



Universidad del Bío-Bío  
Facultad de Educación y Humanidades  
Departamento de Artes y letras

(1979 – 1989)

Poéticas de riesgo

Zurita, Maquieira, Riveros

*Tres perfiles críticos de la poesía  
del Chile de Pinochet*

**SEMINARIO PARA OPTAR  
AL TÍTULO DE PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA  
EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN**

**Autor**

Arnaldo Enrique Donoso Aceituno

**Profesor Guía**

Juan Gabriel Araya Grandón

**Profesor Informante**

Federico Pastene Labrín

Arnaldo Enrique Donoso

(1979 – 1989)

Poéticas de riesgo  
Zurita, Maquieira, Riveros

*Tres perfiles críticos de la poesía  
del Chile de Pinochet*



Universidad del Bío-Bío  
Departamento de Artes y Letras  
2006



A mis padres. A Camilo y Muriel.

A Juan Gabriel Araya, Patricio Espinoza Henríquez,  
Federico Pastene Labrín y Mauricio Ostría González.

A Héctor Hernández Montecinos.

A todos aquellos que me han alentado en los momentos de  
mayor aflicción; mi amor está con ustedes.

A la memoria de quienes no están con nosotros.

A la literatura misma.



## ÍNDICE



<b>Introducción</b> .....	7
 <b>Capítulo I</b>	
Sujeto de la enunciación del discurso neovanguardista .....	11
 <b>Capítulo II</b>	
Objeto y criterio .....	25
 <b>Capítulo III</b>	
Serie textual. Categorización y crítica de la “generación poética de 1980” .....	29
 <b>Capítulo IV</b>	
Reflexiones sobre postmodernidad y el proceso de producción de la neovanguardia chilena .....	44
 <b>Capítulo V</b>	
<i>Purgatorio</i> (1979), de Raúl Zurita: Zurita o el atentado terrestre .....	52
 <b>Capítulo VI</b>	
<i>La Tirana</i> (1983), de Diego Maquieira: Mestizaje y ficcionalización. Devenir gramático de la ‘opsys’ .....	65
 <b>Capítulo VII</b>	
<i>De la tierra sin fuegos</i> (1986), de Juan Pablo Riveros. Acero y fuego: discursos homocinéticos .....	86

**Capítulo VIII**

Apéndice único .....109

**Bibliografía** ..... 115

## Introducción



*Cuando vamos a estudiar una obra literaria, y más todavía una línea literaria, que es lo que haré aquí, tenemos que tener en cuenta que una obra literaria está en contacto con su época toda, y también, de manera muy particular, está en contacto con la literatura.*

**Roberto Fernández Retamar**

*Cuando no podemos tomar o mostrar la cosa, digamos lo presente, el ser-presente, cuando lo presente no se presenta, significamos, pasamos por el rodeo del signo. Tomamos o damos un signo. Hacemos signo.*

**Jacques Derrida**

*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 vale: cada hombre que trabaja / para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida / es un artista.*

**Colectivo de Acciones de Arte (CADA)**

El propósito primordial de este estudio es examinar, desde diversas perspectivas críticas, tres obras poéticas producidas en la década que comprende los años 1979–1989. Este es uno de los períodos más relevantes de nuestra historia reciente, pues en él se produce un sinnúmero de expresiones socioculturales y presiones políticas de resistencia al

régimen militar impuesto en septiembre de 1973, derrocado diecisiete años después, con el plebiscito de 1988 y los comicios presidenciales de 1989.

La particularidad de las obras que estudiaremos reside en su inscripción en una serie discursivo-textual que la crítica canónica ha llamado línea o tendencia neovanguardista. La serie se distingue por su experimentalismo, desborde semiótico y la interacción de sus manifestaciones con otros textos y soportes del arte: la irrupción de lo heterogéneo en el discurso. Este carácter hace que las obras se revelen transversales, temática y formalmente, pudiendo ahondar, desde su especificidad, en los temas literarios y tratamientos formales de las otras líneas surgidas en el período.

En las páginas que siguen, pretendemos entregar una aproximación acerca del momento en que nuestra serie textual surge y las relativizaciones de sus atributos y efectos en términos críticos. Caracterizaremos un *corpus* de obras poéticas a las que se les ha rotulado como “neovanguardistas”, obras cuyo riesgo formal y discursivo las hace claves en el sistema literario chileno.

Analizaremos aspectos discursivo-textuales de tres textos inscritos en el período que comprende 1979–1989. En primer lugar, abordaremos el libro Purgatorio (1979), del poeta Raúl Zurita, dando cuenta de la ocurrencia de operaciones textuales que eslabonan y anclan al sujeto de la enunciación a la precariedad ontológica de un autor textual en una época de tribulación. Las connotaciones soterradas de su proyecto poético (*mein kampf*) y sus múltiples referencias a los textos clásicos implican un protocolo de lectura que es necesario



examinar para la comprensión de un volumen complejo, tanto en su articulación semiótica como en su escritura.

A continuación, nos acercaremos a las nociones de texto-escenario, virtualidad y ficcionalidad en La Tirana (1983), de Diego Maquieira, un proyecto épico con amplias connotaciones simbólicas bajo un caparazón fracturado en su sintaxis y referencialidad. La práctica textual de Maquieira en La Tirana establece puntos de llamada a diversos elementos tanto de la cultura culta como de la popular-massmediática. Estos elementos se interseccionan en un metatexto plagado de personalidades que interactúan como protagonistas de un filme.

En último lugar, analizaremos la homología y la distribución de dos discursos (el étnico y el antidictatorial) que confluyen en De la Tierra sin Fuegos (1986), de Juan Pablo Riveros, una de las obras más excéntricas del período<sup>1</sup>. De ésta es posible extraer una operatividad discursiva de hondas connotaciones políticas, ecosóficas, sociales y humanitarias. Tal operatividad establece un campo argumentativo que brinda una lectura sublineal “que se esfuerza por comprender los sentidos ocultos e implícitos del texto” (Araya 2006: 6).

---

<sup>1</sup> Su inclusión en el *corpus* de la poesía chilena ha sido siempre determinada temáticamente (en una “línea” étnica o etnográfica) y no por las particularidades formales que comporta. Nuestro criterio es este último: atender a la materialización de una poética de corte neovanguardista (a la vez que multidiscursiva e interdisciplinaria) en De la Tierra sin Fuegos, un texto que concatena en su interior variados discursos a través de operaciones de montaje, bricolaje y transtextualidad. Prestigiosos críticos han dado cuenta de su carácter singular. Entre ellos, en Chile, tenemos a Tomás Harris, Iván Carrasco, Mauricio Ostria, Juan Gabriel Araya y Soledad Bianchi.



Nuestra materia de estudio disloca la univocidad sintagmática del eje discursivo-textual a un radio difuso y múltiple, de no fácil descripción. Sin embargo, ciertos acercamientos teóricos podrían darnos ciertas. Por ejemplo, Bajtín (1986) introduce la primera aproximación crítica sobre el dialogismo y la polifonía en la novela –en concreto, la de Dostoievski–. Su tesis central dicta que la obra tiene la capacidad de citar una polifonía de voces alternas a su autor. Con esto se evidencian posiciones de diferentes sujetos como un módulo estético: lo carnavalesco, donde una multitud de voces entran en contacto. Kristeva (1981) retoma la concepción carnavalesca como un cruce de variadas superficies textuales que aprehenden significados discursivos distintos en un desdoblamiento poético. Foucault (1970), desde otro prisma, no concibe al libro como un territorio que posee márgenes rigurosos, pues, más allá de su configuración interna y autonomía, está inserto en un sistema de citas de otros textos, “como un nudo en una red”. Barthes (1981, 1997) proclamó la muerte del autor y el grado cero de la escritura, conceptos que subvierten la visión de una escritura prisionera de lo epigonal –tanto desde la perspectiva del sujeto como de sus formas de representación–, abandonando la lógica del relato y acercándose a una idealización del texto literario con redes múltiples, infinitas, como el lenguaje mismo y sus operaciones. Genette (1989) realiza un aporte definitivo, aunque sin consideraciones ideológicas, al definir cinco relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. La “suma” de tales procedimientos daría como resultado textos “palimpsésticos”. De manera radical, Deleuze y Guattari (1994) formulan una metaforización de lo múltiple: el rizoma, una ramificación subterránea que se define por sus puntos de fuga. Oponen al eje jerárquico

y vertical (estructural-arbóreo, chomskiano) la constitución del texto como un sistema de raicillas o eslabones semióticos interconectados en todo nivel de codificación: existirían, dentro de una obra, eslabones biológicos, ecológicos, políticos, económicos, etcétera. Esto caracterizaría al pensamiento nómada que proviene del principio de ruptura asignificante. En una línea afín, pero con diferencias que no vienen al caso, Derrida (2003, 2004) nos entrega en su análisis deconstructivista las nociones de diseminación y pliegue. Éste niega la existencia de un texto original. Por el contrario, sólo existirían copias erráticas que se injertan conformando una estructura a-céntrica que deviene archiescritura. Por último, acotando nuestro *corpus* teórico, Virilio (1998, 2001) ha destacado la irrupción de un arte “presentativo” que destrona al “representativo” de la era polar. Esta nueva situación hace que el arte se “presente” multimedial y oscilante, puesto que asistimos a un desplazamiento total de las sociedades contemporáneas al estadio de la absoluta velocidad.

## Capítulo I



### Sujeto de la enunciación del discurso neovanguardista

*No hay nada menos marginal que esta cuestión de los márgenes, que atraviesa toda época y todo espacio. Sin un tránsito en el margen no cabe plantear una transformación social, una innovación, mutaciones revolucionarias...*

**Félix Guattari**

Tras el Golpe de Estado de 1973, la poesía chilena sufre un hondo quiebre, al igual que todos los ámbitos de la vida social, política y cultural. Dicha fractura termina de modelar la ruptura temática y estética de la primera promoción poética postgolpe con el trabajo desarrollado por los poetas de las generaciones anteriores. En la lírica escrita en Chile durante los años del régimen militar se percibe una pluralidad de nuevas tendencias temáticas y formales, que en su momento coexisten y se relacionan de manera ostensible con la contingencia sociopolítica del país. De estas tendencias, o líneas temáticas emergentes –orientadas en parte a la resistencia y la denuncia de la represión, la censura y las relaciones entre el individuo y los poderes hegemónicos (Carrasco 1998a: 17)–, nos preocupará el estudio de obras que forman parte del movimiento neovanguardista chileno, el que estimamos comienza a desarrollarse en 1970.



Algunos años después de la acción golpista, se ejecuta un plan de rediseño de la sociedad chilena. Una elite de “jóvenes emprendedores”, formados en Chicago, junto con “intelectuales” de los servicios de seguridad de régimen, se encargan de realizar una reingeniería neoliberal cuyo ordenamiento absolutista va desde los centros de decisión hasta los márgenes y minorías. El aparato estatal (ya desmantelado el Congreso), el sistema educacional, el jurídico, el monetario y el de cambio conspiran y desarrollan un nuevo régimen ideológico y discursivo. Las expresiones más claras de este nuevo régimen fueron la guerra psicológica de penetración, los aparatos de seguridad y sus acciones de ataque, los montajes mediatizados en la propaganda noticiosa televisiva, radial y escrita, y una nueva estratificación socioeconómica procedente de la apertura a los “grandes mercados extranjeros” (en verdad, una apertura a los aliados económicos e ideológicos de los golpistas). Otras expresiones: homogeneización de los individuos y modelación en serie de la subjetividad, creación de empleos fiscales risibles (PEM y POJ), exoneración de trabajadores detractores del régimen o con filiación izquierdista, entre las más sosegadas.

Al mismo tiempo que el quebrantamiento de la institucionalidad producido por el Golpe de Estado establece un nuevo régimen discursivo hegemónico, emerge en la poesía chilena un espacio de diferencia de producción y semiotización que tendía a la mixtura, la hibridación y la pluralidad inestable de los significantes (Galindo 2003: 193). Este espacio ensaya una operación semiótica de expansión de los códigos formales de la lírica, cuyo historial se encontraba en la primera vanguardia, en la interdisciplinariedad, en el *pop art* y en la poesía concreta, así como en el proyecto de fusión de diferentes experiencias artísticas

(poesía y plástica como las más visibles) que supera el tradicionalismo de la(s) poética(s) impuestas en los años sesenta.

En 1980, el escritor chileno Gregory Cohen formula una pregunta clave para comprender las dimensiones oscilantes de la ejecución del arte en un contexto social convulsionado:

¿Cómo el artista puede ayudar a conservar un patrimonio, a evitar la mala interpretación del héroe e himnos, cómo puede él culturizarse y perfeccionarse con su oficio en medio de la violencia, la desconfianza, el abuso de autoridad, de la irracionalidad, a fin de develar todos estos vicios, sin por ello volverse esclavo de una forma impuesta, muchas veces fácil y efectista, cómo puede elegir el mejor lenguaje para denunciar las irregularidades de un sistema aberrante, sin ser absorbido por las fauces voraces de una bestia que parece todo asimilar? (Cit. en Cánovas 1986: 13).

Una de las más categóricas respuestas fue una densidad reflexiva que buscó —a través de una reformulación socio-estética del circuito y la ejecución artística— escindir, fisurar, desestabilizar la institución del arte, los sistemas simbólicos del autoritarismo y el relato monolítico-fascista del poder (narraciones hegemónicas en términos de Nelly Richard). Esta densidad instituyó una zona o plataforma contestataria *underground*, *outsider*, en correlación con el carácter polar de los dos campos discursivos de la superficie: el polo victimario y el polo victimado (Richard 1994: 55). El eje del discurso del polo victimario se funda en la regulación, homogenización y clasificación de las identidades a

través del llamado “orden institucional”. Por su parte, el polo victimado en su (re)acción política y su sensibilidad histórica, ideológica y cultural, levantó el testimonio de rechazo y denuncia del coto dictatorial. Precisamente, la homogeneidad social y del nuevo orden es clave en la comprensión de la entrada de una tendencia formal que tiene que ver con la “irrupción de lo heterogéneo en el discurso”<sup>2</sup> y la modificación de la categoría de trabajo en el arte –aunque tal modificación no haya tenido una concreción consustancial en lo sucesivo.

La idea de las poéticas de nuestra serie textual fue la de intentar un proyecto de arte cuya originalidad las individualizara en el sistema literario chileno –sistema-territorio que no presentaba mayores irregularidades–. Las obras de corte neovanguardista rebasaron la condición crítica mínima del cuestionamiento de la dictadura. Criticaban, más bien, todo el sistema cultural, literario y semiótico del que se encontraban “fuera”.

El sujeto discursivo de estas obras asumió la responsabilidad histórica de pensar (en) los procesos político-coercitivos<sup>3</sup> del postgolpe desde su zona de exclusión, represión social y desgarró/desarraigo no sólo individual y subjetivo, sino comunitario e intersubjetivo.

---

<sup>2</sup> Esta frase se la debemos a Mauricio Ostria, quien realizó interesantes observaciones acerca de este estudio.

<sup>3</sup> Dispuestos de tres formas principales en interacción constante: 1) un régimen comunicativo ligado al mercado, que induce comportamientos de diferenciación de clase; 2) un régimen vinculado a la represión, que intenta desactivar cualquier intento de insurrección, tanto a través de acciones de choque como de montajes; y 3) la televisión, soporte que anula cualquier intento argumentativo y que actúa desde un posicionamiento que “materializa” contenidos ideológicos e induce efectos de re-socialización. **Brunner**, José. 1987. “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”. En **Richard**, Nelly (coord.). Arte en Chile desde 1973: Escena de avanzada y sociedad. Santiago de Chile: FLACSO.



La radicalidad de algunos de los discursos poéticos del período involucró necesariamente ciertas operaciones que minimizasen el riesgo para el autor textual, que se exponía peligrosamente al formular los problemas medulares de la sociedad de aquellos años. Galindo (2003) apunta que

Obligado el cuerpo social, o parte muy importante de éste, al enmascaramiento, al ocultamiento, al disfraz, los hablantes de la poesía chilena reciente abordan este conflicto por medio de una doble dimensión. Por un lado metaforizan la pérdida de la oralidad, el lugar de la lengua como espacio de placer, como democracia verbal, por medio del travestismo; por otro, testimonian la tensión que se produce buscando el lugar del sujeto, la voz perdida, la historia de vida que busca reafirmarse en la escritura. El problema fundamental consistió en cómo la literatura era capaz de dotar a la sociedad, o más bien a fragmentos de ésta, de un lenguaje y un imaginario nuevo que ponía en el centro el problema de la represión personal y colectiva: el drama de una sociedad cuya habla había sido escindida, cuya capacidad de reunión prohibida, cuya diversidad uniformada (205-206).

Sospechamos que la lectura por parte de los autores del período de la teoría neo-marxista, la crítica cultural, del post-estructuralismo y el deconstructivismo otorga a éstos una apropiación histórica de lo real que en un flujo consciente e inconsciente implica una escritura sociocrítica. Desde nuestra perspectiva, la tesis de Galindo descansa tanto en el



análisis de la amputación del proyecto histórico del socialismo que realizaron los autores textuales, como en la posterior y necesaria reducción de este análisis a un punto de hablada tópico<sup>4</sup>.



Hacia 1970, en Valparaíso, se agruparon diversos escritores y artistas, constituyendo el “Grupo del Café Cinema”. Entre sus integrantes, se encontraba el núcleo poético de la luego llamada neovanguardia chilena. Nos referimos a Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, figuras paradigmáticas. Carrasco (1998a) caracteriza el grupo del “Café Cinema” de la siguiente forma:

La postura de estos poetas era antitradicionalista, polémica y experimental, crítica, análoga a la de los movimientos conocidos genéricamente como el vanguardismo [...] asumieron creativamente los rasgos textuales del vanguardismo, como la ruptura con las normas convencionales de la construcción del poema convencional [*sic*] mediante la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica objetal, un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido víctima de las alienaciones, torturas y anormalidades de la época, la expansión del significante más allá del ámbito de la página [...] Pero se distingue de la vanguardia en que logra radicalizar diversas estrategias y figuras, como la parodia, la distorsión de citas y tópicos, la

---

<sup>4</sup> Como punto de hablada tópico, entendemos el quiebre estético como columna enunciativo-discursiva de la neovanguardia, situada en el ángulo extremo de la construcción poética, y su autorreflexividad manifiesta.

transtextualidad en sus variadas formas, el uso constante de la alusión referencial de tipo histórico y biográfico, la ampliación de la capacidad expresiva no sólo del verso y la frase, sino sobre todo del libro y de los macrotextos concebidos como significantes globales de la reflexión poética y la experiencia del mundo (18).

