. Consultado el 07.04.2016.
- De Ramón, Armando. 1990. "La población informal. Poblamiento de la periferia de Santiago de Chile. 1920-1970" [online]. *EURE. Revista de Estudios Urbano Regionales* 16, 50, pp. 5-17. Disponible en: <http://www.eure.cl/numero/la-poblacion-informal-poblamiento-de-la-periferia-de-santiago-de-chile-1920-1970/>. Consultado el 11.11.2014.
- Defert, Daniel. 2010. "'Heterotopia': Tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles". En Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: Heterotopias*. Nueva Visión. Buenos Aires, pp. 33-62.
- Deleuze, Gilles. 1987. "¿Qué es el acto de creación?". Conferencia dictada el 17 de marzo de 1987 en la Escuela Superior de oficios de Imagen y Sonido [online]. Disponible en formato de video en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>. Consultado el 28.04.2015.
- Delogu, Ignazio. 1978. *Il sangue e la parola. Poesie dal carcere e dai «lager» dall'interno del Cile dall'esilio*. Napoleone. Roma.
- Devés, Eduardo. 1989. *Los que van a morir te saludan: historia de una masacre. Escuela Santa María, Iquique, 1907*. Documentas. Santiago.
- Díaz, Carol y Neira, Hugo. 2013. "La lucha de Cauce: Análisis de la batalla contra la dictadura desde la prensa y desde tribunales en 1984". Artículo publicado por el *Museo de la Memoria y*

los *Derechos Humanos* [online]. Disponible en: [www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2013/07/CAUCE.pdf](http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2013/07/CAUCE.pdf). Consultado el 12.03.2017.

Díaz-Cid, César. 2007. “El discurso testimonial y su análisis literario en Chile”. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 30 [online]. Disponible en: [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=1354](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1354). Consultado el 05.12.2016.

Dorfman, Ariel y Mattelart, Arnaud. 2014 [1972]. *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Siglo XXI Editores México. México D.F.

Donne, John. 1959 [1642]. *Devotions Upon Emergent Occasions. Together with Death's Duel*. University of Michigan Press.

Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan. 1976. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo Veintiuno Argentina Editores, Buenos Aires.

Durston, Alan. 1994. “Un régimen urbanístico colonial en la América Hispana. El trazado en damero durante los siglos XVI y XII”. *Historia*, Vol 28. pp. 59-115.

Etcheverría, Javier. 2003. “Cuerpo electrónico e identidad”. En Hernández, Domingo (ed.). *Arte, cuerpo y tecnología*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, pp. 13-29.

Eliade, Mircea. 2014 [1998]. *Lo Sagrado y lo profano*. Paidós, Barcelona/ Buenos Aires/ México.

\_\_\_\_\_2001. *El mito del eterno retorno*. Emecé. Buenos Aires.

Eloy, Horacio. 2014. *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*. Piso Diez ediciones. Santiago [online]. Disponible en: [www.bndigital.cl](http://www.bndigital.cl). Consultado el 10.01.2016.

\_\_\_\_\_2006. “Qué hay de nuevo viejo”. *Carajo* 8: Reproducido en portal LetrasS5 [online]. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/he211106.htm>. Consultado el 02.03.2017.

Epple, Juan Armando. 1994a. “Acercamiento a la escritura memorialística de Chile”. En ídem. *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural en Chile*. Mosquito editores. Santiago, pp. 13-42.

\_\_\_\_\_1994b. “Acercamiento a la literatura testimonial de Chile”. En ídem. *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural en Chile*. Mosquito editores. Santiago, pp. 43-57.

- \_\_\_\_\_1990. "Poemas insurrectos de Heddy Navarro". *Chasqui* 19, 1, pp. 110-111.
- \_\_\_\_\_1988. "Nuevos territorios de la poesía chilena". En Yamal, Ricardo (ed.). *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. LAR. Concepción, pp. 51-71.
- \_\_\_\_\_1978. "Omar Lara. Crónica de Reino de Chile". *Araucaria de Chile* 1, pp. 206-209.
- Errázuriz, Luis Hernán. 2009. "Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Research Review* 44, 2, pp. 136-157.
- Espinosa, Julio. 2005 "Poesía chilena: el grupo de poetas del 70 o la supuesta generación del 80" [online]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/je240905.htm>. Consultado el 22.06.2015.
- Espinosa, Patricia. 2006. "Panorama de la poesía chilena de mujeres: 1980-2006" [online]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/pe151006.htm>. Consultado el 07.06.2015.
- Espinoza, Cristhian. 2005. "La línea esquizo: París situación irregular y El Paseo Ahumada de Enrique Lihn". *Acta lit.* 30 , pp. 19-34
- Farías, Víctor. 2000. *La Izquierda Chilena (1969-1973): Documentos para el Estudio de su Línea Estratégica*, V. I. Centro de Estudios Públicos, Santiago de Chile. [online]. Disponible en: [www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304095053/cap1\\_LaIzquierdaChilena.pdf](http://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304095053/cap1_LaIzquierdaChilena.pdf). Consultado el 10.09.2017.
- Figuroa, Alexis. 1987. "Poesía en Concepción: esbozos de referentes para una visión estética". *Ventanal* 12, pp. 55-62.
- Fischer, María Luísa. 1991. "El *Canto General* de Neruda y el canto particular de Enrique Lihn: una lectura". *Rev. Iberoamericana* 155-156, pp. 569-576.
- Flores, Arturo. 2000. "Poemas encontrados y otros pre-textos" de Jorge Torres: apuntes para una propuesta de lectura". *Confluencia* 15, 2, pp. 17-27.
- Foster, Hal. 2001. *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid.
- Foucault, Michel. 2010a [1966]. "El cuerpo utópico". En ídem. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, pp. 7-18.
- \_\_\_\_\_2010b [1966]. "Las Heterotopías". En ídem. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, pp. 19-32.

- \_\_\_\_\_2010c [1984] “Espacios diferentes”. En ídem. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, pp. 63-81.
- \_\_\_\_\_1991. *Las redes del poder*. Ed. Almagesto. Buenos Aires.
- Foxley, Carmen. 1994. “Lo móvil, efímero y abierto: La ciudad de Gonzalo Millán”. Gonzalo Millán. *La Ciudad*. Ed. Cuarto Propio. Santiago, pp. 129-144.
- Gaete, Claudio. 2012. “Posfacio” para *Palabra de Mujer, Poesía Reunida* de Heddy Navarro. Ed. Cuarto propio. Santiago, pp. 305-309.
- Galindo, Óscar. 2007. “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena”. *Estudios Filológicos* 42, pp. 109-121.
- \_\_\_\_\_2005. “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea”. *Estudios Filológicos* 40, pp. 79-94 [online]. Disponible en: [www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100005&script=sciarttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100005&script=sciarttext). Consultado el 04.04.2016.
- \_\_\_\_\_2003a. “Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual. Lihn, Zurita”. *Estudios Filológicos* 38, pp. 19-29.
- \_\_\_\_\_2003b. “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* 29, 58, pp. 193-213.
- \_\_\_\_\_2002a. “Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del Siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas”. *América Latina Hoy* 30, pp. 97-118.
- \_\_\_\_\_2002b. “Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn”. *Estudios Filológicos* 37 [online]. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132002003700014](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002003700014). Consultado el 19.12.2017.
- \_\_\_\_\_2001. “El cadáver exquisito de la historia. Cuevas, Maquieira, Riedemann (Fragmentos de un Ensayo)”. *Pluvial* 2, pp. 115-123.
- Ganter, Rodrigo. 2007. “Territorios de la furia”. *ARQ* 65, pp. 22-24 [online]. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n65/art05.pdf>. Consultado el 20.12.2017
- Garay, Sol Marina. 2013. “Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico”. *Estudios Filológicos* 51, pp. 17-26.

- \_\_\_\_\_2011. *Memoria y Exilio a través de la obra de escritores chilenos exiliados en Alemania (1973-1989): Una apertura al otro*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid [online]. Disponible en:  
[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10330/52458\\_Garay\\_canales\\_solmarina.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10330/52458_Garay_canales_solmarina.pdf?sequence=1). Consultado el 24.12.2016.
- Garcés, Mario. 2003. “El movimiento popular, la Unidad Popular y el golpe” Punto Final 552. Septiembre. [online] Disponible en: <http://www.puntofina.cl/552/movimiento.htm>. Consultado el 12.12.2014
- Girard, René. *La Violencia y lo sagrado*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- Gómez, Cristian. 2014. “Tomás Harris: ¿otro viajero inmóvil?”. *Aisthesis* 55, pp. 71-84.
- Gómez, Juan Carlos. 2008. “Política y ciudadanía en una sociedad neoliberal avanzada, Chile 1990-2007”. *Cuadernos del Cendes* 25, 67, pp. 59-83.
- González, Yanko. 1999. *Héroes civiles & santos laicos: palabras y periferia. Trece entrevistas a escritores del sur de Chile*. Ed. Barba de Palo. Valdivia.
- Grez, Francesca. 2009. “Flores adelantadas, flores heladas: el nacimiento de la ACU en Dictadura”. *Revista Izquierdas* 2, p. 1-13 [online]. Disponible en: [www.izquierdas.cl/images/pdf/2011/07/francesca\\_grez.pdf](http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2011/07/francesca_grez.pdf) Consultado el 12.11.2014.
- Grez, Sergio. 2014. “La izquierda chilena y las elecciones: una perspectiva histórica (1882-2013)”. *Cuadernos de historia (Santiago)* 40, pp. 61-93.
- \_\_\_\_\_2007. “Historiografía, memoria y política. Observaciones para un debate”. *Cyber Humanitatis* 41 [online]. Disponible en: [http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D21039%2526ISID%253D730,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D21039%2526ISID%253D730,00.html). Consultado el 10.03.2015.
- \_\_\_\_\_2004. “Salvador Allende en la perspectiva histórica del movimiento popular chileno”. *Universum (Talca)* 19, 2, pp. 180-185 [online]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000200014>. Consultado el 04.04.2018
- Guadreault, André; Jost, François. 1995. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós. Barcelona.