Del mismo modo, Bello distingue y caracteriza, a partir de dos ejemplos específicos, la condición rupturista de la neovanguardia chilena:

Raúl Zurita –dice Bello– (quien luego retornaría, a través de la utopización de su escritura, al sujeto poético del “vate”, que se creía desaparecido) y, según creo [...] Rodrigo Lira [...] complejizaron el poema, invadiéndolo de otros signos e íconos, poniéndolo a distancia de la retórica poética de la denuncia, practicada con asiduidad en los años anteriores. Esa voluntad exigía por lo tanto un quiebre estético con los discursos dominantes en el panorama de la poesía chilena, actitud de reacción casi “viral” cuyos gestos pasaban por la parodia, la carnavalización, el enmascaramiento, los retorcimientos rítmicos, la inclusión de las costumbres jergales de los discursos crítico-teóricos, de íconos provenientes de la plástica, la eliminación de las fronteras genéricas, entre tantos otros modos que se apropian de la poesía de los años 80 y que aparecen aún como signos de ruptura que, en realidad, son concreciones diversas de modus operandi ya tradicionales (2000).



En 1977, emerge el corte neovanguardista de la “escena de avanzada” o “nueva escena” que agrupa a escritores (Raúl Zurita, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, entre otros), a artistas plásticos (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld), a críticos (Adriana Valdés, Eugenia Brito) y a filósofos (Ronald Kay, Patricio Marchant, Pablo Oyarzún). La nueva escena reúne estas voces en torno a intensas rupturas formales y lingüísticas cuyo acento deconstructivo y paródico chocaba fuertemente con el tono emotivo, referencial y ceremonial tanto de la cultura militar como de la cultura de la izquierda militante. Esta nueva escena penetra en el medio cultural con rasgos que la hacen inédita por su rigurosidad, su nivel crítico y la multiplicidad de operaciones de lenguaje, así como por su radical: (des)montaje de/en las nociones de representación (Richard 1994).

En 1979, los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita, crearon el Colectivo Acciones de Arte (CADA). La agrupación provocó un espectro de reacciones, desde la admiración hasta la ira, por una serie de acciones de arte que intervinieron Santiago. El grupo recibió la crítica de todos los sectores. Para la derecha, el CADA sería una exhibición de “jóvenes locos” que requerían aprender respeto por el orden. Los tradicionalistas debatían la existencia de una relación entre las acciones organizadas por el CADA y el arte. Los artistas de la izquierda ortodoxa les calificaban de elitistas por el empleo de las nuevas tecnologías, como el video, los proyectores o el televisor. Otros reprobaban la práctica del CADA de involucrar a pobladores pobres como parte de sus obras (Neustadt 2001: 13).



Esta breve notación de los antecedentes del problema que abordamos actúa como campo limítrofe de nuestra tesis. En suma, las poéticas que puntualizaremos en los capítulos posteriores exteriorizan una discursividad tensionada, discontinuada y/o esquemática, que permite la valoración de posiciones antilineales, heterogéneas, in(ter)disciplinares y fragmentarias, y cuyo sujeto de la enunciación corresponde a un sujeto fragmentado en múltiples pulsiones estéticas. Si apuntamos directamente a las prácticas textuales<sup>5</sup> de nuestro *corpus*, éstas secuestran los verosímiles de la historia reciente a través de simulacros críticos o protocolos experimentales que relacionan las estructuras lingüísticas de los textos con las estructuras sociales, ideológicas y experienciales del contexto (Cánovas 1986: 18).

He aquí poéticas de riesgo que materializan marcas de trasgresión dentro del sistema cultural que integran a partir del desfase de los patrones semióticos de la tradición y la tematización de la crisis político-social. La materialización de dichas marcas, en un primer nivel, individualiza ciertas prácticas textuales que alojan discursos, transversales, subyacentes, que formulan significados refractarios a los propuestos por la hegemonía como una señal de subversión –obras–, y en un segundo nivel inclusivo, conforma un *corpus* discursivo –una serie discursivo-textual–, delimitado histórica y formalmente, rotulado como “neovanguardia”.

---

<sup>5</sup> Pensamos aquí al texto como cualquier estructura coherente, dinámica y cohesiva, altamente compleja en interacciones con esquemas textuales preexistentes, que secuestra y aloja una totalidad potencial significante que ensaya comunicar, indistintamente del soporte y la estrategia semiótica utilizada para este fin (Rojo 2001: 23; Lozano, Peña-Marín y Abril 1986: 17-20).

Nuestra perspectiva se refuerza cuando leemos a Adriana Valdés, quien advierte cómo ciertas prácticas artísticas que “estaban hechas para ser inasimilables por cualquier sistema cultural oficial” planteaban algo no aprovechable ni recuperable por la lógica totalitaria, algo inservible que no entraba en “el sistema de intercambio, en la economía; en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de signos explícitos de disidencia” (Cit. en Richard 1994: 16). Conviene detenerse un momento en este punto. Explica Richard (1994), más adelante:

Es cruzándose con el recuerdo de la voluntad [...] de forjar conceptos inútiles para los fines del fascismo [...] que surgió la primera hipótesis chilena –en tiempos de la dictadura– de “un arte refractario”, en ambos sentidos de la palabra: el de “una negación tenaz” y también el de “una desviación respecto de un curso anterior” (16).

El reconocimiento o valoración –positiva o negativa– oficial de las prácticas neovanguardistas contravenía las políticas del régimen pinochetista por la vinculación del proyecto de vanguardia con aproximaciones teóricas cuya posición de base cuestiona las estructuras de poder. O como indica Neustadt (2001):

La dificultad y el hermetismo que se asocia con el arte de avanzada no es un simple adorno estilístico. La complejidad de estas obras surge de una estrategia discursiva que se usa(ba) para enfrentar una serie de problemas sociales y políticos [...] ¿Cómo puede un artista constituir una crítica de

cualquier sistema si pertenece a ese sistema? [...] Se nace dentro de una red ideológica pre-constituida (Althusser) y se vive imbricado en esferas de poder (Foucault). Si el sujeto no puede extraerse del “lugar” para atacar el problema (sistema, discurso, situación etc.) desde afuera, el único recurso que queda sería de articular esta crítica desde adentro. Como mostró Derrida en De la gramatología, “el afuera es el interior”. La llamada confusión que acompaña los trabajos [...] de] avanzada no es solamente estilística sino también vinculada con un acercamiento teórico. Estos artistas recurren a una estrategia que he llamado en otro texto la “(con) fusión de signos” para llamar la atención sobre su posición –siempre interna– dentro de un sistema al cual quieren criticar (22).

En una línea de desarrollo similar se encuentra el análisis de Mansilla quien asevera que en la poesía de los años del régimen

no se trataba sólo de hablar contra el poder y sus enunciados, sino, y muy centralmente, desmontar los dispositivos de ficcionalización del lenguaje dictatorial y rearticularlos como significantes de un discurso que pusiera al desnudo la precariedad de todos los lenguajes, incluido el poético. En este sentido, la “responsabilidad política” de la literatura se cumple por la vía de exhibir su propio lenguaje como desplazado por la fuerza desde su centro, de manera que el lenguaje deviene entonces alegoría, circunloquio, diferimiento de ese “centro” censurado (2002).



En un contexto político que remece a Latinoamérica, con constantes acciones golpistas y contrarrevoluciones (Nicaragua, Uruguay, Chile, Argentina, etc.), represión social, sometimientos semióticos a la jerarquía de la casta militar, modelación y reordenamiento de las fuerzas de trabajo e ingenierías económicas neoliberales como operaciones de control social y económico, el margen –el desplazamiento soslayado a través de sentidos alternativos a la historia oficial– constituye un antagonismo escritural de clase que contribuye a una reterritorialización de las producciones culturales fragmentadas por el drama de las dictaduras.

Sin embargo, no sólo el campo antidictatorial definió el posicionamiento de las manifestaciones neovanguardistas. Galindo (2003) nos muestra –desarrollando un esquema propuesto por Grínor Rojo– que la entrada de prácticas poético-textuales que acentúan y legitiman una desviación de las normas literarias imperantes se originaría

poco antes del golpe del 73. El síntoma estaría dado por la publicación de una desconocida antología sobre la que Rojo ha puesto el ojo y ha obligado a buscar en ella las causas de esa extrañeza. Se trata de Nueva poesía joven de Chile publicada en Buenos Aires (1972) por Martín Micharvegas y de muy escasa circulación en Chile. Tal extrañeza radicaría en la incorporación, junto a una poesía más convencional, de dos jóvenes autores inclasificables: Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, que ofrecen textos que posteriormente se

incorporarán con modificaciones a La nueva novela (1977) y Purgatorio (1979) respectivamente [...Grínor Rojo] se esfuerza por demostrar las asimetrías que existen entre el curso histórico y el curso literario y eso resulta indiscutible. Los textos de Martínez y Zurita serían el mejor intento de superación del conservadurismo lírico que se había impuesto en la poesía chilena de los sesenta, pero el problema tiene antecedentes literarios más amplios. Ahí están también los intentos de Ronald Kay, Óscar Hahn o Gonzalo Millán, por ejemplo, al ofrecernos un evidente descentramiento del sujeto y una notable exploración en la cultura de la imagen, así como el permanente experimentalismo de Parra y Lihn (194-195).

Algo similar plantea, en 1983, el propio Lihn (1997), quien –con claro, autorizado y prematuro conocimiento, y argumentos irreductibles– refiere que “[...algunas], quizás las obras más importantes de los poetas jóvenes que mejor representan el período, fueron escritas antes de 1973. Pienso en La nueva novela de Juan Luis Martínez, Lobos y ovejas de Manuel Silva y Purgatorio de Raúl Zurita” (165).



## Capítulo II



### Objeto y criterio

*El carácter histórico de la literatura resalta precisamente en aquellos puntos donde confluyen diacronía y sincronía.*

**Hans Robert Jauss**

El estado contemporáneo de nuestra crítica literaria responde a las variaciones y exigencias que ha establecido ostensiblemente el *corpus* poético chileno que opera como objeto de estudio válido, y no sólo válido, sino que también específico. La apropiación de nuevas formas lectorales por parte de la crítica proviene del gesto de indeterminación de ciertas prácticas literarias. Parte de esas prácticas literarias que contraen un gesto de indeterminación son las que aparecen con la neovanguardia, “línea poética” que se manifiesta nítidamente en la generación poética chilena de 1980.

Para nuestro estudio, asumimos necesaria la lectura de las manifestaciones literarias como un conjunto, criterio diacrónico insoslayable, estricta historiografía orientada al objeto (su estimación y posibles relativizaciones como un hecho literario absoluto:

determinación necesaria para compensar la indeterminación e inestabilidad de las prácticas textuales de nuestra serie). Sin embargo, es también necesario deconstruir la serie, aislando y asumiendo excéntrica de la institucionalidad literaria a la obra, única marca de trasgresión pragmática.

Nuestro marco de trabajo, en consecuencia, encierra una doble exigencia:

a) recurrir, por una parte, al corte epocal del objeto que queda justificado por una serie textual y una cobertura sistemática que nos informa de la manifestación de poéticas experimentales en la historiografía literaria chilena, en específico, durante el período 1979 en adelante, y,

b) por otra parte, atender a la materialización de tres prácticas textuales-discursivas que, lejos de esa primera lectura homogénea, representan una praxis de heterogeneidad en la producción literaria: una poética del fragmento en un doble movimiento de introyección y difuminación, de intensión e intención.

Bajo esta premisa –doble premisa que especula sobre aquel doble movimiento–, el desplazamiento fundamental es performatividad en nuestra serie textual. Sus formas pueden ser definidas como un protocolo experimental que desafía de manera hostil a las otras series discursivo-textuales y/o líneas temáticas del mismo período y del anterior –y al canon, que anula la singularidad y cualquier signo que desestabilice el estado de cosas y el régimen de enunciación (Duchesne 1997: 9)–. Un desfase de patrones semióticos que subvierte el

carácter permeable de la obra que deviene alteridad: la tematización esquemática y exponencial de una crisis. Una formulación inicial es el establecimiento de un sistema referencial a partir de ciertos procesos con los que la enunciación de la propia textualidad (en términos de progresión y recurrencia) es complejizada, situada, enmarcada, vista por el propio autor textual y el sujeto de la enunciación, asegurando así su excentricidad: la enunciación anómala es el reflejo de la notabilidad del texto y su representación, así como también es reflejo de la notabilidad del autor textual en su enmascaramiento (autorreflexividad). Otro de sus procedimientos: objetualidad que determina a la producción textual, al propio autor textual y, por último, al sistema de implicaturas culturales como objetos, materialidad desbordante de los textos moldeable hasta la obcecación. La homologación de los procesos de intertextualidad e intratextualidad (procesos isotópicos internos y externos en Greimas y Courtes) es también decisiva en el carácter estructural de las obras estudiadas. Asimismo, el marco y/o situacionalidad (frame) afecta al sentido en que es percibida la situación de escritura (montaje y contrapunto a un tiempo), y, específicamente, afecta el cómo es percibido el plano del “contenido”, siendo este marco un elemento básico en la interpretación y recepción –plano superpuesto y siempre atento a los aparatos de producción, distribución y consumo– (Lozano y otros 1986: 144-50).

## Capítulo III



### Serie textual. Categorización y crítica de la “generación poética de 1980”

*La retórica de la crisis siempre plantea su verdad en forma de error; es radicalmente ciega a la luz que emite.*

**Paul de Man**

Andrés Morales en su ensayo “La poesía de la generación de los ochenta: valoración de fin de siglo” (2000), estima complejo realizar una caracterización cabal del fenómeno de la generación o promoción de los ochenta, tanto por la mínima distancia temporal que nos separa de ella como por la disparidad de criterios y ángulos críticos que han desplazado los parámetros puramente literarios por otros de diversa naturaleza, básicamente sociocríticos<sup>6</sup>, fundamentados en el contexto de producción de las obras del período: el régimen dictatorial impuesto por las fuerzas armadas en 1973.

---

<sup>6</sup> Respecto del juicio de Morales, pensamos, en concordancia con los intelectuales Roberto Fernández Retamar y Alfonso Reyes, que una crítica que se ocupe sólo del análisis ancilar, o sólo de la mera periodización, o en último término, sólo del esteticismo de la obra, representa un reduccionismo intolerable, pues el hecho literario concreto no es estático –argumento significativo para nuestro planteamiento, por lo precario del ámbito histórico social del Chile de los últimos cuarenta y seis años–. **Fernández Retamar**, Roberto. 1995. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Santa Fe de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Véase, en específico, el estudio “Algunos problemas teóricos” (88-134).

Uno de los primeros problemas detectados por Morales es la denominación de este grupo poético. Se le ha llamado de diversas maneras, entre las que destacan “generación del 80”, “generación del 87”, “generación N.N.”, “generación de la Dictadura”. Es, a su juicio, correcto el seguir el desarrollo esquemático de las generaciones históricas de Ortega, esquema utilizado por Goiç, y llamar a esta generación “del 87”<sup>7</sup>, criterio que permitiría señalar con efectividad a los poetas pertenecientes a esta promoción (exhibiendo sólo un par de excepciones). Hablaríamos, en tal caso, de los poetas nacidos entre los años 1950 y 1964.

Otra de las dificultades reside en el carácter diverso de los gestos escriturales de esta generación. Morales nos señala que el poeta Juan Cámeron es el primero que intenta una ordenación metodológica en términos objetivos, comenzando a hablar de tendencias en su ensayo “Crónica Sincrónica”. Allí, entrega una visión panorámica de tres líneas discursivas fundamentales:

- a) poesía de discurso urbano;
- b) poesía del lar o “neolarismo”;
- c) poetas sincrónicos –grupo al que luego se le denominará neovanguardia– (Cámeron 1985: 76-77).

---

<sup>7</sup> Y a las anteriores –en orden descendente– de 1972 (denominada del 60’), 1957 (apodada del 50’) (Morales: 2004).

Por su parte, Iván Carrasco (1988), en un ensayo fundamental para nuestro estudio, denominado “Poesía Chilena de la última década (1977-1987)”, establece cuatro tendencias temáticas a fin de categorizar las poéticas de este período. Estas líneas son:

- a) Poesía neovanguardista;
- b) poesía religiosa apocalíptica;
- c) poesía testimonial de contingencia; y
- d) poesía etnocultural.

Morales (2000), sobre la base de lo expuesto por Carrasco, cree que es posible agregar tres líneas más que surgen en el mismo lapso:

- e) poesía metapoética;
- f) poesía urbana;
- g) poesía de minorías sexuales.

De esta manera se constituiría la generación de 1980. Pero, si hacemos un desarrollo riguroso del esquema generacional, el grupo de poetas del 80', en su conjunto, no es una generación formalmente constituida. El concepto de generación literaria es exhaustivo, pues el grupo o promoción que pretenda nominarse generación debe cumplir con los siguientes requisitos:

- a) Nacimiento de sus integrantes en años poco distantes;
- b) Formación intelectual semejante de sus miembros;

- c) Relaciones personales entre ellos;
- d) Participación en actos colectivos propios;
- e) Existencia de un acontecimiento generacional que aglutine sus voluntades;
- f) Rasgos comunes de estilo (o lenguaje generacional);
- g) Existencia de un líder generacional; y
- h) Anquilosamiento de la generación anterior.

La heterogeneidad de las voces de “la generación del 87”, no se ajusta al perfil al que obligan estos requisitos.

Posteriormente, Carrasco (2002) ha hecho hincapié en variados fenómenos que nos interesan y que nos son más cercanos y útiles que la mera implementación de líneas temáticas:

La predominancia de visiones interdisciplinarias en la literatura y su estudio (Rodríguez y Farías 1996), el debilitamiento de la estructura de los géneros tradicionales (Fernández Moreno 1972), la naturaleza asistemática de muchos textos hispanoamericanos actuales (Ortega 2000), junto a factores contextuales históricos, étnicos y culturales, han provocado la aparición de sectores heterogéneos, difusos, movibles, fluctuantes, de la textualidad contemporánea [...] Estas zonas de indeterminación o indefinición genérica y textual ponen en crisis la estabilidad del canon literario y por ello resultan particularmente significativas en los sectores de la poesía chilena e

hispanoamericana que se caracterizan por dos rasgos fundamentales: la mutación interdisciplinaria y el hibridismo cultural (203)<sup>8</sup>.