- Harris, Thomas. 2003. “La virgen en el santuario desmoronado (sobre La Tirana de Diego Maquieira)”. *Mapocho, Revista de Humanidades* 54, pp. 105-114.
- \_\_\_\_\_2002. “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990 (una introducción)”. *Mapocho. Revista de Humanidades* 51, pp. 41-73.
- \_\_\_\_\_2000. “Un ¿posible? canon de la poesía chilena de las generaciones del 50 al 80 para el (des)informado lector”. *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias sociales* 48, pp. 139-164.
- \_\_\_\_\_1992. *Cipango*. Ed. Documentas/ Cordillera. Santiago/ Ottawa.
- \_\_\_\_\_1987a. “Gonzalo Muñoz, La estrella negra”. *Literatura Chilena, creación y crítica* 41-42, p. 70.
- Harvey, David. 1994. “La construcción social del espacio y del tiempo: Una teoría relacional”. *Simposio de Geografía Socioeconómica*. Asociación de Geógrafos Japoneses en la Universidad de Nagoya. Japón, 15 de octubre de 1994 [online]. Disponible en: [s/d] <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/harvey-la-construccic3b3n-social-del-espacio-y-del-tiempo.pdf>. Consultado el 10.01.2016.
- Hernández, Elvira. 2003. *La Bandera de Chile* (2. ed.). Libros de Tierra Firme. Santiago.
- Henrickson, Carlos. 2014. “Una resistencia humanista. *País sin territorio*, Bruno Serrano Ilabaca.” En portal LetrasS5 [online]. Disponible en: <http://letras.s5.com/chen200414.html>. Consultado el 25.05.2014.
- Hoefler, Walter. 2012. *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: Poemas 1973-2010. Análisis y Comentarios*. Ed. Universidad de La Serena. La Serena.
- \_\_\_\_\_1983. “Segunda expulsión del Paraíso”. En *Proposiciones* 9, pp. 19-38 [online]. Disponible en: <http://www.sitiosur.cl/r.php?id=834>. Consultado el: 01.07.2018.
- Holzapfel, Manuel. 2003. “La cuenta suiza de Agustín Edwards. (Entrevista a Patricia Verdugo)” [online]. *Punto Final* 552. Disponible en: <http://www.puntofinal.cl/552/lacuentasuiza.htm> Consultado el 20.01.2017.
- Huidobro, Vicente. 1964. *Obras Completas de Vicente Huidobro*, vol. I. Prólogo de Braulio Arenas. Ed. Zig-Zag. Santiago.

- Huneus, Carlos. 1988. *La Reforma Universitaria. Veinte años después*. Corporación de Promoción Universitaria. Santiago
- Hurtado, Sebastián. 2016. "Chile y Estados Unidos, 1964-1973. Una nueva mirada". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [on-line]. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69698>. Consultado el 10.04.2018.
- Jameson, Fredric. 2009. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal. Madrid.
- Jara, Isabel. 2011. "Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial". *Aisthesis* 50, pp. 230-252.
- Jofre, Manuel. 1987. *Presencia de la Producción Estadounidense en la Programación Televisiva Chilena*. CENECA 90. Santiago.
- \_\_\_\_\_1986. *Literatura chilena en el exilio*. CENECA 76. Santiago.
- \_\_\_\_\_1981. "Literatura chilena de testimonio". *Casa de las Américas* 129, pp. 150-156.
- Karmy Bolton, Eileen. 2013. "Ecos de un tiempo distante". La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis -Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno". [resumen de tesis] *Rev. music. chil.* [online], vol. 67, no 219, p. 114. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100016>. Consultada el 31.08.2017
- Lagos, Jorge. 1999. "Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979)". *Estudios Filológicos* 34, pp. 15-25. [online] Disponible en <http://revistas.uach.cl/html/efilolo/n34/body/art02.html>. Consultado el 04.03.2018
- Lange, Francisca. 2005. "Algunas notas sobre El Paseo Ahumada de Enrique Lihn". En *Espacios de Transculturación en América Latina*. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Santiago, pp. 289-306 [online]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/el221006.htm>. Consultado el 03.08.2015.
- Lara, Omar y Epple, Juan Armando. 1978. *Chile: poesía de la resistencia y del exilio*, 2 vols. Editorial Ámbito Literario. Barcelona.
- Lara, Omar. 1976. *Crónica del Reyno de Chile*. Buletinul Oficial. Bucarest.
- \_\_\_\_\_1975. *Oh buenas maneras*. Casa de las Américas. La Habana.