En el ensayo citado (“Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”), Carrasco desarrolla, desde la perspectiva del discurso de la crisis y de la inestabilidad del canon, una tesis acerca de las mutaciones y transformaciones interdisciplinarias de la poesía hispanoamericana, en general, y la chilena en particular. Aun cuando afirma que los fenómenos de interdisciplinarietà e interculturalidad no son nuevos en la literatura, sus argumentos principales derivan de postulados teóricos medianamente recientes: postmodernidad (Lyotard, Jameson, Berman, entre otros), postcolonialismo (Mignolo, Invernizzi, Adorno), interculturalidad y heterogeneidad (Cornejo Polar, García Canclini) y de la nueva noción de cultura y sociedad de corte pluralista y relativista –noción que Carrasco no justifica teóricamente en el artículo citado—. Este último carácter desplazaría las categorías “europeas o europeizantes” del canon y pondría en discusión las metodologías canónicas, para eventualmente transgredir sus lineamientos y/o modificar su abanico de textualidades tipo. En el plano discursivo, queremos leer una intensión/intención política, pues los fenómenos a los que alude (“estrategias de la parodia, la distorsión, la reproducción en serie, la mezcla, fusión o hibridismo de los textos y géneros dominantes y estables de la tradición, las variadas modalidades de la transtextualidad”) transgreden el canon como impositor de límites lectorales.

---

<sup>8</sup> Es oportuno mencionar que el ensayo que citamos es fruto de investigaciones con Oscar Galindo, académico a quien también hemos hecho referencia.





Soledad Bianchi, en 1983, publica Entre la lluvia y el arcoiris: antología de jóvenes poetas chilenos. Este volumen nos importará por el prólogo de la estudiosa. En él, se realiza un acercamiento a la poesía joven postgolpe a través del comentario de varias antologías publicadas hasta la época tanto en Chile como en el extranjero<sup>9</sup>, dando cuenta de la pluralidad de estos trabajos de compilación. Bianchi describe como “disperso” al grupo de poetas nacidos “hacia el año cincuenta” –exactamente entre 1943 y 1961– (Bianchi 1983: 7). La mayoría de los dieciséis poetas de la antología han logrado un reconocimiento canónico (como Gonzalo Millán, Javier Campos, Raúl Zurita, Gregory Cohen, Roberto Bolaño, Mauricio Redolés, Erick Polhammer, Jorge Montealegre, José María Memet y Bruno Montané). El primero de ellos, según la antologadora, es un “poeta-gozne” que vincula a la generación anterior (“generación del 60”) con esta nueva escena. Creemos que el criterio cronológico empleado es útil para la orientación sociocrítica<sup>10</sup> de la muestra. En efecto, y según la tesis central de la autora “las condiciones de censura y represión [...reactivaron] el movimiento cultural y la producción literaria” (17). Asombra su lucidez para entender el proceso en que el Chile post-Pinochet se encuentra:

---

<sup>9</sup> Entre ellas: **Lara**, Omar y Juan Armando Epple. 1978. Chile: poesía de la resistencia y del exilio (2 volúmenes). Barcelona: Ámbito Literario; **Macías**, Sergio. 1977. Los poetas chilenos luchan contra el fascismo. Berlín: Comité Chile Antifascista; **Silva-Cáceres**, Raúl y Edgardo Mardones. 1980. Antología de la poesía chilena de la resistencia: Del exilio, las cárceles y los campos de concentración (prólogo de Julio Cortázar). Estocolmo. Tidens Bokforlag; **Unión de escritores jóvenes**. 1977. Poesía para el camino. Santiago de Chile: Nueva Universidad.

<sup>10</sup> Cf. Morales (2000).

Si la sangrienta y ciega represión de ayer no se muestra ahora tan abiertamente, en estos momentos se impone la brutal represión económica que se evidencia tanto con las altas tasas de extrema pobreza y cesantía como con la política cultural. La junta quiere hacer cada día más dependiente al país de la empresa privada: Chile, país laboratorio de la economía de libre mercado quiere ser transformado, consecuentemente, en Chile, país de la cultura de libre mercado a la que sólo unos pocos tendrían acceso (14; nuestro subrayado).

No ahondaremos más en el estudio de Bianchi. No obstante, apuntaremos que las poéticas recopiladas en su antología poseen un carácter heterogéneo –rasgo que ya hemos observado con Carrasco (1988, 2002), Morales (2000) e incipientemente en Cámeron (1985)– y que, entre otros tópicos, abordan temáticamente

La complejidad de la existencia; la incapacidad para comprenderla; la rapidez de los sucesos de cada día; la fugacidad de la vida y la presencia inevitable y constante de la muerte; la deshumanización que acompaña al explosivo desarrollo industrial; la influencia de los medios masivos de información como el cine, la televisión, la radio y el periódico [...] la falta de libertad del hombre que se crea una dependencia de los objetos en la sociedad de consumo, enfrentan al poeta que produce una obra de múltiples formas que varían incluso dentro de un mismo texto (Bianchi 1983: 20; nuestro énfasis).



Jaime Blume y otros publican en 1996 el libro Poetas de la generación del 70', una excelente antología crítica de ensayos que se aproxima a la obra de diez escritores “cuya producción se realizó con posterioridad a 1973” (Blume y otros 1996: 7). La orientación final de la disertación es temática y con una clara partición entre poesía femenina y masculina. Verificamos que la periodización del *corpus* de poetas que integrarían la “generación del 70'” de Blume asume el método goiçeano expuesto por Morales (2000), pero la rotulación del grupo de poetas obedece a criterios no suficientemente expuestos. Se examinan, por una parte, las poéticas de Teresa Calderón, Mili Fischer, Rosabetty Muñoz, Heddy Navarro y Astrid Fugellie, y, por otra, la de Jorge Montealegre, José María Memet, Eduardo Llanos, Diego Maquieira y Raúl Zurita. La mitad de ellos produjeron textos que tocan la categoría neovanguardista –aunque no todos hayan proseguido en esta línea ni planteado un plan escritural consecuente con ésta–. Si bien, es difusa la justificación de Blume sobre cómo es que estos poetas llegan a constituir una generación formal, el estudio es clarificador en variados aspectos. En términos generales Blume nos refiere, en una nota introductoria, homónima al volumen, que

Interesa destacar que en esta cita la conciencia que se tiene de que el conjunto de poetas que comienzan a escribir después del golpe militar de 1973 constituye en propiedad una generación marcada por una actitud espiritual determinada (“debate entre el sufrimiento y la esperanza”) y por un modelo de escritura que desborda la experimentación poética y se convierte en un medio de comunicación con el entorno social. Aceptando

provisionalmente el hecho de que estamos frente a una generación literaria, interesa averiguar cuales son los rasgos que la caracterizan (9-10; nuestro subrayado).

Tanto para Blume como para los otros críticos citados, los atributos específicos de esta generación siguen siendo temático-discursivos –para Blume, “espirituales” también–. En la nota introductoria se demuestra de manera categórica que la producción de estos poetas es multidiscursiva y temáticamente heterogénea: en efecto, a través del análisis realizado puede evidenciarse la existencia de diez focos temáticos de la poesía del período, focos que se transponen y yuxtaponen en un nuevo “modo de decir”, en un amplio registro que concatena variados temas que pueden resumirse en la experiencia de la dictadura, el feminismo, la condición trans-individual del yo, la trascendencia, el binomio dolor-muerte y la visión antropológica del hombre (Blume y otros 1996: 16).



Sumariamente, como vemos, las evaluaciones críticas consideradas son temáticas y establecen, al menos, siete líneas poéticas para una generación poética que debiese denominarse, según el canon de la crítica, “de 1987”. Nosotros, independiente de la valoración del aparato generacional goiçeano expuesto por Morales (aparato inscrito en la más alta tradición de nuestra crítica literaria) y del particular método de Blume, llamaremos de manera instrumental “generación del 80’” a los poetas que nuestro *corpus* textual aglutina, por parecernos un término más familiar y asimilable: siempre se habla de los 80’ como una década de grandes cambios y movimientos sociales (un bloque epocal del cual se

proyectan intensidades); tomemos, además, en cuenta que aún nos rige una constitución creada justamente en 1980. Por otra parte, caracterizaremos como neovanguardistas las obras que se ajusten a un plan poético multidiscursivo (Blume 1996), interdisciplinario (Carrasco 1988) y experimental (Cámeron 1985).



El uso del término “vanguardia”, aplicado a las prácticas que no pertenecían a la institucionalidad artística gestada bajo el régimen dictatorial, aparece documentado por primera vez en el texto de presentación del “Seminario de Arte Actual”, organizado por Nelly Richard en el Instituto Chileno Norteamericano, en 1979. Esta nominación es reemplazada por la propia autora en 1986, en su libro Márgenes e Institución, otorgándole a las producciones un carácter localista y desentendiéndolo de las cargas de las vanguardias europeas de entre guerras. La nueva denominación es “escena de avanzada”.

El resultante valor programático del conjunto de procedimientos que configuran la escritura de la neovanguardia es mucho más que un cambio estilístico o evolución formal: retrata la especificidad de la literatura y sus procesos dialógicos dentro de la historia del arte. La caracterización teórica que nos permite evaluar una serie textual, un texto, como neovanguardista, nos indica que el término se refiere a aquellas propuestas

que reitera[n] el gesto experimental antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia, movimiento históricamente fechado en Europa desde el cubismo (1908) y el futurismo (1909), hasta fines del primer cuarto de siglo

con el primer manifiesto surrealista (1924), que repercutió en América pocos años después gracias a la atención de Huidobro a partir de 1914, Non Serviam, y 1916, “Arte Poética” (Carrasco 1988, cit. en Lagos 1999: 96 [Cf. Carrasco 1998a: 18]).

Específicamente, el gesto experimental que describe Carrasco se encuentra en la elaboración teórica de Bürger (Theorie der Avantgarde, 1974), quien ofrece una serie de postulados que podemos sintetizar de la siguiente forma:

- a) superación de la disociación entre arte y vida y la inclusión del primero hacia una praxis vital,
- b) superación del arte como arte y su sublimación como deleite para el público,
- c) superación de la obra orgánica por la inorgánica, la concepción de la obra como un sistema o estructura y sus pares semánticos,
- d) superación del concepto de obra individual, proposición del arte colectivo y fragmentario; obra abierta e intertextualidad (Vergara 1994: 15).

Asumimos que las escrituras definitivas, y, por lo tanto, inaugurales del movimiento poético neovanguardista en la generación de 1980 en nuestro país, son las realizadas por los poetas Juan Luis Martínez, con la publicación de La nueva novela (1977), y Raúl Zurita, con Purgatorio (1979), autores ligados a la poesía concreta por la construcción factorial de sus obras y la inclusión de elementos no verbales de índole lógica, objetual y gráfica, la

despersonalización del sujeto de la enunciación y la fragmentación del autor textual en un gesto de autorreflexividad.

La postura artístico-vital denominada finalmente neovanguardia se constituye en un contexto social que reproduce parcialmente el de Entreguerras—contexto de producción de la vanguardia histórica—: el golpe militar de 1973 (Cánovas 1986) y la ordenación de un régimen instituido en la doctrina de la seguridad nacional y el inicio de una cultura mercantilizada, hipermoderna (Lipovetsky 1998), consumista y massmediática (Lagos 1999). Sin embargo, creemos que la particularidad de nuestro *corpus* radica en que establece una linealidad fundamental desde la categoría neovanguardista, pero que también se apropia de las otras categorizaciones temáticas expuestas por Morales (2000), Carrasco (1988) y Cámeron (1985), acentuando y legitimando, desde la articulación rizomática de esa síntesis, un nuevo verosímil, una desviación de la norma literaria imperante y la inclusión de un registro que supone una distancia respecto de la poesía precedente introduciendo una bivocalidad mínima que decanta su historicidad y gramática en un doble movimiento que extraña por su contradicción, por su fricción/freak-cción<sup>11</sup> expresiva o anomalía. Esto se refleja en la inclusión de diversos tipos de transtextualidad (Genette 1989) —hipertextualidad e intertextualidad aparecen como operaciones claves—, el establecimiento de la literatura como topic, la incorporación otros textos a la obra —siendo aquéllos partes constitutivas de ésta (Zurita 1985: 329). Según Rosas

---

<sup>11</sup> Mediante este término pretendemos caracterizar la relación dialéctica de los productos culturales que producen fricción en el sistema de intercambio simbólico a través de su condición o naturaleza extraña. “**Freak** [...] (2) someone who looks very strange or behaves in a very unusual way”. **British National Corpus**. 1995. Longman Dictionary of Contemporary English. Longman Group Ltd.

Esta literatura desarrolla un desplazamiento temático y composicional, a la vez que uno lingüístico, [...] los códigos comienzan a complejizarse en pos de una autocensura y una posibilidad de sobrevivencia en el arte. Sólo así era posible registrar el acontecer poético y narrativo [...] se inicia un “nuevo escribir” que sin querer se va transformando en ficcional e ilusorio. Se asemeja a los códigos de la vanguardia, sin serlo, ya que la intención de la mayoría, al menos, no era cuantificar el arte sino sobrevivir con él. Por consiguiente, la mudanza de formas de decir, de enunciar, fue vital para reactivar lo que llamaron el apagón cultural, realidad discutible, ya que todo actuar artístico fue soterrado los primeros años; de manera tal que, las manifestaciones eran clandestinas, pero de ningún modo “mudas, sordas y ciegas”. Más tarde se hacen ver a través de revistas artesanales, encuentros en poblaciones, canchas, peñas. Y finalmente se abren los Encuentros de escritores, incluso en universidades que estaban al mando de los militares, como por ejemplo el Instituto Profesional de Osorno, en los 80’s (2006; énfasis nuestro).

¿Quiénes son los portavoces de esta poética de (neo)vanguardia según la crítica? Excepcionalmente, Juan Luis Martínez<sup>12</sup>, (La nueva novela, 1977; La poesía chilena, 1978). Raúl Zurita (Purgatorio, 1979; Anteparaíso, 1982). Gonzalo Muñoz (Exit, 1981; Este, 1983); Rodrigo Lira –quien nace en 1949– (Proyecto de Obras Completas, 1984; reed. Universitaria, 2003). Diego Maquieira (La Tirana, 1983). Destacan algunos trabajos de

---

<sup>12</sup> Nacido en 1942. Es el precursor de la neovanguardia, ejerciendo clara influencia en autores como Muñoz, Zurita, Cámeron, Fariña y Maquieira.



Eduardo Llanos, Tomás Harris, Eugenia Brito, Elvira Hernández, Cecilia Vicuña, Roberto Merino y Carlos Cociña, entre otros.



Corresponde aquí puntualizar las definiciones y caracterizaciones que enmarcan a nuestra serie textual. La tendencia llamada “neovanguardia” desplaza el foco de atención hacia el experimentalismo. Su especificidad temática es inestable, por lo que creemos que no se ajusta estrictamente a los lineamientos de Cámeron (1985), Morales (2000) o Carrasco (1988). Sin embargo, aunque sin un método de consenso definido para el análisis de la pluralidad de voces de la generación de 1980 (pero con riquísimas y estimulantes conclusiones de otras índoles), Blume (1996) y Carrasco (2002) se acercan a nuestra intuición: no existe en los textos neovanguardistas un punto de hablada tópico sino varios de ellos que funcionan en multifaces, de manera que su especificidad no es temática, lineal, sino formal, compositiva.

## Capítulo IV



### Reflexiones sobre postmodernidad y el proceso de producción de la neovanguardia chilena

*Y son inocentes porque esas obras sin jamás entrar a cuestionar la certeza de su autosuficiencia, no han producido (o no han sentido la urgencia de producirlo) un modelo que sea capaz de integrar la polivalencia del desarrollo histórico concreto como un modo de producción de la obra, como un momento de su estructura.*

**Raúl Zurita**

Decíamos que las obras que conforman la serie textual neovanguardista aparecen en momentos de un ajuste de la sociedad chilena: el establecimiento del capitalismo mundial integrado (era de la tercera máquina, capitalismo tardío, fase capital multinacional, tercer estado del arte, capital transnacional, etcétera). Se opone al carácter transnacional, integrador de éste, el carácter periférico de su nuevo soporte: Chile. En un primer momento, en el Chile de Pinochet, la intervención del modelo de Milton Friedman<sup>13</sup> se basó en una semiotización monetaria y financiera que anuló las posiciones políticas de base

---

<sup>13</sup> Al término de este trabajo, nos enteramos por los medios de comunicación de la muerte del teórico del monetarismo y neoliberalismo (16 de noviembre de 2006).

mediante la sobreacción y mutación de la superestructura. La creación de instituciones represivas y subordinadas al estado en los años del régimen así lo demuestra. La esfera de lo privado comienza a reproducir la ideología del nuevo orden, adiestrando a los ciudadanos a operar en su lógica de mercado. Esta lógica cohesiva reproduce sus funciones de manera diversa<sup>14</sup>.

En una etapa ulterior, la actual transición, el modelo se amplía, fundándose además, en un conjunto de procesos de servidumbre tecno-científicos y massmediáticos (Guattari 2000; Jameson 2005; Mignolo 2003; García Canclini 1995). En el actual Chile concertacionista –o post-Pinochet<sup>15</sup>– una postura política de base sigue siendo un suicidio social, pero recontextualizado: ya no es punible bajo el prisma del antagonismo ideológico de los 70's y 80's, sino vista como mal negocio, una mala transacción, una mala inversión (Richard 1994; Garretón y otros 1993). Franco (1993), expone este problema del siguiente modo:

La subversión que por tanto tiempo fue el proyecto del intelectual progresista, ha sido en realidad sobrepasada por el radicalismo puro del capital contemporáneo, con su indiferencia hacia la soberanía nacional, las

---

<sup>14</sup> “Designamos con el nombre de aparatos ideológicos de Estado cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas. Proponemos una lista empírica de ellas, que exigirá naturalmente que sea examinada en detalle, puesta a prueba, rectificadas y reordenadas [...] podemos por el momento considerar como aparatos ideológicos de Estado las instituciones siguientes (el orden en el cual los enumeramos no tiene significación especial): AIE religiosos (el sistema de las distintas Iglesias), AIE escolar (el sistema de las distintas “Escuelas”, públicas y privadas), AIE familiar, AIE jurídico, AIE político (el sistema político del cual forman parte los distintos partidos), AIE sindical, AIE de información (prensa, radio, T.V., etc.), AIE cultural (literatura, artes, deportes, etc.)”. **Althusser**, Louis. 2006. Aparatos ideológicos del estado. Madrid: Traficantes de sueños; 25-26. Énfasis nuestro).

<sup>15</sup> La última revisión de este estudio se realizó el día 10 de diciembre de 2006. Nos enteramos por la prensa de la muerte del dictador Augusto Pinochet Ugarte.

costumbres locales, la familia (la nueva fábrica obrera –‘sweat shop’–) y el bienestar de la población obrera, especialmente en la periferia; ese radicalismo ha transformado al Estado de Estado-Nación en gestor de la libre empresa [...] Ahora la revolución es capitalista y los dinosaurios son los socialistas, los sindicalistas y el partido comunista. El discurso habitual de los medios de comunicación en los Estados Unidos repite incansablemente esta celebración de la sociedad libre, progresista, dinámica, abierta (a despecho del proteccionismo), en oposición a las sociedades socialistas reaccionarias, burocráticas y cerradas. Es un discurso del que se han apropiado los medios de comunicación latinoamericanos (23).



La pregunta que se hacía Gregory Cohen en 1980, aunque con algunos matices, aún posee validez.

No es arriesgado decir que los textos que estudiaremos desde el capítulo que sigue tengan cierta vinculación con el concepto de postmodernidad y su esencia: la crisis de los metarrelatos (Lyotard 1991). Como postmodernidad, básicamente, entendemos un fenómeno histórico-cultural que aparece después de la modernidad (período que comprende entre los años 1850 y 1960 aproximadamente). La postmodernidad no sólo es consecuencia del período que le precede, no refiere únicamente a la habitualización frente a lo moderno, sino, es también a una actividad de remodificación, transcodificación integrada y pluralista que reconsidera el paradigma cultural, repensando la tradición cultural, terminando con los

metarrelatos totalizantes (el cristiano, el liberal y el marxista) y que pone en práctica la reintegración y elaboración de una nueva memoria histórica y nuevas relaciones culturales sintagmáticas (de Toro 1990: 74)<sup>16</sup>. Este paradigma se instaura como pauta cultural del capitalismo tardío:

La crisis de la historicidad nos exige ahora [...] un nuevo enfoque al tema de la organización temporal en general en el campo de fuerzas de la postmodernidad, o sea, el problema de la forma que podrán revestir el tiempo, la temporalidad y lo sintagmático en una cultura donde el espacio y la lógica espacial dominan cada vez más. Si, de hecho, el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tenciones y re-tenciones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que “cúmulos de fragmentos” y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio [... El] capitalismo ha conocido tres momentos fundamentales, siendo cada uno una expansión dialéctica del anterior. Estos son el capitalismo de mercado, la fase del monopolio o imperialista, y nuestro propio momento, erróneamente llamado postindustrial y que con

---

<sup>16</sup> El semiólogo argentino Walter Mignolo se refiere a macro-narrativas: “Hay tres grandes narrativas, macro-narrativas, que enmarcan el saber en las historias del saber que se localizan desde Grecia a Francia, al norte del Mediterráneo. El macro-relato cristiano, generó el macro-relato liberal, y éste generó el macro-relato marxista. Como es sabido, la secularización del conocimiento aparentemente se opuso y distanció de la cristiandad. No obstante, en un gesto complementario mantuvo a la cristiandad cerca, puesto que la religión cristiana le era necesaria a los filósofos de la ilustración para asegurarse de que todas las otras religiones eran inferiores a la cristiana. Y, como también sabemos, si la secularización generó el liberalismo, el liberalismo generó su contrapartida semántica, el marxismo. De tal modo que cristiandad, liberalismo y marxismo (con sus correspondientes “neos”) no son dos caras de la misma moneda, sino tres caras de un solo lado de la moneda. El otro lado de la moneda es la colonialidad”. En **Walsh**, Catherine. 2003. “Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder” (entrevista a Walter Mignolo. Documento pdf). En Polis. Número 4. Santiago de Chile: Universidad Bolivariana de Chile.

términos más adecuados llamaremos fase del capital multinacional. Ya he señalado que la intervención de Mandel en el debate postindustrial implica la tesis de que el capitalismo tardío, multinacional o de consumo, lejos de ser inconsistente con el gran análisis que hiciera Marx en el siglo XIX, constituye, por el contrario, la forma más pura de capital que jamás haya existido, una prodigiosa expansión del capital por zonas que hasta ahora no se habían mercantilizado (Jameson 2005: 14-19; nuestro énfasis).

Jameson nos remite a Mandel:

Las revoluciones básicas del poder tecnológico [...] aparecen entonces como los momentos determinantes de la revolución tecnológica globalmente considerada. La producción mecánica de motores de vapor desde 1848; la producción mecánica de motores eléctricos y de combustión desde la última década del siglo XIX; y la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares desde la década de los años cuarenta del siglo XX: tales son las tres revoluciones generalizadas de la tecnología engendradas por el modo de producción capitalista desde la revolución industrial “original” de finales del siglo XVIII (1972: 19; subrayado nuestro).

Estos análisis nos interesan sobremanera, puesto que desde la ruptura constitucional del Golpe (nunca insistiremos demasiado en este punto) se produce una amplia reestructuración de los ámbitos públicos y privados de la sociedad chilena, hecho que puede segmentarse, como veremos, en diversos fenómenos cuya integración concita al debate:

- a) Un redimensionamiento de las instituciones y los circuitos de ejercicio de lo público: pérdida de peso de los organismos locales y nacionales en beneficio de los conglomerados empresariales de alcance transnacional.
- b) La reformulación de los patrones de asentamiento y convivencia urbanos: del barrio a los condominios, de las interacciones próximas a la diseminación policéntrica de la mancha urbana, sobre todo en las grandes ciudades, donde las actividades básicas (trabajar, estudiar, consumir) se realizan a menudo lejos del lugar de residencia y donde el tiempo empleado para desplazarse por lugares desconocidos de la ciudad reduce el disponible para habitar el propio.
- c) La reelaboración de “lo propio”, debido al predominio de los bienes y mensajes procedentes de una economía y una cultura globalizadas sobre los generados en la ciudad y la nación a las cuales se pertenece.
- d) La consiguiente redefinición del sentido de pertenencia e identidad, organizado cada vez menos por lealtades locales o nacionales y más por la participación en comunidades transnacionales o desterritorializadas de consumidores [...]
- e) El pasaje del ciudadano como representante de una opinión pública al ciudadano como consumidor interesado en disfrutar de una cierta calidad de vida. Una de las manifestaciones de este cambio es que las formas argumentativas y críticas de participación ceden su lugar al goce de espectáculos en los medios electrónicos, en los cuales la narración o simple acumulación de anécdotas prevalece sobre el razonamiento de los

problemas, y la exhibición fugaz de los acontecimientos sobre su tratamiento estructural y prolongado (García Canclini 1995: 17; nuestro énfasis).

Al tiempo que esta compleja máquina deja ver poco a poco la superestructura homogeneizante y vertical de la que proviene, la poesía chilena de corte neovanguardista prorrumpe cuestionando su autoritarismo, desjerarquizando el eje discursivo unívoco/plural de la hegemonía –eje del que da cuenta Althusser– y su régimen de enunciación. Es en este momento cuando “las condiciones están dadas” para que una producción poética se resuelva de manera friccional, en franca pugna entre el supuesto factor postmoderno del modelo impuesto por la dictadura y sus aparatos ideológicos –sin olvidar su escandalosa prolongación concertacionista– y el factor pre-moderno de una sociedad chilena polarizada y en convulsión. Esto se suma, según Galindo (2003), al

cuestionamiento de los saberes institucionalizados [que] ha contribuido a este proceso de cambio que caracteriza la condición postmoderna... [Lo] anterior ha provocado un efecto de inestabilidad e hibridaje de los saberes y disciplinas, de los métodos de conocimiento de la realidad social y de los mecanismos de representación de la “realidad”, así como de la construcción del sujeto autorial, modificando de manera radical el discurso poético tradicional, y ofreciendo una imagen de inestabilidad, confusión o pluralidad inestable, al enfrentarnos a la crisis de los modelos prestigiosos imitados: historia, ciencia, psicología (194).



## Capítulo V



*Purgatorio* (1979), de Raúl Zurita.

Zurita o el atentado terrestre<sup>17</sup>

*mis amigos creen / que estoy muy mala / porque quemé mi  
mejilla*

**Raúl Zurita**

Consecuencia crucial viven las literaturas contemporáneas que nos sirven de obras capitales. Esto porque nunca ha de haber gratuidad en ellas: Octavio Paz sostuvo que la signación de “moderna” para una obra es “el estigma, la presencia herida por el tiempo, tatuada por la muerte”. Consecuencia crucial es, pues, no encontrar significación sino en sus propias leyes, ser apertura y conclusión de su historicidad, materialidad y desborde, factores<sup>18</sup> que inscriben su derivación radical. Realizaremos una relectura de Purgatorio de 1979, en el 2006.

---

<sup>17</sup> Con ligeras variaciones, este texto fue publicado en Proyecto Patrimonio: [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com), (2005).

<sup>18</sup> Estos procedimientos son los mismos que se desarrollan en toda obra posterior del autor. Ver: Anteparaíso (1982), Canto a su amor desaparecido (1985), La vida Nueva (1994), INRI (2003) y Los países muertos (2006), como expansión de estos mecanismos constructivos del discurso zuritiano.

En Purgatorio, Zurita plantea hondos contrapuntos, flexiones de la matriz lingüística que le sirve de soporte al discurso, hibridaciones del género de los sujetos de la enunciación a través del ejercicio de la transfiguración y figuración, sobresaturación intertextual e intratextual; objetualización del libro y categorización visual e iconográfica el texto, construcción de enunciados de manera factorial, extraposición de sujetos. Tales son los módulos (léase nódulos) o dispositivos discursivo-performativo-textuales que exceden los límites del texto en la entrevisión zuritiana del paraíso, entrevisión que se realiza desde un límite o frontera desde donde podemos ver con mayor nitidez el centro. El estigma del que habla Paz dispersa y difumina la precariedad ontológica del hablante hacia un carácter totalizador que imbrica la experiencia poética y la vivencial como parte del decurso escritural.



### **FLEXIÓN DE LA MATRIZ LINGÜÍSTICA: UNIVOCIDAD PLURAL**

Aparente inflexión prescrita por la insustituibilidad del lugar del propio Zurita en el texto a través de un fenómeno de extraposición. Sintaxis que es planteada como un reordenamiento de la realidad cuya plástica se compone de imágenes provenientes de un lenguaje también extrapuesto que se funde con el (los) sujeto(s) de la enunciación, y que a su vez, se aloja en él (ellos/as). Función conclusiva. Valor plástico que concluye y resuelve el sufrimiento al verbalizarlo, restituyendo los fragmentos dispares de una historia, los

trozos suspendidos. Flexión de la matriz lingüística que alcanza valores de anomalía y oblicuidad.



1) “Me amanezco / Se ha roto una columna / Soy una santa digo” (Zurita 1979: 15).

En el segmento transcrito coexisten dos fenómenos de aberración lectoral: el uno semántico-gramatical y el otro semántico-situacional, o co(n)textual<sup>19</sup>. El enunciado “me amanezco” trasgrede la norma de los verbos impersonales, en este caso un verbo de signación meteorológica. Se denota un evento que ocurre mientras se signa y concluye al ser signado, adquiriendo categorías de aserción no mitigada, afirmación personal desde un verbo impersonal a través del cual se construyen nuevas relaciones sintagmáticas del plano discursivo, difuminación de subjetividad desde el objeto lingüístico, extracción de materialidad desde la abstracción. Nadie puede amanecerse a sí mismo.

Ante todo, digamos que la lingüística postula que el verbo es una unidad de la lengua que se estructura, básicamente, en torno a la categoría de persona para imprimir la noción que le es propia. Esta caracterización proviene de la gramática griega donde las formas verbales flexionadas constituyen *personae* (etimológicamente “máscara”) o

---

<sup>19</sup> “Situación: Estudiada con anterioridad por Bloomfield (1933), Bühler (1934), Monaghan (1979). Se concibe como el entorno físico adyacente, el emplazamiento espacio-temporal del enunciado. Inciden, entre otros factores, el tiempo, la identidad de los interlocutores y todos los objetos (y sujetos) que sean relevantes en la condición de las primeras expectativas interpretativas. Cotexto: Es el marco textual en que está enmarcado el enunciado [...Es una] ley del lenguaje mediante la cual toda unidad lingüística es entorno lingüístico o marco de referencia para otra de rango inferior, la que está contenida, además, en otra de rango superior”. (Donoso 2003: 7).

figuraciones sobre las cuales se realiza la categoría verbal (Benveniste 1971: 106-112). La figuración, aquí en el sentido de prevaricación, sostiene el curso de la gramaticalidad, sintaxis y semántica anómala y aberrante en Purgatorio. A raíz de lo anterior, el segundo caso de aberración lectoral corresponde a la transfiguración o hibridación del sujeto de la enunciación: “Soy una Santa digo”. Sentamos aquí la distinción que realiza Lagos entre “sujeto de enunciación”, y “autor textual” (1999: 76; Greimas y Courtés 1982). Ambas tipologías se trasponen, superponen, en un sentido de distribución. En otros términos, la hibridación a la que aludimos más arriba, alcanza valores de figuración y prevaricación en tanto el hablante zuritiano se transfigura en un sujeto femenino:

2) “mis amigos creen que / estoy muy mala / porque quemé mi mejilla” (7).

Recordemos que fue Raúl Zurita, el autor textual, quien quemó su mejilla, en 1975. Hay, por lo tanto, en (2) una transnominación y feminización, articulación de operaciones de adjunción y enmascaramiento de sujetos que rozan los polos del quicio lector. Hablamos de presunta unicidad en el discurso de Purgatorio: si bien, por una parte el hablante zuritiano se extrapositiona, este afirma, flexionando la matriz lingüística y la implicatura cotextual, ser otro(a), ser otros(as), en una sucesión dialéctica de identidades que impiden cualquier fijación, cualquier sujeción. Sucesión identitaria hegeliana vista por el propio sujeto, quien, en el plano de la construcción del discurso, ostenta un valor exclusivamente objetual. Gilles Deleuze nos habla de cartografías, de una de sus características cardinales: “extraer una magnitud utilitaria de una multiplicidad, obteniendo, de este modo, una fuerza mayor que la de una simple suma” (cit. en Espinoza 2003: 6; subrayado nuestro).

Cartografía del *personae*, queremos leer allí. Conmutamos por capricho, si se nos permite, “utilitaria” por “unitaria”, para hacer completo el sentido de esa “fuerza mayor”.

La radicalidad del mecanismo de sucesión dialéctica de identidad se plasma y reafirma de manera intencionada, categórica y definitiva en la fotocomposición “LA GRUTA DE LOURDES”, perteneciente al apartado “ARCOSANTO”. Allí se encuentra una copia de un diagnóstico psicológico:

*Violeta*

3) “Otto: Te adelanto la impresión sobre (la) el paciente ~~Raúl Zurita~~”

*Dulce Beatriz*

*Rosamunda*

*Manuela” (43)<sup>20</sup>.*

En el segmento anterior se muestran cinco identidades o estadios genéricos del hablante. Para esto, el poeta utiliza la copia de un

“informe” [que] diagnostica una psicosis de tipo epiléptico para el sujeto de la escritura que, a pesar de su manipulación, no desrealiza su función textual, pues a la vez que transcribe el informe lo modifica haciendo nuevamente ambigua la situación sexual y la identidad del S. E. [sujeto de la enunciación]. Borronea el, artículo definido masculino, sustituyéndolo por

---

<sup>20</sup> Intento aproximarme a la diagramación del original. Las anotaciones en cursiva representan las intervenciones manuscritas del autor sobre el diagnóstico médico. El tachado reproduce los borrones.

la, artículo definido femenino; borrona, asimismo, Raúl Zurita sustituyéndolo por Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuela; sin embargo, se deja intacto lo que se intenta suprimir [...] Así, los nombres [...] que elige el S. E. remiten por sinécdoque a La Traviata, La Divina Comedia y La Vida es Sueño, respectivamente, a excepción de Manuela que, según Mario Rodríguez, opera por procedimiento de sustitución para referir a las prácticas onanistas (69).

4) Por otra parte, el autor textual –el propio Raúl Zurita– se extrapositiona como sigue: “Sobre los riscos de la ladera: el sol / entonces abajo en el valle / la tierra cubierta de flores Zurita enamorado amigo / recoge el sol de la fotosíntesis / Zurita ya no será nunca más amigo / desde las 7 P.M. ha empezado a anochecer / La noche es el manicomio de las plantas” (18).

Este simulacro polifónico de exteriorización de sujetos, es dispuesto únicamente por yuxtaposición y adjunción –y no por sustitución, como anota Lagos Caamaño, siguiendo a Rodríguez (1989)–. Estas operaciones retóricas suponen: **a)** una sustitución o variación de una palabra, de un sema, de una categoría, de un segmento, en el sentido estricto y en lo que respecta a este estudio. No obstante, ni el segmento “sustituido” ni el “nuevo” adjunto son fragmentos aislados, ni es aquél suprimido ni éste impuesto en la estructura: son semas co(n)textualmente anclados a la estructura concreta, por tanto no hay sustitución, puesto que se requiere del sema<sub>1</sub> para engendrar (inseminar) el sema<sub>2</sub>. Por esto, vemos en ello no otra cosa que adjunción de una función a otra, sin que la primera pierda su presencia ni su función. **b)** Es decir, si uno o varios segmentos de la estructura textual “experimentan

operaciones de variación”, es únicamente posible por la expansión del sema a un nivel de mayor profundidad: **c)** Admitimos, en todo caso, que la estructura es transgredida en esta operación y la evidencia crucial es que su especificidad se amplía junto con el valor segmental. Y a la inversa, **d)** la estructura al ser transgredida, trasgrede, a partir de sí, las categorías que la constituyen. Así, su operatividad es maximizada y regulada por una superestructura manifiestamente expresa: su textualidad tipo (Van Dijk 1992; Eco 1984). Esto es dado por la flexión gramatical y sintáctica de la poesía de Zurita que acomete contra la materialidad del lenguaje, disimulando los signos de/en una anatomía y ontología escritural unitaria: evidenciar el simulacro de sí desde sí, para sí; travestirse con el rostro de otros(as) eliminando la posibilidad de un lenguaje no fracturado cuando la operación primera del lenguaje de Purgatorio es el secuestro de lo ilegible, la escritura exponencial, la yuxtaposición, el anonimato signado, la presencia/ausencia inevitablemente transida por el montaje de la escritura.