- Lavquen, Alejandro. 2004. "Aristóteles España: El Poeta de Dawson". *Punto Final* 553 [online]. Disponible en: <http://www.puntofina.cl/553/poetadedawson.htm>. Consultado el 02.12.2013.
- Leal Buitrago, Francisco. 2003. "La doctrina de seguridad nacional: Materialización de la Guerra Fría en América del Sur". *Revista de Estudios Sociales*, no. 15 , 74-87 pp.
- Leal, Francisco. 2007. "Interrumpir el golpe: arte y política en La ciudad de Gonzalo Millán". *Taller de letras* 20, pp. 203-220.
- Leiva, Gonzalo y Errázuriz, Luis Hernán. 2013. *El golpe estético. Dictadura militar en Chile*. Ed. Ocho Libros. Santiago.
- Leiva, Sebastián. 2004. "El MIR y los Comandos Comunales: poder popular y unificación de la movilización social". *Cyber Humanitatis* no. 30, s/p [on-line]. Disponible en [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D12517%2526ISID%253D494,00.html#\\_ftn2](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D12517%2526ISID%253D494,00.html#_ftn2). Consultado el 12.12.2017.
- Lizama, Jaime. 1986. "Olla común, Bruno Serrano". *Rev. La Pata de Liebre* 1, p. 10.
- \_\_\_\_\_1983. "Critica Round 2". *Hoja x Ojo* 2, s/p. Santiago.
- Lopes da Silva, Eduardo. 2011. "Una reflexión sobre el saber popular y su legitimación". *Rev. Decisio (CREFAL)* 30, pp. 73-77.
- Loyola, Hernán. 1979. "Poesía chilena: la resistencia y el exilio (2)". *Araucaria de Chile* 7, pp. 199-204.
- Liotard, Jean François. 2000. *La Condición Postmoderna*. Cátedra. Madrid.
- Macías, Sergio. 1990. "Una breve aproximación a dieciséis años de poesía chilena: 1973-1989". *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483, pp. 177-196.
- \_\_\_\_\_ (selección y prólogo) 1977. *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Comité Chile Antifascista. Berlín RDA.
- Mansilla, Sergio. 2010 [2002]. *El Paraíso Vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*. LOM. Santiago.
- Manns, Patricio. 1972. *Las grandes masacres*. Empresa Editora Nacional Quimantú.
- Marcusse, Herbert. 1993. *El Hombre Unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Ed. Planeta-de Agostini. Barcelona.

- Marín, Pablo. 2009 (2007?). *Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*. Tesis de Magister. Universidad De Chile [online]. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108962>. Consultado el 30.09.2016
- Márquez, Francisca. 2007. "Imaginario urbano en el Gran Santiago: huellas de una metamorfosis". *Eure* 33, 99, pp. 79-88.
- Marrades, Julián. 2005. "La vida robada. Sobre la dialéctica de dolor y poder en la tortura". *Pasajes* 17 [online]. Disponible en: [www.revistas culturales.com/articulos/imprimir/24/pasajes/368/la-vida-robada-sobre-la-dialectica-de-dolor-y-poder-en-la-tortura.html](http://www.revistas culturales.com/articulos/imprimir/24/pasajes/368/la-vida-robada-sobre-la-dialectica-de-dolor-y-poder-en-la-tortura.html). Consultado el 24.01.2014.
- Martínez Bonati, Félix. 1960. *La estructura de la obra literaria*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago.
- Matus, Alejandra. s/d. *Dónde estuvo la bandera robada*. Reportaje [online]. Disponible en: [www.casosvicaria.cl/temporada-uno/donde-estuvo-la-bandera-robada/](http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/donde-estuvo-la-bandera-robada/). Consultado el 13.11.2015.
- Medel, Paulina. 2010. "La 'L' de un brunosaurio o la marca del destierro en Exilios de Bruno Serrano Ilabaca". *Revista Pandora Brasil 19. Literatura e Exílio* [online]. Disponible en: [http://revistapandorabrasil.com/revista\\_pandora/edicao19.htm](http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/edicao19.htm). Consultado el 20.05.2015.
- \_\_\_\_\_. 2008. "La representación de la Virgen en la poesía de Eugenia Brito: La Virgen redentora, fantasmal y mutilada". Ponencia presentada al Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología (Santiago de Chile), pp. 1-10 [online]. Disponible en: [www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Paulina\\_Medel.pdf](http://www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Paulina_Medel.pdf). Consultado el 15.07.2016.
- Memet, José María. 1987. "Olla común, el festín de los desheredados". *El organillo* 9, p. 2.
- Merino, Roberto. 1989. "El tránsito y la suspensión". *APSI* 311, p. 39.
- Meyer, Walterio. 1952. *Voces indígenas del lenguaje popular sureño. 550 chilenismos*. Imprenta San Francisco. Padre Las Casas. Osorno.
- Micharvegas, Martín. 1972. "Nota práctica". En ídem (comp. y notas). *Nueva poesía joven en Chile*. Ediciones Noé. Buenos Aires, pp. 7-12.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Ed. Gedisa S. A. Barcelona

- Millán, Gonzalo. 1987. "Jorge Montealegre, Título de Dominio, 1986". *Literatura Chilena. Creación y crítica* 41-42, p. 71.
- Miralles, David. 1991. "Presentación a *Poemas encontrados y otros pre-textos* de Jorge Torres". Paginadura Ediciones. Valdivia, p. 6.
- Molina, Nélica. 1996. "Heddy Navarro. Poesía Enfaldizada". *Colección Aisthesis* 14. pp. 147-168.
- Molina, Sergio. 1972. *El proceso de cambio en Chile*. Ed. Universitaria. Santiago.
- Montalva, Pía (dir.). 2014. *Escucha Chile. Comunicación política y solidaridad. 1973-1990*. Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. S/d.
- Montealegre, Jorge y Serrano Ilabaca, Bruno. 1983. *Exilios*. Ed. Tragaluz. Santiago.
- Montecino, Sonia. 1991. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Ed. Cuarto Propio/ Ed. CEDEM. Santiago.
- Montesinos, Elisa. 2006. "Artistas, locos y criminales". *La Nación* [Santiago] del 29 agosto, p. 29.
- Moraga, Fernanda. 2001. "*La Bandera de Chile: (des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)*". *Acta Literaria* 26, pp. 89-99.
- Morales, Andrés. 2000. "La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo". *Cyber humanitatis* 13 [online]. Disponible en: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx18.html>. Consultado el 02.03.2014.
- Moreno, Mónica. 2015. "Carnavalización y cosificación del cuerpo de la prostituta en Vírgenes del Sol Inn Cabaret de Alexis Figueroa". *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 5, pp. 155-178 [online]. Disponible en: doi:10.5354/0719-4862.2015.37447. Consultado el 06.04.2016.
- Moro, Enrique. 1983. *Diez poetas chilenos*. Antología [español-alemán]. Prólogo de Federico Schopf. Zambon Verlag. Frankfurt.
- Moulian, Tomás. 2010. *Conversación interrumpida con Allende*. LOM. Santiago.
- \_\_\_\_\_ 1997. *Chile actual. Anatomía de un mito*. LOM-ARCIS. Santiago.
- Muñoz, Diego. 2006. "*Escritores en Dictadura*". Disponible en: <http://diegomunozvalenzuela.blogspot.de/2006/10/escritores-en-dictadura.html>. Consultado el 10.01.2016.

- Muñoz, Víctor. 2006. *ACU. Rescatando el asombro*. Libros La Calabaza del Diablo. Santiago
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Tumba de sueño*. Amorrortu Editores. Buenos Aires/ Madrid.
- Nazer, Ricardo y Rosemblyt, Jaime. 2000. "Electores, Sufragio y Democracia en Chile". *Mapocho, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 48, pp. 215-228.
- Neustadt, Robert. 2001. *Cada Día, La Creación de un Arte Social*. Ed. Cuarto Propio. Santiago.
- Nómez, Naín. 2010a. "Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta". *Revista chilena de Literatura* 76, pp. 105-127.
- \_\_\_\_\_. 2010b. "Pablo De Rokha y José Angel Cuevas: de la nostalgia del mundo rural al sujeto de la ciudad marginal". *Alpha* 31, pp. 175-194.
- \_\_\_\_\_. 2008. "La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura". *Acta Literaria* 36, pp. 87-101.
- \_\_\_\_\_. 2007. "Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988". *Estud. Filol. (Valdivia)* 42, pp. 141-154.
- Olea, Raquel. 1998 "La señal de las hablas: La poesía de Carmen Berenguer". En idem. *Lengua víbora: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Ed. Cuarto propio. Santiago, pp :131-146.
- Orellana, Vivian, 1996. "Jorge Montealegre: *Título de Dominio*". En VV.AA. *Poetas de la generación del 70. Colección Aisthesis* 14. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, pp. 169-187.
- Ortiz Letelier, Fernando. 2005 [1985]. *El Movimiento Obrero en Chile (1891-1919)*. LOM. Santiago.
- Paredes, Alejandro. 2004. "La Operación Cóndor y la guerra fría". *Universum (Talca)* 19, 1, pp. 122-137.
- Paredes, José. 2013. "Afuera, la nieve. La Leyenda de la UEJ". En portal *Letrasdechile.cl* [online]. Disponible en: <http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/cronicas/2594-2594>. Consultado el 03.03.2017.

- Parraguez, Leslie. 2012. "La reconstrucción de movimiento social en barrios críticos: El caso de la 'Coordinadora de Pobladores José María Caro' de Santiago de Chile". *INVI* 27, 74, pp. 217-246.
- Peña, Alfredo. 2015. "Muere el más famoso predicador callejero de Chile: 'El Gloria a Dios, Gloria al Pulento' que predicaba en centro de Santiago con su voz rasposa, dejó este mundo". *Periódico virtual Cambio* 21, del 8 de abril [online]. Disponible en: [www.cambio21.cl/cambio21/site/artic/20150408/pags/20150408143853.html](http://www.cambio21.cl/cambio21/site/artic/20150408/pags/20150408143853.html). Consultado el 20.06.2015.
- Pereira Salas, Eugenio. 1953. *La iglesia y convento mayor de San Francisco*. Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales 4. Ed Universitaria. Santiago.
- Pérez, Floridor. 1990. *Cartas de prisionero*. LAR. Concepción.
- \_\_\_\_\_1987. "Bruno Serrano: Olla Común". *El espíritu del Valle* 2-3, pp. 109-110.
- Pérez, Juan. 1982. "Muerte y nacimiento. Variaciones cabalísticas sobre el congreso ACU 82". *La Ciruela* 9, p. 7.
- Pinochet, Augusto. 1977. *Nueva Institucionalidad en Chile. Discursos de S.E. el presidente de la República General de Ejército D. Augusto Pinochet Ugarte*. S/E (edición oficial).
- Pizarro, Sergio. 2014? "Figueroa y Maquieira, dos poetas que no pretendían ser posmodernos" [online]. Disponible en: <http://letras.s5.com/spiz070814.html>. Consultado el 20.09.2016.
- Polanco, Jorge. 2001. "¿Quién escribe? E. Lihn y J.L.M". *Ciber Humanitatis* [online]. Disponible en: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8908>. Consultado el 15.12.2017.
- Pollarolo, Giovanna. 2011. "El guión cinematográfico, ¿texto literario?". *Lexis* 35, 1, pp. 289-318 [online]. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/2478/2427>. Consultado el 15.06.2016.
- Proaño, Lola. 1994. "Redefinición e Inserción política de la mujer en el discurso lírico de Heddy Navarro". *Alba de América* (California) 12, 22-23, pp. 209-222.
- Rama, Angel. 1998. *La Ciudad letrada*. Arca. Montevideo.
- \_\_\_\_\_1983. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispanamérica* 36, pp. 3-19.