Acabamos subrayando que aquel travestismo, ese espacio, esa región o soporte bajo los efectos del simulacro, es delimitado por la intención/intensión del efecto subversivo de teatralidad que en el vacío de la página no se ostenta en vano. La exhibición y la proliferación identitaria surge desde una estructura policéntrica que no es posible obviar, donde los modelos y las copias erráticas, travestidas en su inestabilidad se confunden. Por ejemplo, uno de los ejes de la obra, la presunta unicidad –como veíamos en “ARCOSANTO”, “LA GRUTA DE LOURDES”–, es pospuesta tras el espejo de la ambigüedad, el manierismo. Zurita realiza todo aquello que Sarduy (1987) reconoce como “estrategias desconstructoras del barroco”, tales como

Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y armonía. Borrón, graffiti de los urinarios públicos, anuncio obsceno, navajazo contra la tela canónica, pedrada a la Monalisa, quema del templo de Éfeso (133).



## TRANSTEXTUALIDAD

Referencialidad e hipertextualidad en el título que rotula al texto: Purgatorio. Intertextualidad contenida en un caos onírico y quimérico. Sufrimiento compulsivo que recuerda a las lamentaciones del Conde de Lautréamont o las Escrituras, en Jeremías o Job. Intratextualidad de una escritura que es el presagio de otros apartados de la misma. Desde la iconicidad del desierto en el Éxodo. Desde la escritura como soporte y el recobro de las literaturas y grafías de las vanguardias de principios del siglo que pasó. Desde la autoflagelación y el tatuaje. Desde la signación de sí mismo, tal y como lo hizo el padre del crucificado a Moisés: “Ego sum qui sum” (Éxodo 3.14). Desde la visión alucinada del ángel como en tantos pasajes de las escrituras y la Divina Comedia. Desde la pérdida de la función representativa del discurso, hasta el hallazgo de la misma; desde la cartografía que aludíamos más arriba que establece una región imaginaria que es rescrita y soterrada bajo la manifestación textual que despliega el propio cuerpo guiando el diálogo con las otras literaturas que eslabonan el texto (Araya 1980; Valente 1984).



Habitado por connotaciones de otras unidades textuales que se acoplan constituyendo el entramado textual, Purgatorio reescribe y conforma una visión de doble movimiento en cuanto marcas textuales de yuxtaposición, adjunción, metonimia, actualización y reescritura. Segmentos textuales del capítulo “DOMINGO EN LA MAÑANA” se funcionalizan como marcadores catafóricos, hipertextuales o intratextuales, que anticipan los poemas y apartados siguientes. Avanzada la lectura, el movimiento, en la otra cara del trazo de las remisiones, se hace inverso: segmentos textuales de los apartados posteriores a “DOMINGO EN LA MAÑANA” se funcionalizan como marcadores anafóricos al tiempo que las funciones hipertextual e intratextual conservan su desplazamiento: doble movimiento de proyección y subcategorización –operaciones biunívocas y simultáneas–: se expanden los significantes hacia el exterior y se contraen hacia el interior en una insistencia que derroca la univocidad del sintagma que se desvía, estableciendo la prolongación de la obra en otras obras y de éstas en aquélla.



1) “Les aseguro que no estoy enfermo créanme / ni a menudo me suceden esas cosas / pero pasó que estaba en un baño / cuando vi algo como un ángel / “Como estás, perro” le oí decirme / bueno -eso sería todo / Pero ahora los malditos recuerdos / ya no me dejan ni dormir por las noches” (17).

Poema “XXXIII”: la edad a la que Cristo fue crucificado. Visitas de “algo como un ángel”, en Ezequiel 1.28, 2.1-2 y en 40.4; en Daniel 10.5; Zacarías 1.8; Mateo 1.18-23,

etcétera<sup>21</sup>. La prolongación o expansión del relato de aparición de seres divinos disloca el tejido escritural el relato de la visión del ángel como macrorrelato objetualizado en toda la literatura, difuminando todos los sentidos de éste como una reminiscencia, un eco. De tal modo, se concede la legibilidad de otros discursos referentes a éste fijando un movimiento hacia un exterior siempre móvil. El segmento citado va desde la palabra dicha a la escrita. Dice: “Les aseguro que no estoy enfermo créanme...”. La oralidad y confesión gatillada por la psicosis deviene escritura, que luego se expande al hipertexto, a un espaciamento geométrico cartesiano hacia el campo del afuera.

Hemos abordado someramente el plano intertextual de Purgatorio. En el plano intratextual la obra plasma un recorrido coordinado sobre la base de una recurrencia de segmentos, de modo de isotópico, en dos niveles de interactividad –entendida ésta como la reproducción de un eje sintagmático de unidades idénticas o comparables situadas en el mismo nivel de análisis– que siguen directrices formales y temáticas (ambas categorías siempre superpuestas). Las formales tienen relación con segmentos que por su tipografía y posición en el diseño cumplen funciones específicas. Por ejemplo, la función conclusiva de los segmentos en mayúsculas, en “DESIERTOS” (25-7); o en “EL DESIERTO DE ATACAMA”, “EPÍLOGO” (39). Las temáticas adecuan su vinculación como sigue:

2) “Me amanezco / Se ha roto una columna / Soy una santa digo” (15). Y más adelante: “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).

---

<sup>21</sup> ... treinta y tres el número de los cantos que conforman cada una de las tres secciones de la Divina Comedia del Dante (sin contar la introducción del primero).

Esta recursividad explicita niveles de lectura/textura que restringen la dispersión y destacan cierto plano de homogeneidad.



### **CIERRE: ALEGORÍAS POLÍTICAS Y DISCURSO ZURITIANO**

Atendiendo al contexto de producción de una obra literaria, a los indicios paratextuales de la producción, a la historia reciente que define su ‘telos’, ideologizando el texto, arrastrando sus implicancias culturales, históricas y vivenciales, sostenemos que Raúl Zurita en Purgatorio realiza una sutil apertura de los indicios del riesgo, disimulando el gesto político –dos veces simulado, apuntamos con Sarduy– como una nueva figuración. Esta nueva figuración ya no es sólo el travestismo, ni la anulación, sino la alegoría e iconografía a través de las connotaciones del influjo de lo telúrico del desierto, las áreas verdes y de otros espacios de ficcionalización del dolor, desamparo y precariedad ontológica en primer término del autor textual, y, en segundo término, de todo un país deshecho por la dictadura militar.

La interpretación del texto como gesto político es avalada por un *corpus* considerable de segmentos que refieren a la fragilidad humana ante la imposición de la autoridad, a la locura, la autoflagelación e insanidad resultante de las formas de control social (tortura, asesinato, segregación), la coerción institucional, la explicitación de la

militancia, entre otras manifestaciones, donde el riesgo concreto es el límite que cubre el manifiesto. Cánovas (1986) ha afirmado que estos caracteres corresponden a la dimensión ética de la obra en cuestión (79-88), introduciendo las categorías de texto como territorio y cuerpo social<sup>22</sup>. Convendremos en no explorar dichas categorías ni especificar el imaginario poético de la producción de un texto cuyas connotaciones soterradas provienen del dolor, algo que ya ha hecho Cánovas con una mayor lucidez que la que habría de encontrarse en quien escribe. Diré solamente –dejo el plural de modestia– que estas connotaciones se encuentran fractalizadas por la lucha interna de los sujetos de la enunciación por entrever el paraíso desde el Purgatorio, fisura carnal en la mejilla de la poesía chilena.

---

<sup>22</sup> El crítico más autorizado, desde nuestra posición, de las primeras obras de Raúl Zurita. Ver su estudio “Zurita Chilensis: Nuestro dolor, nuestra esperanza”, en **Cánovas**, Rodrigo. 1986. Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria. Santiago de Chile: FLACSO.

## Capítulo VI



*La Tirana* (1983), de Diego Maquieira.

Mestizaje y ficcionalización. Devenir gramático de la *opsys*

*La hiperrealidad y la simulación disuaden todo principio y todo objetivo; vuelven contra el poder esta disuasión que ha sido tan bien utilizada por largo tiempo. Pues fue el capital el primero en alimentarse a través de su historia de la destrucción de toda referencia, todo objetivo humano, lo que quebró toda distinción ideal entre verdadero y falso, bueno y malo, para establecer una ley radical de equivalencia e intercambio...*

**Jean Baudrillard**

Las ficciones literarias abrazan [...una] condición que las separa de la mentira: ellas descubren su ficcionalización, lo que la mentira, en cambio, no puede permitirse. Por lo tanto, las ficciones literarias contienen toda una serie de marcas convencionalizadas, que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino “discurso espectacularizado” (escenificado, hecho espectáculo), indicando así, que lo que es dicho o escrito sólo debe tomarse como si estuviese refiriéndose a algo, en donde fácticamente todas las

referencias están suspendidas y sólo sirven como guías para lo que debe ser imaginado (Iser 2004).

En la cita anterior, se nos proporciona un patrón de análisis de la recepción y fenomenología de la literatura y la ficción –y de su imbricación, pues Wolfgang Iser nos dice en el texto citado “las ficciones literarias”–. Es decir, se nos brinda parte de un aparato crítico-descriptivo de éstas, cuya utilidad instintiva y lúcida radica en implicar el máximo referencias ventajosas a la función de su objeto. La condición primordial de las ficciones literarias es “ser imaginadas”. Para que funcione, debemos imaginar la ficción, el discurso escrito hecho espectáculo: debemos reconstruir la textualidad ausente del discurso ficcional. Si pensamos, en tales términos, en el proyecto poético de Diego Maquieira (1951), constatamos que en La Tirana (1983) –libro con el cual el poeta adquiere una notoriedad no alcanzada con los dos volúmenes que publicó en los 70<sup>23</sup>– se evidencia aquel carácter espectacular. Allí, se habilita la adecuación de diversas virtualidades en una textualidad narrativa, puesto que el punto de hablada lo constituyen las acciones y dichos de diversos personajes que deambulan en un texto-escenario. La práctica textual de Diego Maquieira en La Tirana establece puntos de llamada a diversos elementos tanto de la cultura culta como de la popular-massmediática. Estos elementos se interseccionan en un metatexto plagado de personalidades que interactúan como protagonistas de un filme. Al respecto, el propio Maquieira se ha referido al carácter fílmico, visual, virtual de su poesía: “yo trabajo mucho más con escenarios, con puestas en escena, con elementos de cine, con montajes operáticos” (1989: 261).

---

<sup>23</sup> Maquieira había publicado anteriormente Upsilon (1975) y Bombardo (1977). La Tirana fue compuesta, según se señala en el mismo libro, entre 1975 y 1983.

En La Tirana, se concreta el carácter espe(cta)cular de la jerarquía del consumo, del mestizaje no asumido, de la frivolidad, de la renuncia a la datación y la no-concreción de los contextos, la artificial y obligada oposición entre jóvenes y adultos –representativa de la dinamicidad del sistema económico–, el simulacro, la abundancia de mercancías, la acumulación mecánica de cosas, la sexualidad desenfrenada, la impostura y, por último, la irrealidad que proclama el espectáculo y que enmascara la división de clases (Debord 1998). El poeta narrativiza la experiencia de “personajes, que son actores, que son dementes, pero que están fundamentalmente, en un escenario” (Maquieira 1989: 261). Es a partir de allí que se establece en La Tirana una gramática de la óptica, gramática de la cual se infieren implicaturas culturales de honda intensidad.



### **BRICOLAGE, BRICOLEUR, ESTRUCTURA MÍTICA E ÍCONOS**

La desviación hacia una gramática de la óptica en La Tirana se funda en la ejecución de operaciones de bricolaje. El término bricolaje o *bricolage*, proviene de las observaciones antropológicas de Lévi-Strauss acerca del pensamiento mítico<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> “El arte se inserta a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico. [...] El artista] tiene algo del sabio “bricoleur”: con medios artesanales confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. Hemos distinguido al sabio del “bricoleur” por las funciones inversas que, en el orden instrumental y final, asignan al acontecimiento y a la estructura, uno de ellos haciendo acontecimientos (cambiar el mundo) por medio de estructuras y el otro estructuras por medio de acontecimientos (fórmula inexacta en esta forma tajante, pero que nuestro análisis debe permitir matizar)”. Lévi-Strauss, Claude. 1988. El pensamiento salvaje. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Caracterizado por Genette (1968) en su aplicación a la crítica literaria, el bricolaje es el trabajo del *bricoleur* quien apuesta a adecuar los medios que tiene a su disposición convirtiendo en una nueva estructura los residuos de estructuras preexistentes, realizando la economía de un montaje en una doble operación: análisis (obtención de diversos elementos de diversos conjuntos constituidos) y síntesis (constituir a partir de esos elementos heterogéneos un conjunto nuevo). En otras palabras, el bricolaje es

un procedimiento de composición que consiste en intercalar o combinar fragmentos [...] reconocibles, que pasan así a integrar una nueva estructura. Frente al collage o al assemblage, el bricolaje se caracteriza por trabajar con materiales no inocentes, sobresaturados semiológicamente, con ancestro cultural o prestigio artístico (Schiavo 1971: 611-612; nuestro énfasis).

Nos encontramos aquí con una apreciación medular que describe, de manera básica y a la vez pertinente, las reglas fundamentales de construcción de La Tirana: se proyecta al bricolaje como una categoría textual caracterizada por ciertas operaciones de superficie y de desempeño. Por lo pronto, interesa señalar que la categorización textual en La Tirana como bricolaje se remite a la inserción léxica, intertextualidad, hipertextualidad y paráfrasis al interior de representaciones semánticas del módulo épico-narrativo (Van Dijk 2006: 28).

El desbordamiento semiológico por transposición, y la adjunción de fragmentos y elementos de otros textos, al que alude Schiavo tiene lugar en la saturación verbal, neobarroca, que define el disfrazamiento del autor textual y en cuyo travestismo adquiere diversas relativizaciones contextuales (Galindo 2003: 207-208). De esta manera,



codificados y cifrados nuevamente, personajes históricos, arquetipos, estrellas de cine, artistas, gánsteres neoyorkinos, fragmentos de guiones, poemas, documentos históricos, etcétera, confluyen en un bricolaje o protocolo escritural mitológico, mitomorfo, anómalo, irreal, cuyos elementos funcionan en multifaces.

En tal sentido, son aplicables a la obra de Diego Maquieira las consideraciones de Cuadra (2003) –deducidas de la lectura de Baudrillard y de Gilles Lipovetsky– acerca de los procesos de significación que provienen de la cultura massmediática y virtual. En aquéllos, todo objeto o sujeto deviene significante. La lógica de la individualización, modelación de las subjetividades y la abolición de los metarrelatos minaron el campo de acción del sujeto histórico. Los contextos históricos-sociales se han transformado en contextos digitalizados, transhistóricos, en transcontextos massmediáticos cuya función esencial es formar una

verdadera escenografía postmoderna, [...que] renuncia a la datación y a la concreción propia de los contextos, poniendo en su lugar la abstracción indeterminada [...Los] cánones de la nueva historicidad no responden más a la racionalidad inscrita en metarrelatos, sino a la seducción continua, una suerte de pulsión estética (Cuadra 2003: 62; subrayado nuestro).

Según González-Requena (1995) el “ahora”, en los media, deviene

Un universo donde el trabajo (el esfuerzo, el sacrificio) y el cuerpo (la realidad corporal) están excluidos y donde toda dimensión simbólica, todo

sistema axiológico tiende a ser vaciado, [...] donde los únicos valores reinantes (pero que ya no son en ningún caso valores axiológicos) son el look y el light, el sexo (147).

Colegimos de las transcripciones que la pulsión trazada en los productos culturales contemporáneos nos ha despojado de la condición de sujetos empíricos. Esto como efecto colateral de la inestabilidad y caída de los proyectos histórico-sociales, los que han sido incorporados –despojados de su significación y finalmente virtualizados– a la comunicación massmediática y al mercado. El sujeto histórico ha sido revocado por el descentramiento y fragmentación. Precisamente, en La Tirana, según el poeta, amigo y crítico mexicano Rodrigo Flores, “existe una tentativa de montaje, donde son convocadas las más diversas presencias [...La] multiplicidad de las alusiones y tentativas estéticas llevan a la desaparición de las huellas del sujeto histórico” (2005: 61).

Tal desaparición bosqueja nuevas formas de subjetividad. Puede definirse la subjetividad contemporánea por algunos rasgos como el colapso “de la distinción jerárquica entre alta cultura y la cultura de masas; una promiscuidad estilística en favor del eclecticismo y la mezcla de códigos; parodia, pastiche, ironía, celebración de lo superficial de la cultura” (Featherstone 1992; cit. en Escaño 1999: 63). La búsqueda de formas y su valoración, en la que asistimos al detrimento de la integridad, de la globalidad, de la sistematización a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad (Calabrese 1987), está regida por el

carácter profundamente pluralista, pluricéntrico y heterogéneo, de la subjetividad contemporánea, a pesar de la homogeneización de la que es objeto a causa de su producción sometida a los medios de comunicación de masas. En este sentido, un individuo es ya un “colectivo” de componentes heterogéneos. Un hecho subjetivo remite a territorios personales –el cuerpo, el yo–, pero, al mismo tiempo, a territorios colectivos –la familia, el grupo, la etnia– (Guattari 2004: 125-126).

¿Cómo se conduce, a partir de toda esta disonancia terminológica y conceptual, la obra? ¿Qué particularidades sostienen, en el mundo representado en el libro de Maquieira, una gramática de la óptica?



**FLUJO Y ESTRUCTURA DE UN MONTAJE.  
TEXTUALIDADES Y GRAMÁTICA DE LA ‘OPSYS’**

La Tirana se ofrece, desde su cubierta, como un poema extenso. Se divide en tres secciones, una “Primera docena” (donde, precisamente, se entregan doce poemas narrativos, con la Tirana como sujeto de la enunciación), “El gallinero” (un interpósito de estructura irregular: seis “monólogos” distribuidos entre diez poemas de irregular disposición; sección de disímil flujo: el sujeto de la enunciación y el autor textual comparten el escenario), y una “Segunda docena” (de las mismas características que la

primera). El volumen no posee numeración de páginas. En tal omisión reside una dificultad y una reafirmación de las propias tácticas del poema: sabemos que su estructura considera al menos dos series lineales: las “docenas” y “los monólogos”.

Una primera serie lineal se constituye por los escritos que integran la primera sección y tercera sección (“Primera Docena / Ya nadie sabe lo que yo hablo” y “Segunda docena / Me han sacado de mi más allá”). Los poemas se encuentran nominados correlativamente desde “La Tirana I” (LT I) a “La Tirana XXVI” (LT XXVI)<sup>25</sup>. En el original, bajo esta rotulación, encontramos un subtítulo que generalmente se refiere, de manera total o en parte, a un verso de la composición a la que precede o a una referencia que se encuentra en su campo relacional. En “Primera docena”, LT I y LT II –como es de suponer– revelan el esperpento; el personaje de la Tirana, quien con una lengua procaz y desinhibida, erotizada, dice ser “la Greta Garbo del cine chileno / pero muy culta y calentona” (LT I): una escandalosa dama de sociedad venida a menos, una “vieja que se los tiró a todos” y que aún conserva su “ordinariedad feroz”.