- Richard, Nelly. 2007. *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Editorial Metales Pesados. Santiago.
- \_\_\_\_\_1994. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Ed. Cuarto Propio. Santiago.
- Ricoeur, Paul. 2004 [1995]. *Tiempo y narración*, vols. I y III. Siglo XXI Editores. México D.F.
- \_\_\_\_\_2002. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica. México.
- \_\_\_\_\_2001. *Ideología y utopía*. Gedisa. Barcelona.
- \_\_\_\_\_1991. *Finitud y culpabilidad*. Taurus. Madrid.
- Rivano Fischer, Emilio. 2010. *Dictionary of Chilean Slang*. AuthorHouse. Bloomington, Indiana.
- Rivas, Patricio. 2013. *Territorios Fragmentados*. Ed. Instituto de Altos Estudios Nacionales. Quito.
- Riveros, Michelle. 2014. "La memoria y la escritura como formas de hilvanar el territorio - aproximaciones al mosaico país". Prólogo para Serrano Ilabaca, Bruno. *País sin territorio: antología poética*. Alquimia Ediciones. Santiago, 9-13 pp.
- Rodríguez, Mario. 1985. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura* 25, pp. 115-123.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. 2001. "La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad". *Aisthesis* 34, pp. 171-184.
- Rojas Nuñez, Luis. 2011. *De la Rebelión Popular a la Sublevación Imaginada*. LOM. Santiago.
- Rojas, Waldo. 2006 [1986]. "Algunas luces sobre El Paseo Ahumada y su autor Enrique Lihn". *Asimetría* 1, pp. 73-77 [online]. Disponible en: <http://critica.cl/literatura/algunas-luces-sobre-el-paseo-ahumada-y-su-autor-enrique-lihn>. Consultado el 04 de agosto de 2015.
- \_\_\_\_\_2001 [1983]. "Los 'Poetas del Sesenta'. Aclaraciones en torno a una leyenda en vías de reaparición". Transcripción tomada del Encuentro de poesía chilena de Rotterdam, 1983. En ídem. *Poesía y cultura poética en Chile. Aportes críticos*. Ed. Universidad de Santiago. LOM. Santiago, pp. 43-61.
- Rojo, Sara. 1995. "Poesía femenina chilena: Teresa Calderón, Margarita Kurt, Heddy Navarro, Verónica Zondek". *Mapocho. Revista de humanidades y ciencias sociales* 37, pp. 65-76.



- Román-Lagunas, Jorge. 1987. "Memoria, testimonio y denuncia en la literatura chilena". *Literatura chilena, creación y crítica* 41-42, pp. 14-16.
- Romero, José Luis. 2001. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Rosasco, José Luis. 1977. "La generación del setenta". *Atenea* 436, pp. 79-109.
- Rossiello, Leonardo. 1993. "La literatura del exilio latinoamericano en Suecia". *Revista Iberoamericana* 164-165, pp. 551-573.
- Rubio, Pablo. 2015. "La refundación de la derecha en la dictadura militar: El caso de la Unión Demócrata Independiente y el Movimiento de Unión Nacional. Chile, 1983". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 29, pp. 147-163.
- Ruiz, Ana. 2005. "Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización". *Migraciones y Exilios* 6, pp. 101-112.
- Ruiz, Patricio. 2015. "Hacia una 'transición modelo': influencia y significación de la transición española en la oposición chilena a la dictadura (1980-1987)". *Izquierdas (Santiago)* 24 [online]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492015000300001>. Consultado el 12.03.2017.
- Salazar, Gabriel. 2006. *Violencia política popular en las "grandes Alamedas"*. LOM. Santiago.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2004. "El acorazado Potemkin y los caminos de la pasión en el cine soviético". En ídem. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós. Barcelona. pp. 59-85.
- Sanhueza, Cecilia y Gundermann, Hans. 2009. "Capitales, estado rentista y cambio social atacameño en las regiones interiores de Antofagasta (1879-1928)". *Universum (Talca)* 24, 1, pp. 218-246.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press. New York.
- Schopf, Federico. 1991. (s/t). En Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile*. Libros de Tierra firme. Buenos Aires, pp.I-III.
- Schuster, Hans. 2014. *Estatutos de la verdad poética. Ensayos desde la lírica de Hedy Navarro*. Ed. Tiempo nuevo. Santiago.

- Sepúlveda, Magda. 2013. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Ed. Cuarto Propio. Santiago.
- \_\_\_\_\_2008. “Representaciones de Santiago en Huellas de Siglo de Carmen Berenguer: La ciudad burdel”. *Rev. de Literatura y Lingüística* 19, pp. 115-127.
- Serrano Ilabaca, Bruno. 2013a. *Exhumación del Olvido. Cronología de la Dictadura*. Ceibo Ediciones. Santiago.
- \_\_\_\_\_2013b. *País sin territorio* (antología). Selección y prólogo de Michelle Riveros. Ed. Alquimia. Santiago.
- \_\_\_\_\_1986. *Los Relegados de Lo Hermida*. Ediciones Warriafilla. Santiago.
- Seydel, Ute. 2012. “Los discursos mnemónicos bajo dictadura y en pos-dictadura: Alemania y Chile”. En Schmidt-Welle, Friedhelm (coord.). *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. Siglo XXI editores. México-Argentina. México D.F., pp. 138-189.
- Schopf, Federico. 1986. “La ciudad en la poesía chilena. Neruda, Parra, Lihn”. *Texto Crítico* 34-35, pp. 227-242.
- Siavelis, Peter. 2009. “Enclaves de la transición y democracia chilena”. *Revista de Ciencia Política* (Santiago) 29, 1, pp. 3-21.
- Skármeta, Antonio. 1978. “Narrativa chilena después del golpe”. *Araucaria de Chile* 4, pp. 149-169.
- Sloterdijk, Peter. 2007. “El arte se repliega en sí mismo” [online]. Disponible en: [www.observacionesfilosoficas.net/elar\\_teserepliega.html](http://www.observacionesfilosoficas.net/elar_teserepliega.html). Consultado el 31.01.2016.
- Sociedad de Escritores de Chile (SECH). 2016. *La SECH concluyó su relevante participación con una nutrida agenda de actividades* [en FILSA 2016]. Nota del 9 de diciembre [online]. Disponible en: <http://www.sech.cl/la-sech-concluyo-su-relevante-participacion-con-una-nutrida-agenda-de-actividades/>. Consultado el 03.03.2016.
- Sola, Salomé. 2012. “Tiempo, experiencia y memoria subjetiva. Ensayo acerca de la condición existencial de la temporalidad”. *Ars Brevis: anuario de la Cátedra Ramon Llull Blanquerna*, pp. 159-177 [online]. Disponible en: [www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/viewFile/266741/354363](http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/viewFile/266741/354363). Consultado el 01.08.2013.

- Sosa, Elizabeth. 2009. "La otredad: Una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo". *Letras (Caracas)* 51, 80, pp. 349-372.
- Soublette, Gastón. 1996. "La Tirana. Diego Maquieira". En VV. AA. *Poetas de la generación del 70. Colección Aisthesis*. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 85-99.
- Subercaseaux, Bernardo. 1993. *Historia del libro en Chile*. LOM. Santiago.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Notas sobre autoritarismo y lectura en Chile*. CENECA. Cuadernos de Investigación. Santiago.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982*. CENECA. Cuadernos de Investigación. Santiago.
- Sullá, Enric. 1998. "El debate sobre el canon literario". En ídem. (comp.). *El canon literario*. Arco-Libros. Madrid, pp. 11-34.
- Teillier, Jorge. 1965. "Los poetas de los lares: nueva visión de la realidad en la poesía chilena". *Boletín de la Universidad de Chile* 13, 56, pp. 48-62.
- Trujillo, Carlos Alberto. 2003. "Poetas y poesía en los tiempos malos. Talleres de Poesía en Chile entre 1974 y 1979" [online]. Disponible en: <http://escritorespatagonicos.8m.com/ensayos/trujillo1.html>. Consultado el 10.11.2014.
- Tse-tung, Mao. 1972. "Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura". En ídem. *Obras Escogidas de Mao Tse-tung*, vol. III. Ediciones en lenguas extranjeras. Pekín, pp. 67-98.
- Turner, Joan. 2007 *Víctor Jara, un canto inconcluso*. 5 Ed. Ediciones B. Santiago.
- Unidad Popular. 1970. *Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular*. S/E. Santiago.
- Unión de Escritores jóvenes (UEJ). 1977. *Poesía para el camino*. Nueva Universidad. Santiago.
- Urquijo, Pedro S.; Barrera, Narciso. 2009. "Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista". *Andamios. Revista de Investigación Social* 5, 10, pp. 227-252 [online]. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v5n10/v5n10a10.pdf>. Consultado el 07.07.2015.
- Urrutia, Cecilia. 1972. *Historia de las poblaciones callampas*. Ed. Quimantú. Santiago.
- Urzúa, Macarena. 2012. "Alegoría y ruina: una mirada al paisaje de la poesía postdictatorial chilena". *Rev. Chilena de Literatura* 82, pp. 249-260.