La polisemia de la figura de la Tirana se dejar ver desde un primer momento: “Yo soy la hija de pene, una madre / pintada por Diego Rodríguez de Silva y Velásquez [...] / la marginada de la taquilla / la que se la están pisando desde 1492” (LT II). Desde LT III en adelante, el papel de interlocutor –exceptuando LT I y LT II, en los que el destinatario es el lector; LT VIII, que es una paráfrasis de un poema de Emmanuel Carnevali, y LT X donde

---

<sup>25</sup> Hemos optado por indicar alguna señal de los poemas a los que nos referiremos en lo sucesivo, puesto que el libro de Maquieira no posee foliación. “El gallinero” incluye poemas dispersos y “monólogos”. Para notar los primeros, se indicará directamente el nombre del poema. En el caso de los seis monólogos, éstos serán designados sólo con numeración romana en paréntesis, tal como en el original.

la Tirana le habla a Alessandra Mussolini—, recae en una de las figuras centrales del poema: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. La Tirana le reprocha a éste un comportamiento ridículo en diversas situaciones sociales, además de un explícito exhibicionismo y arribismo: “Deja de mirarte por alguna vez en el cielo / y sácate ese sombrero elegante, Velázquez” (LT III); “No quiero hablar del medio papelón / Velázquez. Perdóname, pero no había / nadie. No fue nadie a tu estreno” (LT IV); “Y todavía dicen que tienes tan mal corazón / [...] Tú decías paraíso una que otra vez / porque te calentaban sus medias piernas” (LT VI); “Te creías la raja, Velázquez” (LT VII), “Velázquez de Maria / tus amiguitos eran unos perros / Habían seis que cuidaban la entrada / de tu casa, y eran de lo peor” (LT IX).

En esta primera docena emergen las primeras apariciones en el vértigo surreal de la escritura y su gramática ocular. De una parte, se presentan situaciones y escenarios que materializan los espacios ficcionales. Los ambientes se despliegan de una enunciación fracturada que no logra asimilar ni integrar un relato, ni el seriado de las acciones que éste contiene, ni los dichos de aquellos que las protagonizan, ni la descripción del (los) escenario(s), ni la valoración de la situación rememorada ni el curso actual de los acontecimientos: “te arrendaste el Hotel Valdivia / para restaurar la Inquisición de Lima”; “Nos recibiste subido en el techo copiado / a la pata al cola de Miguel Ángel”; “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 (LT IX).

La lengua anómala y mestiza de la Tirana dispone fractalizadamente los flujos enunciativos (escenas) hacia una relación freakcional, que mayormente no reviste –pues no debe revestir– modificaciones a través del libro. Por otra parte, lo relatado lo es casi siempre de manera retrospectiva. Esto nos importa particularmente, pues la única forma de actualizar los acontecimientos rememorados por la figura de la Tirana es la escritura de aquella oralidad cuyo eco (re)produce la escena. De allí que el poeta sitúe en este texto-escenario a Jacques Derrida (“la Derrida”, como se le llama en el texto, a quien Maquieira habrá de ridiculizar, cuestionar y/o aprobar a través de una escritura doble, una doble sesión, metonímicamente –la teoría por el sujeto que la escribe– en un protocolo de reflexión metapoética diseminado por toda la obra).

Como parte del poema, Maquieira expone el guión de su filme, aunque regularmente la voz narrativa entrega la matriz espectacular, fracturándola violentamente:

Estaba en el Salón Rojo / estaba sentado en su sofá de felpa rojo / viendo  
Tráiganme la cabeza de Alfredo García / por novena vez sin parar, y rodeado  
/ de su famoso grupito. Y la copia ya la tenía / casi quemada cuando me  
decidí a entrar / a anunciarle la muerte de Olivares / El mala persona se negó  
a recibirme [...] / Me dieron medio segundo para saludar / y de ahí me fui  
soplada por el hall central / hasta el living, y con riesgo de mi vida / me  
largué a llorarle la nota oficial / que decía así: Francisco de Olivares /  
fiestero y cañiche norteamericano [...] / Murió loco / esta madrugada en el  
asilo El Peral / tras haber intentado asesinar a su madre / Y quien te cree

Alessandra que a Velázquez / no se le soltó ni el chaleco contra balas // (LT X, nuestro subrayado).

En la “Segunda docena”, y de acuerdo con los mismos procedimientos de la primera, se expone la caída de la figura de la Tirana. Comienza ella realizando un recuento de sórdidas vivencias, para terminar llamando delirantemente, al borde de la demencia y en franca agonía, a Velázquez: “En el pabellón de los santos, yo La Tirana / a fuego cruzado por las entradas / me pego la media volada de mi misma vida” (LT XIII); “Yo me tiraba a Velázquez en su Cristo [...] / Allí en la gran cama se me paraba sola / la media vida, la vida demente de Dios / Que el perro se lo subíamos a mi hermana Margarita / para que se le quedara pegado blanco” (LT XV). Encontramos, en la directriz propuesta, módulos arrancados del relato policial y el cine *noir*. Reproducimos un segmento que comporta el mismo cariz que cualquier filme de Quentin Tarantino:

Los espejos del Hotel Valdivia / eran la peste / Ahí se hacían las partuzas de nuestra vida / ahí al atardecer brillaban los Rugendas / las Rosarios / y las automáticas del Novecento [...] / Ese cerdo se hacía pasar por tapicero / y se atrevió a desafiar a los soplones / con un arreglado acento sudamericano. / Cuando lo pillamos intruseando en las sábanas / y soltando un saco de gatos mugrientos / que iban a mearse arriba de mi cama / ahí le trizamos el cerebro para siempre / Y para no manchar mucho el sofá [...] / lo subimos a la pared del living / a crucificarlo colgado del gobelino (LT XVII).

La progresión desde la presentación de la figura esperpéntica, erótica, violenta y feroz de la Tirana, hasta su psi-disolución y agonía fisiológica, se resuelve con la traición de Velázquez (doble apostasía de un católico melindroso y corrupto): “Que gran final es morirse, Velázquez / pero que triste / y la verdad es que no queda nada, nada / Te he aguantado toda la vida / y ahora vienes con que no me amas / Lo sabía, lo sabía / algo va a pasar entre tú y la Mussolini / Lo estoy viendo” (LT XXII). El subtítulo del poema LT XXIV –último de las dos docenas y del libro– refuerza el carácter fílmico del trabajo de Maquieira: “La Tirana última Kubrick”. Probablemente, como apunta Enrique Lihn, este poema sea la reescritura de un fragmento del guión de una de las producciones del director norteamericano:

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 // (LT XXIV).





El capítulo “El gallinero” –vinculado nominalmente al campo semántico de las docenas, unidad de compra y venta de huevos– es un perfecto gozne-pivote que se encuentra entre la primera docena y la segunda. Es una metáfora del caos, la (auto)represión, el catolicismo mojigato, la farándula, la visión del colonizador español acerca del elemento originario de Chile, etcétera. Es un *people metter* de la cultura extraliteraria, de la frivolidad, la falta de compromiso social tanto de la clase política (particularmente ésta) como de las demás capas de la sociedad, entre otros temas.

El poema homónimo a la sección es decisivo en la configuración de un locus sociocrítico; inclusive contrae una discursividad contestataria explícita:

Nos educaron para atrás padre / Bien preparados, sin imaginación / Y malos para la cama [...] / Nos metieron mucho Concilio de Trento / Mucho catecismo litúrgico [...] / Matrimonios bien constituidos / Familias bien constituidas. / Y así, entonces, nos hicimos grandes: / Aristocracia sin monarquía / Burguesía sin aristocracia / Clase media sin burguesía / Pobres sin clase media / Y pueblo sin revolución // (“El gallinero”).

Señalamos que existían dos series lineales que cruzan La Tirana: las “docenas” y los “monólogos”. Le dedicaremos unas palabras a estos últimos. Fragmentados, estos monólogos tienden a descentrar y desorientar el curso lectoral. Los cuatro primeros –el quinto sólo de manera parcial– presentan la forma de esquizotextos que recurren a guiones de películas gangsteriles yanquis y lamentaciones mentales de la Tirana, quien se culpa en devenires múltiples siempre desde el foco de una lengua femenina: “La suegra, La mamá,

La impopular Velásquez / La que se las dio de dolor / La Estados Unidos de acá, La ricachona / culta que te crió bajo la lengua materna [...] / La mirada perdida, La American Renaissance / Así me dijeron [...] La llena de amor, La Frank Nitti de Monjitas” (I); “La mojón, La mi tierra, La vida privada / de la Historia de Chile [...] / La fisco avara, La Hilda Doolittle / La estreno para Chile / La que ya me van a ver” (II); “La yo tremenda, La volada, La feroz monja / La que abrió la boca y me la copiaron [...] / La amorosa, La huevona monárquica de regia facha / La Régine de la pintura chilena, La que viene / con el cuento y se ha echado un par de ojos” (III); “La Harley-Davidson, La aire seca / La manchón de Dios / La miedo enredada a la muerte / La clona hecha para el amor” (IV); “La San Martín, La perra, La Guy Laroche / La que al fin va a acabar y se hará pedazos” (V). El sexto monólogo es la apertura para la psi-disolución posterior (y que se materializa en la segunda docena) de la figura de la Tirana que en su paranoia terrorista da señales equívocas a Velásquez acerca de su final.



### **CIERRE: TRES APROXIMACIONES TEXTUALES<sup>26</sup>**

Pierre Macherey se acerca –aunque sin un aparato crítico sofisticado como el de Iser– a nuestros presupuestos acerca de la función ficcional de la literatura en general, y de

---

<sup>26</sup> Si bien cada aproximación presenta ejemplos específicos, podemos observar que en cada uno de ellos pueden confluir más de una. Por ejemplo en (IV), haciendo a la ligera un catastro de los protocolos utilizados, se cuenta: irrupción de jerga juvenil, introducción léxica de nombres que realizan aperturas semióticas en el texto, recategorización o metátesis, régimen semántico-gramatical anómalo.

la poesía en particular. Postula una función paródica del discurso literario que permitiría una “contestación del lenguaje [pues...] más que imitar [, el discurso literario,] deforma” (1974: 64). Visualizamos en La Tirana una distorsión metafórica referencial que recompone una estética barroca, de manera tal que la gramática de la óptica progresa a una gramática de la parodia, y esta última a una gramática de la caricatura:

Podrá hablarse –dice el teórico francés–, entonces, [...de un] espacio literario, que será la escena donde se presenta esta mistificación [...] El mensaje del escritor carece de objeto: toda su realidad se encuentra relegada en el código particular que le proporciona los medios de su formulación y de comunicación (65).

Esta tesis es similar a la presentada por Roland Barthes en El grado cero de la escritura (1997), Deleuze-Guattari en Mil mesetas (1994) –aunque con diferencias irreconciliables–, Todorov en Introducción a la literatura fantástica (1981), etcétera. El código particular que configura la(s) escena(s) de mistificación, a la(s) que se refiere Pierre Macherey, puede caracterizarse de la siguiente manera:

- Primera aproximación textual. Leemos procedimientos similares al lenguaje narcisista y a las operaciones de adjunción de sujetos de la enunciación utilizadas por Raúl Zurita en Purgatorio<sup>27</sup>. Las formas verbales flexionadas constituyen ‘*personae*’ (etimológicamente ‘máscara’) o figuraciones sobre las cuales se realiza

---

<sup>27</sup> Véase mi estudio sobre Purgatorio (1979) en el capítulo anterior. En específico, el comentario sobre el apartado “DOMINGO EN LA MAÑANA”.

la categoría verbal (Benveniste 1971: 106-12). El fenómeno se realiza en un sentido de distribución libre (Donoso 2005): “Yo soy Howard Hughes el estilista / me volé la virgen de mis piernas / había pensado tanto en mí misma” (LT II).

- Segunda aproximación textual. Un régimen sintáctico-semántico-gramatical anómalo realiza pequeñas variaciones desde/en las categorías nominales, las cuales son recategorizadas. Transposición que flexibiliza la lengua, metátesis que actualiza el horizonte lectoral: “Entonces le ofreciste tu sofá de Boeri / y mandaste prender los candelabros / para darle más cabeza al ambiente” (LT V); “La media fiesta, Rodríguez, los pocos invitados / que iban llegando volaban por los salones [...] / No sabíamos cómo monjas salir de ahí” (LT IV; nuestro subrayado).
- Tercera aproximación textual. Una lengua híbrida en que registros heterogéneos (escritura castellana colonial, coprolalia, jerga callejera, léxico culto, nombres clave en la cultura universal, íconos televisivos y del cine, locuciones anglosajonas, famosos maleantes, lírica clásica) penetran como categorías discursivas. “[...La Tirana] asume jergas locales en el modo del mestizaje, la ambivalencia” (Lihn 1997: 167-168): “fotografiándome la cara de este volado” (LT XI; el subrayado es nuestro); “Pero cuéntame / cómo te han afilado estos últimos años” (II; nuestro énfasis); “No tienen estos indios de Chile / noticias de escritura alguna, / sagradas ni profanas, / ni memoria alguna de la creación” (“El antiguo testamento chileno”, extracto de un escrito del Padre Diego de Rosales). El poeta, además, inserta nombres propios que, reunidos carnavalescamente y disfuncionales en su

referencialidad, forman parte del entramado espectacular, produciéndose así una “falacia referencial” (Eco 2000: 99):

La viste en el cine Marconi el domingo / a la salida de misa. Habías chupado mucho toda la noche como queriendo decir / que la soledad de aquí te la mamabas / tú solo. La Mussolini hacía el papel de puta / pero no había nada de qué asustarse / Llevabas como seis meses sin ver la monja / encerrado con tu cajón de whisky / pensando y dándole vueltas a la Derrida (LT VI; el énfasis es nuestro).

Los registros estereotipados, la jerga juvenil y/o el registro inculto informal, se imbrican con registros de mayor valoración social e implicaturas culturales amplias. Nótese que los segmentos que constituyen los versos 2, 3 y 4 de la transcripción anterior (“Habías chupado / mucho toda la noche / como queriendo decir / que la soledad de aquí / te la mamabas / tú solo”), están cifrados en una oralidad híbrida. Por otra parte, la Tirana dice que “La Mussolini<sup>28</sup> hacía el papel de puta”, y que Velásquez –encerrado ya hace seis meses haciendo una dieta basada en whisky– pensaba y le daba vueltas a “la Derrida”. ¿Qué es esta última, qué podría ser una “Derrida” en La Tirana? ¿Una mujer que da problemas? ¿La teoría deconstructivista, la lengua misma, el libro como archiescritura? ¿El diálogo que mantiene Jacques Derrida en sus escritos con otros textos, tal como lo hace el poeta,

---

<sup>28</sup> Según nota Germán Marín, Alessandra Mussolini es nieta del Duce. Actriz y modelo, hoy dirigente del neofascista “Movimiento Social Italiano”, trabajó, en papeles secundarios, en algunas producciones de Federico Fellini. Asumimos que esta doble condición (nieta de Benito Mussolini y actriz en películas de culto), fue la que gatilló su inclusión en La Tirana. En **Lihn**, Enrique. 1997. El circo en llamas: Una crítica de la vida (Germán Marín edit.). Santiago: Lom.

o la pugna entre oralidad y escritura? Quizá Maquieira entra en el juego de denunciar y cuestionar el falogocentrismo como categoría hegemónica, o quizá todo lo contrario, se mofa del filósofo.

- Cuarta aproximación textual. Observamos, asimismo, transposiciones antinómicas de significantes/significados que por sustitución léxica transgreden las categorías nominales que las constituyen: “Me fui de virgen” (LT XXIII) por “me fui de espaldas” o, en un registro inculto, “me fui de raja” (en el sentido que un hecho o situación sorprende sobremanera al sujeto); o bien, “me importa un cristo” (LT XXII), por “me importa un bledo”, o en registro inculto informal “me importa una hueva”. Esta estrategia es una constante en todo el texto y sus variantes son múltiples.



De modo audaz, una gramática de la ‘opsys’ es la que nos entrega Maquieira. La operación de integración de registros lingüísticos y referencialidades en La Tirana se acerca a la mecánica utilizada por Ezra Pound en The Cantos: “Ezra Pound utilizaba los nombres como metáforas [...] y combinaba un espacio transhistórico o según la lógica del tiempo circular” anota Lihn (1997: 168) en su aguda reflexión sobre la irrupción de lo heterogéneo e intertextual en el discurso de Maquieira. Recordemos también, a propósito de Lihn, a Barthes cuando nos dice que

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que la rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelo rítmico, segmento de lenguas sociales, etc., pues siempre existen en el lenguaje antes del texto a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas (1989: 23).

Agreguemos nosotros que la anarquía violenta de una lengua fracturada invierte, conflictúa, la estructura del circuito referencial del poema de Maquieira. Esto presume una cierta consideración de la diversidad lingüística, cultural, experiencial del personaje de la Tirana y una suerte de contaminación entre la enunciación propia y ajena. La Tirana es una construcción híbrida, gramaticalmente perteneciente a un solo hablante, pero en la que se confunden dos o más enunciaciones –como el discurso interior de los “monólogos”–. Se supera, aunque se realiza, la polifonía bajtiniana. La estrategia de concreción textual está basada en el injerto, en la recontextualización de fragmentos, de archivos, tal como el *copy & paste*, siendo la interfaz el libro: un cuerpo articulado por una escritura que interrumpe el discurso unívoco del sujeto, cuestionando su “mismidad” a través de múltiples morfologías y subjetividades, en tanto que texturas. Maquieira prevé a su destinatario y de esta manera crea su estrategia: alusión y semiosis, registros estereotipados. Se pasa de un montaje a un desmontaje: una estructura que no logra cerrarse, pues sus vínculos con el afuera son los

que posibilitan su contradicción irresoluta. En La Tirana, el bricolaje, la impostura de sujetos, las referencialidades anómalas, la inserción de textos coloniales, el poder y violencia del lenguaje y la lengua, la lengua inestable, la historia, el mestizaje y las colonizaciones, el devenir lumpen, gangsteril, procaz, anglo, pro, postmo, aristócrata, en su saturación verbal, tienen la capacidad de vincularse e incluso actuar en un sentido friccional/freakcional que, centrífuga y centrípetamente, establece un territorio sublineal del cual emerge una dramaturgia, una cinemática interior, que suspende y desvía hacia posiciones extrínsecas la antítesis de su propia realización.