- Valdés, Hernán. 1974. *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Ariel. Barcelona.
- \_\_\_\_\_. 1971. “Ante la especulación y el divisionismo por una práctica cultural comprometida”. En VV.AA. *La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo*. Ed. Universitaria. Santiago, pp. 73-88.
- Valdés, Teresa. 1986. *El movimiento poblacional: la recomposición de las solidaridades sociales*. Programa FLACSO. Santiago.
- Vallejos, Bárbara. 2013. “Pensamientos Olvidados de salvador Allende.” *El Quinto Poder*, 11 de noviembre. [online]. Disponible en: <http://www.elquintopoder.cl/politica/pensamientos-olvidados-de-salvador-allende/>. Consultado el 12.12.2014.
- Valdivia, Verónica. 2010. “¡Estamos en guerra, señores!”. El régimen militar de Pinochet y el ‘pueblo’, 1973-1980”. *Historia* 1, 43, pp. 163-201.
- \_\_\_\_\_. 2001. “Estatismo y neoliberalismo: un contrapunto militar. Chile 1973-1979”. *Historia* (Santiago) 34 [online]. Disponible en: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-71942001003400006](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942001003400006). Consultado el 28.03.2017.
- \_\_\_\_\_. 2006. “Lecciones de una Revolución: Jaime Guzmán y los gremialistas, 1973-1980” en Valdivia, Verónica; Álvarez, Rolando y Pinto, Julio *Su revolución contra nuestra revolución: Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*. LOM Ediciones. Santiago, pp. 49-100.
- Vaskes, Irina. 2008. “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total”. *Estud. Filos. Universidad de Antioquía* 38, pp. 197-219.
- Vega, Constanza. 2013. “El colectivo de acciones de arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)”. *Revista Divergencia* 2, 3, pp. 37-48.
- Villegas, Juan. 1983. “Poesía chilena actual: censura y procedimientos poéticos”. *Hispanamérica*, 34-35, pp. 145-154.
- Volantines, Arturo. 2010. “Poetas y Pioneros (y la importancia del copiapino, Juan “Chango” López) [reseña]. Disponible en <http://letras.s5.com/av031110.html>. Consultada el 14.11.2014.
- Von Criegern de Guiñazú, Friederike. 2010. *Lárico, lúdico, lacónico: Floridor Pérez und seine chilenische Lyrik*. V&R Unipress. Göttingen.
- Vuskovic Rojo, Sergio. 1984. *Dawson*. Ed. Michay. Madrid.

- Wacquez, Mauricio. 1971. "Colonialismo y dependencia cultural". En VV.AA. *La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo*. Ed. Universitaria. Santiago, pp. 121-133.
- Wieviorka. 2017. *La violencia*. Prometeo Libros.
- White, Steven F. 1993. "La traducción y la poesía chilena postgolpe. Historicidad e identidad de género". *Revista chilena de literatura* 42, pp. 275-279.
- \_\_\_\_\_ 1988. "Reconstruir la ciudad. Dos poemas chilenos del exilio". En Yamal, Ricardo (ed.) *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. LAR. Concepción, pp. 167-180.
- Yamal, Ricardo. 1988. "La generación dispersa. Algunos aspectos de la poesía de Omar Lara". En ídem. *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Lar. Concepción, pp. 133-160.
- Zaldívar, María Inés. 2003. "¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de *La bandera de Chile* de Elvira Hernández". *Anales de Literatura Chilena* 4, pp. 203-208.
- Zerán, Faride. 1995. "El hablante de José Ángel Cuevas (entrevista)". *Literatura y Libros* 361, *La Época* del 12 de marzo, pp. 4-5.
- Zurita, Raúl. 1988 [1983]. *Literatura, Lenguaje y Sociedad: 1973-1983*. CENECA. Santiago.
- S/a. 2011. "La bandera que se robó el MIR". Reportaje de *The Clinic* del 9 de octubre de 2011. Archivo on-line disponible en <https://www.theclinic.cl/2011/10/09/la-bandera-que-se-robo-el-mir/>. Consultado el 25.02.2016
- S/a. 1981. "Censura sí, Censura no". Suplemento *Artes y Letras* en *El Mercurio* (Santiago) del 14 de junio, E9 p.
- S/a. 1981. *Constitución Política de la República de Chile*. Editorial Jurídica de Chile. Santiago
- S/a. 1981. "Nacimiento del sexto Ganymedes". *Bravo* (Santiago) 12, 4, p. 96.
- S/a. 1978. *Chile, poesía de las cárceles y del destierro*. Ed. Conosur. Madrid.
- S/a. 1978. "Two years in Chilean concentration camps/ Dos años en los campos de concentración de Chile. ¡Venceremos! de Miguel Lawner". *Araucaria* 2, p. 209.
- S/a. 1975. *Exterminados como ratones*. Titular de *La Segunda* [Stgo.] del 24 de julio.
- S/a. 1975. "Gigantesco operativo militar en Argentina. Exterminan como ratas a miristas". *La Segunda* [Stgo.] del 24 de julio.

S/a. 1975. *Sangrienta pugna del Mir en el exterior*. Titular y nota de *Las últimas noticias* [Stgo.] del 24 de julio.

S/a. 1975 *El MIR asesina a 60 de sus hombres en el exterior*. Titular y nota de *La Tercera* [Stgo.] del 24 de julio.