## Capítulo VII



*De la tierra sin fuegos* (1986), de Juan Pablo Riveros.

Acero y fuego: discursos homocinéticos

*Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, un significado o un significante; en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro solo existe en el afuera y en el exterior.*

**Gilles Deleuze / Félix Guattari**



Operan de modo homocinético dos discursos cuando éstos se ponen en funcionamiento de manera análoga, realizando un mismo movimiento de enunciación y digresión. De los variados discursos que aloja De la tierra sin fuegos, del poeta Juan Pablo Riveros, examinaremos dos que asumen tal condición homóloga. Esto en su forma interior, pues en su forma exterior tales discursos ponderan el secuestro de una arquitectura de significados trascendentales que suturan el contexto de producción con el flujo histórico. Así, estos discursos –“desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto” (Rojo 2001: 23)–, trazan intensidades *caspi*<sup>29</sup>, *caspi-aion*<sup>30</sup>, que inscriben su presencia cada vez que el texto es enunciado por el lector: espontáneamente emerge la realidad no-textual que se repite –paradójicamente– en el texto, incesantemente. *Caspi* y *aion*, abstracciones, coordenadas inmateriales, sin embargo, revisorios de situaciones históricas concretas. La escritura de Riveros es *caspi* y *aion* pues permanece, resiste y no deja secuestrar sus implicaciones: sólo es objeto de correlaciones de fuerzas internas, en que su poder de afirmación no-ficcional es lo único estable.

Respecto de lo anterior, es de notar que el texto que estudiamos articula una multiplicidad de escrituras que el poeta, cual copista, reescribe, glosa, traduce, actualiza, hace discutir polémicamente, provocando contrapuntos textuales-discursivos, montajes de escritura que encuadran la macronarración en una “enunciación sincrética” (Carrasco

---

<sup>29</sup> En lengua selknam “[es] el ánima o espíritu como una sombra impalpable [...] También es aquello que permanece de un muerto, lo que queda luego de su desaparición terrenal” (Riveros 1983: 198).

<sup>30</sup> “...bifurcación incesante del presente en pasado y futuro. Así ocurre en el estoicismo donde Aion se define como la bifurcación eterna del tiempo [...] deduce a una interpretación singular del tiempo donde lo que se destaca de él es su dimensión virtual, es decir, el pasado y el futuro que, en rigor, no son o no existen efectivamente [...esto] induce a pensar que se está ante una interpretación del tiempo que concede estatuto fundamental al incesante devenir”. (Universidad de Chile 2006).

1998c: 79) o entronización de un circuito referencial del que se toman elementos heterogéneos hacia la construcción de un sentido plural mayor. En palabras de Iván Carrasco, las estrategias textuales de De la tierra sin fuegos están orientadas por una escritura en segundo grado (Genette 1989). Esto reforzaría, según nuestra posición y como veremos, no sólo el nivel narrativo básico de la obra, al que alude Carrasco (1998c) en repetidas ocasiones, sino además un campo argumentativo que aloja una lectura sublineal “que se esfuerza por comprender los sentidos ocultos e implícitos del texto [...es decir], los códigos culturales más que los meramente lingüísticos” (Araya 2006: 6). Tal es, en síntesis, el *quid* del libro de Riveros. La archiescritura y polifonía devienen *caspi* también: permanecen en la reescritura, pues esta posibilita una nueva lectura y un nuevo lector que, en su contemporaneidad, vislumbra alucinado los signos de acero y fuego dispuestos en el sur extremo y en todo el territorio nacional, en esta “larga y angosta faja de angustia” (Hernández 2001: 79).



Interesa estudiar, decíamos, dos discursos presentes en el libro de Riveros que operan de forma homocinética:

1) el argumento reivindicatorio, “histórico y antropológico de las sociedades y culturas anuladas y exterminadas en la zona austral de Chile”<sup>31</sup> (Carrasco 1998c: 70)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Esto durante las postrimerías (último tercio) del Siglo XIX y comienzos del XX.

<sup>32</sup> El contundente estudio del profesor Carrasco (1998c), lamentablemente, posee algunas imprecisiones. Se hace necesario contrastar con detención y cuidado las referencias de su artículo con el libro de Riveros.

mediante la reconstrucción imaginaria de la cosmovisión de estos grupos étnicos y sus conflictos; y

2) la inserción del discurso antidictatorial, que intenta establecer “semejanzas suprahistóricas” (78) entre las matanzas de selknam, yámanas y kaweshqar, y las de la dictadura militar (específicamente el “caso quemados” y “degollados”)<sup>33</sup>.

Ambos discursos se encuentran presentes, cooperando hacia un sentido mayor, en dos poemas del apartado “III: Selknam”.



## DISPOSICIÓN TEXTUAL

De la tierra sin fuegos se estructura sobre seis secciones: “I: Naturaleza”, “II: Precauciones”, “III: Selknam”, “IV: Yámanas”, “V: Qawashqar” y “VI: Despedida”. Sin embargo, fuera de esta jerarquía lineal, encontramos variados elementos de índole gráfica y paratextual. Por ejemplo un “mapa no oficial” (Riveros 1986: 3) que nos informa acerca de las concentraciones de poblados indígenas australes (“Tierra del Fuego antes de su desaparición”, es el título del mapa); una dedicatoria a la memoria del antropólogo francés Joseph Emperaire, y a la del sacerdote y etnólogo austríaco Martín Gusinde, homenaje

---

<sup>33</sup> Cabe decir que escribir tan explícitamente sobre estos tópicos fue un gesto de valentía y osadía, por parte de Juan Pablo Riveros, pues, recordemos, De la tierra sin fuegos fue publicado en 1986, mismo año en que ocurrió el “caso quemados”.

seguido de un epígrafe que contiene una cita de los escritos de éste último (7). Entre las páginas 9 y 11, aún fuera del vertebrado-poema, se narra un rapto surreal de quien luego transmitirá el flujo de voces y escrituras que concatena el texto: el sujeto de la enunciación es capturado por un grupo de onas que le llevan a una comunidad escondida y remota. En un estado catatónico, dominado por la presencia de los hombres fueguinos, el prisionero intenta aprehender los signos que a su alrededor oscilan. Entiende lo que dicen los onas en sus rituales, pero no sus distingue voces. Refiere que los hombres le llaman (“Were, wenne, wint”, es decir, “¡Pronto, ven acá!”) sin mover los labios, en una comunicación que prescinde de la articulación fonética. Se le pide que no recuerde nada de su persona ni de su pasado (10). El sujeto, tampoco debe especular sobre el futuro, pues el futuro y el pasado confluyen en el ahora. Se refuerza esta idea en el segmento final del misterioso relato del rapto: por una parte, los rituales de sus centinelas se realizaban en cualquier momento del “día” (noción poco aventurada en este caso), y por otra, no existía ni luz ni sombra; todo tiempo era un absoluto (11). Sucede a esta relación un epígrafe de Murena, que habla de recuperar una mirada apocalíptica, pues, esta frágil creación –el mundo que conocemos– puede desaparecer en cualquier instante.

Ya en el entramado textual –De la tierra sin fuegos como poema único, unitario–, en “Naturaleza” (ocho poemas), se entregan las características de los paisajes patagónicos como una forma de posicionar, en el imaginario lector, el escenario en que se desarrollarán las siguientes series. La sección habla de un “paisaje barrido” –la imagen del viento barriendo como un cometa el suelo austral–, de “las mismas tormentas, el mismo / corte, la misma espesura de los bosques / y las móviles tuberías siempre las mismas” (17). Estos escenarios y fenómenos son instantaneidad infinita, siempre refrendándose en un estadio

sin tiempo. El “Desmesurado Poder” (así, con mayúsculas) “de las furias naturales” (17) y los “Fuertes vientos [que] deforman la copa / de los árboles”, proyectan la ominosa presencia de la naturaleza. Se hace presente la simbiosis botánica, característica en zonas de clima extremo: “Asociaciones vegetales fundamentales” (20). El sujeto entrega tales visiones en una lengua material y geométrica que fija en el ojo lector sorprendentes imágenes: “Archipiélagos naturalmente / torturados. Pulverizados mares. / Árboles desgarrados y hondas / mordeduras de mar en las rocas” (21); “Altas montañas como ejes graníticos. / Deslumbre en los ángulos superiores de las cumbres / [...] Ventisqueros / azules trizándose eternamente, como monjes / arrodillados en las vigiliass” (24).

El capítulo “Precauciones” se compone de un solo texto, “Precaución”. En éste aconseja de manera metafórica al lector que entre sin miedo al espacio-libro y a la multiplicidad de seres y voces que encontrará en su interior. Riveros realiza una analogía entre las profundidades marítimas y el libro. Pero, también el poema contrae el valor de arte poética: aún cuando el autor debe ingresar a las profundidades de la creación artística (“paraíso oculto”), debe dejar un cordón que le provea de oxígeno, quedando, el “hocico” de éste, “abierto al ancho mundo” (29).

“Selknam” (treinta y seis poemas) inicia el recorrido por la cosmogonía y cosmovisión del pueblo ona. Se presentan sus dioses, como Temáuquel (“el que vive allá arriba”), dios creador de la Tierra (35). Su enviado, Quenós, es “el arquitecto luminoso”, aquel que dio vida a los hombres y seres de la Tierra. También se le atribuye a éste la creación del sol y las estrellas. El mito dice que al bajar Quenós sobre la Tierra informe, moldeó un puñado de barro formando los órganos masculino y femenino: así se creó el

hombre y la mujer ona (37-38). En páginas siguientes, Quenós entrega un discurso en que dicta las reglas de convivencia selknam: independencia a la vez que generosidad, capacidad de trabajo, ejercitación del cuerpo a través de las caminatas, natación y ascenso de montes, velocidad para la caza, reserva en juicios y pensamientos, cuidado del conocimiento y tradiciones de su raza, igualdad entre hombres y mujeres, respeto por las especies vegetales y animales, pues todo es *caspi*, todo proviene de un solo creador (38-39). Luego de tales lecciones, y muchas otras, Quenós deja a los selknam.

El poema “Caspi” (41) es decisivo en nuestro planteamiento. Se precisa que *caspi* es una abstracción ona compleja. “En la sombra / de un hombre; en el reflejo de un rostro / en lo íntimo del agua” se encuentra la esencia de aquello que permanece difuso en el espíritu del hombre. Es aquella existencia que da cuenta de otra que le es familiar por constituirse de las mismas sustancias espirituales y la pureza de todo lo creado. Posteriormente, hace su aparición Yoshi, el espíritu del bosque. Yoshi se forma por variados espíritus que convergen en su esencia inmaterial. Vaga(ba)n por los bosques y selvas australes, impalpables (42).

Cuanyip representa otra fuerza modeladora del mundo. En un principio existían los hohuen, seres inmortales. Cuanyip suprimió la inmortalidad para que los hohuen no acumularan un conocimiento exagerado del mundo y no sucumbieran a la corrupción. Al morir, los hohuen se convirtieron en bosques, océanos, rocas, aves, acantilados, etcétera, manteniéndose en estado *caspi*. Luego de combatir a aquellos hohuen que se apartaron del camino descrito por Quenós, Cuanyip creó el régimen del día y la noche (44-47).

Consecutivamente, el hablante prosigue en su recorrido por la cultura, dioses y tradiciones onas: Hain, o ceremonias de iniciación (48-50); Jon, chamanes o hechiceros, casta que contenía el conocimiento religioso y la espiritualidad, la perfección del Jon era alcanzar la comprensión del interior del hombre, lo inexpresable; se decía que la interioridad de un Jon podía alcanzar a Cra: la luna (52-53); Sho'on, el cielo como una cartografía de sus dominios, etcétera<sup>34</sup>.

Según Ostria (1992), “Yámanas” (treinta y cinco poemas), tercer apartado, disloca el imaginario terrestre del capítulo anterior hacia el mar. “Yámanas” posee un lenguaje más directo y sintético que “Selknam”, privilegiándose el tono descriptivo y la sentencia breve. Los siete primeros poemas asumen, nuevamente, la función de informar al lector sobre la geografía y clima de los mares del extremo sur del continente americano. En “¡Oh cantos!” (92) se inicia la revisión de los rasgos culturales yámana (yagán). Dicha etnia no poseía ningún tipo de organización social; cazaban nutrias y focas para comer y usar el cuero, recolectaban erizos y moluscos para alimentarse; se subvierte el mito darwiniano que los yaganes eran un pueblo antropófago, se muestran sus avances técnicos (arpones, lanzas, cuchillos de hueso, armas, canoas de tronco ahuecado, etc.). Se realiza el perfil de un “Pueblo manso. Y generoso” (94). Watauinewa es el padre, el dios supremo, es quien envía el *hidabuan* (“amor del padre”) a los hombres para que éstos vivan en fraternidad. Existían las *loimayécamush* (escuela de hechiceros): los jóvenes yámanas se sentaban frente a un fogón entonando melodías, imitando a los ancianos, hasta llegar a la inconciencia y la

---

<sup>34</sup> Hemos omitido el comentario de los poemas “Exterminio ona” (64) y “Dawson” (67). Éstos serán abordados críticamente en el apartado posterior.

visión, convirtiéndose en *yécamush* (hechiceros) (106). Para los yámana, el mar es la abundancia y lo perfecto en su armonía y cadencia (108-112).

La sección siguiente, “Qawashqar” (veintisiete textos), posee el mismo tono del capítulo anterior. El sentido, otra vez, es informativo: descripción de los alacalufes (125); mención a mitos como el de Atqasap, un ratón que refleja en relatos orales las costumbres e historia del pueblo qawashqar (130); se hace alusión a Ayayema, espíritu del mal que mora en los pantanos y la espesura de los bosques, incendia las chozas, hunde las canoas, etcétera (131); a las ceremonias de cura de enfermedades y de exequias (132-134); al búho como pregonero de la muerte (140); a la costumbre como no comer choros, cholgas y quilmahues crudos; machas y erizos, podían comerse crudos, pero sólo el mismo día, la prohibición de comer los interiores de una foca, etcétera (141); y la muerte de los qaweshqar a manos de marinos que ejercitaban disparando a las canoas y chozas (151).

“Despedida”, se compone, al igual que “Precauciones”, de un solo texto: “Despedida de Martín Gusinde: 1923”. En este poema, glosa del diario de Gusinde, se pone en evidencia el afecto que tuvo el sacerdote y etnólogo austríaco por cada uno de los grupos étnicos con los que vivió durante un período de cuatro años, lapso en el que realizó un gran número de expediciones por Tierra del Fuego. Sentencia que los pueblos desaparecieron a manos del *kolliot* (“el hombre blanco”, “el occidental” en lengua ona).

Sigue a “Despedida” una serie de dieciocho fotografías en las que aparecen retratados habitantes australes de las tres etnias aludidas (157-193). La última fotografía muestra al *kolliot*, armado de rifles, cazando onas. Este es un testimonio visual que



inmortaliza la fisonomía y presencia de hombres y mujeres que “desaparecieron en manos de otros hombres” (Araya 2006). En sus rostros se refuerza la caracterización íntima que Juan Pablo Riveros ha intentado en su obra, imbricada con el valor histórico de las imágenes y de los documentos que, en un montaje intertextual, denuncia la matanza y los horrores cometidos por el hombre blanco. A estos documentos debemos agregar un “Glosario” (197-202), y “Notas” (205-209), es decir las referencias en las que se apoya la escritura de Riveros.



## **DISCURSOS HOMOCINÉTICOS: ACERO Y FUEGO**

Ahora nos centraremos en el estudio de dos poemas de la sección “Selknam”. Nos referimos a “Exterminio Ona (1865-1905)” y “Dawson”. En éstos, como dijimos, convergen dos discursos homólogos en su sentido e irrupción: el testimonio de la desaparición de las etnias australes, por una parte, y el discurso antidictatorial que emplaza a la justicia, por otra, cooperando ambos a un sentido mayor: el enaltecimiento de los valores humanitarios.



### **“Exterminio Ona (1875-1905)”**

**(FUEGO)**

La formulación de “Exterminio Ona (1875-1905)” (64-66), es eminentemente de corte intertextual. A través de un montaje escritural, Riveros plantea una polémica discusión de fuentes históricas que se imbrican con la perspectiva del sujeto de la enunciación en un protocolo integrador de voces que reconstruyen argumentos útiles a la subjetividad escribiente: esto tiene por finalidad articular un discurso conmovedor de reivindicación de los valores humanitarios. La contemporaneidad de la voz *caspi* en el

poema se desplaza en un tiempo sin bordes para recrear transcontextos y/o un discurso transhistórico que despliega una (po)ética política que lucha contra la amnesia y la represión. En efecto, los primeros versos se refieren a los años de la conquista española: “A los buscadores de oro, Auri Sacra Fames / siguieron otros enemigos de los indios / más perversos y poderosos: Los estancieros” (64). Aquí se presenta una primera homologación discursivo-histórica: una superación de la avaricia del español imperialista, por la brutalidad de un nuevo colonizador, ligado al capital y al robo de los territorios pertenecientes a los aborígenes. La razón por la cual se encuentra el ‘kolliot’ en las latitudes septentrionales es por las especiales condiciones de la región de Magallanes. Al respecto, transcribimos un segundo segmento: “Extensas llanuras cercadas. Despojados / los onas de sus cotos de caza. Ellos, / que poseían estos bienes inmuebles «de manera / que ni siquiera sabían que fuesen bienes inmuebles...» / jamás reclamaron título legal alguno” (Ibíd.). Una fuente periódica inglesa, en 1872, notifica que “Indudablemente la región (Magallanes) se ha / presentado muy apropiada para la cría del / ganado; aunque ofrece como único inconveniente / la manifiesta necesidad de exterminar a los fueguinos” (Ibíd.). Tal razón habilita al invasor a talar, quemar bosques, exterminar al guanaco, introducir especies animales foráneas y asesinar al indígena. Los pioneros hacen negocios con las cabezas de los habitantes originarios: “[...el] Museo de Antropología de Londres [...] / pagaba hasta ocho libras esterlinas por cabeza. / No respetaban... mujeres... niños... / ni ancianos” (Ibíd.). Riveros, a través de tal evidencia pone en cuestión el discurso científico. Entre la cultura selknam y el Museo Antropológico de Londres existe una relación dramática; la ciencia se provee de objetos de estudio mediante el genocidio. La matanza y la miseria fisiológica presentan un cuadro trágico: “un día los onas / despertaron y hallaron sus

campos nevados de ovejas. / Famélicos, mujeres y niños: / «Ante la boca de nuestros Winchester, cogen / aquello que consideran producto de su tierra» (65).

El segmento siguiente homologa los dos discursos en los que indagamos.

Transcribimos:

Grandes perros de caza / sueltos / en los campamentos indios. /  
Innumerables niños onas / muertos a mordiscos. / «Entonces una camioneta  
militar / nos alcanzó. Alguien llenó un envase / con bencina y le atornilló un  
fumigador manual. / Un oficial nos roció de rodillas a cabeza. Y  
tendiéndonos nos arrojaron fuego. / Y entonces ardimos. / Me esforcé en  
apagar el fuego. / Carmen Gloria oscilaba a mi lado / como un péndulo en  
llamas. / Al pararme recibí un culatazo en la nuca / y ella, otro que le voló  
los dientes. / Luego arrojaron nuestros cuerpos humeantes / en una acequia  
de Quilicura» (Ibíd.).

La imagen evocada de persecución de niños onas sirve como sustrato para la narración posterior. Se trata de una glosa de “la versión del Depto. Pastoral de Derechos Humanos” sobre la tortura que sufrieron los jóvenes Carmen Gloria Quintana, estudiante de la USACH, de dieciocho años, y Rodrigo Rojas DeNegri, fotógrafo de diecinueve años, residente en EEUU, el dos de julio de 1986, luego de una protesta contra la dictadura militar. Rojas DeNegri agonizó cuatro días, falleciendo en la Posta Central a causa de quemaduras provocadas por una patrulla militar. Las quemaduras le cubrían el 90% de su

cuerpo. Llevaba tres meses en el país. Carmen Gloria sobrevivió quedando con graves secuelas físicas y psicológicas.

La transposición temporal es violentísima. “Entonces una camioneta militar nos alcanzó”, dice el texto. Ese “entonces” deja fuera del foco lector, de manera elíptica, todo un cotexto que se supone acumulado. La narración de la tortura en el poema está a cargo de Rodrigo Rojas: “Carmen Gloria oscilaba a mi lado / [...] Al pararme recibí un culatazo en la nuca / y ella, otro que le voló los dientes”. Mejor dicho aún, la narración de la tortura en el poema está a cargo del *caspi* Rojas DeNegri, de su espíritu que historiza fragmentos de nuestra historia reciente. El devenir *caspi* ligero y leve susurra en la escritura de Juan Pablo Riveros, situando en un mismo nivel a los estancieros y los efectivos militares chilenos, a los selknam asesinados y a las víctimas del régimen militar. *Caspi* como subjetividad que introyecta la palabra al espacio íntimo de la memoria y la verdad del hombre y que sólo existe en el diálogo con otra subjetividad *caspi* con la que se pone en contacto: la memoria de un pueblo diezmado por rifles, cañonazos, degollamientos, mutilaciones, quema de bosques, exterminio del guanaco –fuente de alimento selknam– y la estricnina que le inyectaban a las ovejas para que, al cazarlas y comerlas, los indígenas murieran envenenados.

Por último, el poeta se pregunta por el papel de la justicia en los bestiales hechos. Hay que tener en cuenta, antecedentemente, que en Tierra del Fuego no hubo pacificación. El indígena no debía hacerse lacayo para sobrevivir. Sólo perecía. La tarea del terrateniente fueguino de las postrimerías del siglo XIX y principios del siglo XX consistía en ocupar y colonizar territorios deshabitados o en posesión de pueblos nativos, exterminar a éstos

últimos, fundar reductos ganaderos, promover la circulación de mercancías. Esta nueva “hazaña épica” –una más en nuestra historia– de expoliación nunca fue juzgada por autoridades, pues correspondía a una política económica del Estado: “¿Las Autoridades Competentes? / ¿Cuáles autoridades competentes? ¿La opinión pública? / Algunos vecinos magallánicos y Misioneros Salesianos / fueron la opinión pública. / «El horroroso drama de aquella planeada / destrucción se desarrolló en unos treinta años»” (66).

Demasiado tarde la “Convención para la prevención y la Sanción del Delito de Genocidio”, de 1948; la “Convención 107 de la Organización Internacional del Trabajo, Concerniente a la protección e Integración de Poblaciones Indígenas, Tribales o Semitribales”, de 1957; la “Declaración sobre Raza y Prejuicios Raciales” de la UNESCO, de 1978; o la “Declaración de Principios de los Derechos Indígenas”, adoptada por la “Cuarta Asamblea del Consejo Mundial de Pueblos Indígenas”, en 1984 (Vidal 1994: 87). La destrucción de un patrimonio cultural incalculable y de vidas humanas en Tierra del Fuego, fue, es y será un crimen sin culpables.



**“Dawson”**

**(~~A-C-E-R-O~~)**

En la misma dirección, el poema “Dawson” (67-70) plantea nuevamente digresiones acerca del discurso de los vencidos, a partir de sujetos históricos reconocibles en el aparato

de referencias articulado por Riveros. Las “semejanzas suprahistóricas”, de las que habla Carrasco (1998), se realizan con conexiones manifiestas en un plano interlocutivo-escritural: diversos son los sujetos de la enunciación, diversos los enfoques y argumentaciones, diverso el estatus textual –por cierto inestable, aunque “suma coherente de diversas coherencias” (Segre 1985; cit. Barraza 2004: 267)– que evidencia el carácter conflictivo de sus implicaturas y sus estrategias de enunciación y argumentación.

El *collage* alcanza su operatividad subsidiaria desde el inicio, en el epígrafe del poeta Aristóteles España –de un poema homónimo al que estudiamos–, referente a la marcha de los presos confinados a Isla Dawson durante el régimen de Pinochet. El paralelismo se da en esta oportunidad porque Isla Dawson fue “También campo de concentración / de onas y alacalufes” (Riveros 1986: 67). Expulsados los selknam y qaweshqar de sus “sho'on milenarios”, asesinados sistemáticamente por compañías extranjeras, víctimas de estancieros (Stubenrauch, Mc Rae, Mr. Bond, Sam Ishlop), los fueguinos sucumben ante las estratagemas de quienes pagaban por el genocidio (Popper, Mac Clelland). La brutalidad llega a límites insospechados: “Igual suma cancelaban los Pioneros por un puma, / por un par de orejas de niño o adulto. / Llenos / los campos fueguinos de onas sin orejas. / [...] una libra esterlina / por cada cabeza, testículos o senos, / por cada cosa muerta” (68).

La misma fórmula de introducción temática del discurso antidictatorial pro derechos humanos de “Exterminio Ona (1975-1905)” se plasma aquí: “Grandes cacerías en la Patagonia. / ¿Derechos Humanos? ¿Derechos humanos Parada, Guerrero, Nattino? / «Degollad a cuantos indios encuentren»” (Ibíd.). Los degollados: Santiago Nattino Allende,

José Manuel Parada Maluenda y Manuel Leonidas Guerrero Ceballos. Utilicemos las estrategias de Riveros. Según el Informe Rettig

el 28 de marzo de 1985 fue secuestrado en la vía pública en el sector alto de la capital Santiago NATTINO ALLENDE, publicista de militancia comunista, sin cargos conocidos dentro de esa agrupación.

Al día siguiente, a tempranas horas de la mañana fue secuestrado en momentos en que llevaba a su hija al Colegio Latinoamericano de Integración, José Manuel PARADA MALUENDA, quien se desempeñaba como Jefe del Departamento de Análisis de la Vicaría de la Solidaridad. En esa misma oportunidad fue secuestrado Manuel Leonidas GUERRERO CEBALLOS, profesor e inspector del mismo colegio, dirigente de la Asociación Gremial de Educadores de Chile (AGECH), quien era amigo desde hacía largos años de José Manuel Parada.

En los dos operativos los secuestradores actuaron con gran disponibilidad de medios. En el caso de Santiago NATTINO señalaron a viva voz que eran policías y que detenían a la víctima por problemas económicos. En el otro secuestro hay testigos que indican la presencia de un helicóptero en los hechos y de desvíos de tránsito en el sector. Esta acción fue cruenta ya que se le disparó a quemarropa a un profesor que intentó impedir el hecho.

[...] Pese a las intensas actividades desplegadas no se tuvo noticia alguna de los secuestrados hasta el 30 de marzo de 1985 cuando son encontrados sus cuerpos degollados en el camino que une Quilicura con el Aeropuerto de Pudahuel [...] Manuel GUERRERO, José PARADA y Santiago NATTINO



fueron ejecutados por agentes estatales en razón de su militancia y las actividades que realizaban, en violación de sus derechos humanos (Proyecto Internacional de Derechos Humanos 2006).

“Cacería”, es la palabra que principia las intensidades *caspi* del “caso degollados”. Detenidos por la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICOMCAR), Parada, Guerrero y Nattino son ‘caspi’ y testimonio del “corazón del hombre”.

En lo sucesivo, “Dawson” reescribe las señales de ruta del poema anterior: “Urgente fue la eliminación del guanaco / envenenamiento de alimentos, ropa, baleo indiscriminado” (Ibíd.). Se modelan semas y sentencias que introducen connotaciones extrínsecas a la enunciación en la que están inscritas, y que confeccionan un nuevo tejido de relaciones suprahistóricas y transhistóricas: “Con todo, el punto clave es conseguir / una orden por algunos soldados / que nos ayuden a arrinconar a / los indios y llevarlos a Isla Dawson”; “Ay de aquellos que dominan con ejércitos / y cuya sola ley es el poder”; o “...estamos moviendo cielos y tierra / para obtener que el Gobierno chileno / remueva a los que quedan hacia / Isla Dawson” (69, nuestro énfasis). Corroboramos que todos los segmentos subrayados presentan en una complejión temporal-situacional ambivalente. El primero proviene de una carta de un estanciero magallánico a su socio en Europa. El segundo viene del Canto LXXVI de Cantares Pisanos de Ezra Pound, mientras que el tercero procede de una carta de Mc Clelland a su socio Braun. La imbricación de discursos y su irrupción oblicua se hace aún más ostensible en las últimas líneas del poema:

Y en 1911, Septiembre, / expiró el contrato de la misión en Dawson / con un cementerio de ochocientas tumbas. / Dawson quedó a la espera. / «El campo de Compingin, en Punta Grande, fue / ‘inaugurado’ el mismo 11 de Septiembre de 1973 / con sesenta detenidos de Punta Arenas... El campo / de Río Chico funcionó desde el 20 de Septiembre... / Hacia Enero del 74 había unos 400 presos. / ...El último de los ‘dawsonianos’ recuperó la / libertad en Junio de 1977»<sup>35</sup> (70; nuestro subrayado).

De la tierra sin fuegos subyuga unidades enunciativas de segundo grado que coexisten de manera paralela, aleatoria y secuencial. Elementos paramétricos incrustados a lo largo del entramado textual expanden y diseminan vectores de referencialidades que profundizan las fragmentaciones de superficie hasta unir las en un bloque discursivo (po)ético en el que el movimiento ocular paralelo izquierda-derecha de la lectura sufre alteraciones. Una escritura hipertextual impecable, palpable en fuego y acero en sus polos de desviación. Las páginas escritas por el *caspi* Juan Pablo Riveros son bricolaje, resistencia y reivindicación.

---

<sup>35</sup> La distribución de los números en el segmento transcrito es de gran importancia para la producción de efectos comunicativos y estímulos lectorales. Esta forma conclusa, simétrica y eurítmica de ordenación, es una estrategia aguda y convincente, pues disloca la función referencial del (los) enunciados hacia la función emotiva (sin la cual la lectura ideológica y el discurso argumentativo propuesto por Riveros sería incompleta).

## Capítulo VIII



### Apostillas. Conclusiones

*En todos los casos me interesaba (y me interesa) la índole excepcionalmente compleja de una literatura (entendida en su sentido más amplio) que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí...*

**Antonio Cornejo Polar**

Este estudio no se agota en su escritura. Tal vez estas conclusiones comenzaron a escribirse poco antes del planteamiento de este estudio, en septiembre del año 2005, después de la conferencia del profesor Eduardo Barraza<sup>36</sup>, y luego de una entrevista con él. Tenemos por sentado que existe una densa reflexión en el pensamiento de nuestra Latinoamérica acerca de la “poliforme pluralidad de su literatura” (Cornejo Polar 1994). La complicación es que tales exámenes en vez de aclarar el panorama y despejar la incógnita, desestabilizan, tal y como su objeto de estudio, este precario y preliminar orden de cosas denominado “crítica”.

---

<sup>36</sup> Presentación de su libro De “La Araucana” a “Butamalón”: el discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena (2004). En tal oportunidad planteó temas de suma importancia para nuestro trabajo. Aunque desde otra trinchera crítica, la crítica postcolonial, han resultado relevantes sus ideas sobre heterogeneidad, dicotomías irresueltas en términos discursivos, transcodificación, discurso de los vencidos, etc.

Por lo pronto, podemos concluir con seguridad que nuestros esfuerzos se orientaron al análisis de las interreferencialidades entre tres obras poéticas, escritas en el periodo que comprende 1979 y 1989, y el sistema cultural del que forman parte. En las obras, un discurso de la crisis irrumpe en múltiples pulsiones, ofreciendo aquello que Ostria llamó “irrupción de lo heterogéneo”. Acotemos que también existe una “irrupción de discursos poéticos heterogéneos” en el sistema cultural. En el primer caso, la disolución de fronteras de los géneros tradicionales se ejecuta a través de montajes que pretenden no enmarcar dentro de ningún formato establecido el propio formato de la poesía, hacia un protocolo experimental transgenérico e interdisciplinario. En el segundo caso, el corte de subjetividades impulsa, variadas líneas temáticas y/o formales que se inscriben dentro de un período. Entre ellas, la denominada neovanguardia es una micropoética, contraépica de subjetividades heterogéneas que se conciertan visiblemente en la estética de las obras estudiadas.

Si condensamos lo expuesto en capítulos precedentes y, a la luz de esto, conjeturamos algunas ideas sobre los textos de nuestro *corpus*, podemos realizar un deslinde final que establece que

- 1) La dictadura militar impuesta en septiembre de 1973 interrumpe el proceso de gestación de la generación de 1980. Esto provoca que tal generación –entendida, por cierto, sólo en términos históricos– se fragmente en variadas promociones, tendencias o líneas, temático-formales, entre ellas la neovanguardia.

- 2) Si bien, la poética neovanguardista inscrita en la generación de 1980 tiene antecedentes más amplios –y que podemos situar con poetas de generaciones anteriores (por ejemplo, Millán, Kay, Hahn, entre otros)–, ésta, se establece definitivamente, con los trabajos de Juan Luis Martínez (La nueva novela, 1977) y Raúl Zurita (Purgatorio, 1979).
- 3) En los trabajos de neovanguardistas que hemos estudiado forma y posibilidad de forma invierten sus campos de acción y concretan espacios de indeterminación intersticiales que pueden ser leídos sólo desde el análisis de los discursos que residen en el texto, pues
- 4) la posibilidad de forma es administrada por un sujeto que fracciona su acción discursiva y es preso de un vértigo referencial en el que puede distinguirse aparentes desconexiones, enunciación esquizoide, rupturas sintácticas, anfibologías fonéticas, semánticas y referenciales, introyecciones y proyecciones de otros sujetos de enunciación, y desplazamientos temáticos múltiples en una estructura policéntrica.
- 5) Un nuevo problema de investigación consistiría en resolver, formalmente, cómo podemos distinguir la unidad de un texto que aloja variados discursos, y qué es, en tal contexto, aquello que realiza su textualidad.
- 6) Creemos que el concepto de heterogeneidad que manejamos aún no transparenta cabalmente ciertas zonas de realización textual, resistiéndose a su propia definición, pues lo heterogéneo se presenta como sintagmático en circunstancias que su realización, en la neovanguardia chilena de los 80', es paradigmática. De acuerdo con lo anterior, cabe intentar dar cuenta, por oposición lógica, de la ocurrencia de literaturas homogéneas.

- 7) Finalmente, el campo definatorio de la estética de nuestro *corpus* se ejecuta en escrituras de segundo grado, por lo que se debiera ampliar este estudio a una especificación profunda de sus estrategias textuales y sus performances discursivas.

## Capítulo VIII

### [Apéndice único]



#### Datos bio-bibliográficos de los autores

de nuestro *corpus* textual

#### **Raúl Zurita Canessa**

Nació en Santiago en 1951. Estudió Ingeniería en estructuras metálicas en la Universidad Federico Santa María, en Valparaíso. En esa misma ciudad, a comienzos de la década de 1970, conoció a Juan Luis Martínez, junto a quien desarrolló una intensa actividad creativa. En forma paralela, fue un activo integrante del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), también integrado por Diamela Eltit, Lotty Rossenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo. En su polémica juventud realizó variadas acciones de arte, desde “Las escrituras en el cielo” en Nueva York (1982), hasta la autolaceración. La revista Manuscritos, dirigida por Cristián Huneeus y editada por Ronald Kay en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, sirvió de soporte para su primera publicación en 1974: la serie “Áreas verdes”, que luego incluiría en Purgatorio (1979, Universitaria). A éste libro le sigue Anteparaíso (1982, Editores Asociados). Ambos textos

presentan, en opinión de Rodrigo Cánovas, una liberación de los códigos represivos que a través de la historia han tratado de subyugar al lenguaje. Su poesía nace de la creación de una obra impersonal, un híbrido entre el lenguaje poético y los enunciados lógicos, que cuestiona la realidad existencial y social. Zurita relaciona sus textos con obras claves de la literatura universal, como la citada Divina Comedia de Dante Alighieri, o textos prehispánicos, como el Popol Vuh de la tradición maya-quiché, o el Canto general de Pablo Neruda. Sus ensayos “Nel mezzo del cammin” y “Literatura, lenguaje y sociedad” (1983), desarrollan el planteamiento orgánico de su proyecto estético.

Años más tarde, la incursión en el motivo de la angustia humana se vio intensificada de un modo más colectivo en Canto a su amor desaparecido (1985, Universitaria). Dos años más tarde, retoma estos motivos en El amor de Chile, relacionándolos esta vez con la geografía de nuestro país.

En el año 2000, Zurita recibió el “Premio Nacional de Literatura”. Ha publicado desde ese año INRI (2002) y Los países muertos (2006). Ese mismo año recibió el premio Casa de Las Américas.



## Diego Maquieira

Diego Maquieira nació en Santiago, en 1951. Hijo de padre diplomático, vivió su infancia en Nueva York, inmerso en la cultura norteamericana y el aprendizaje del inglés. Por el trabajo de su padre, la vida de Diego Maquieira transcurrió moviéndose de un lugar a otro: La Paz, Lima, Ciudad de México, Quito, Santiago. El constante desplazamiento por culturas e idiomas distintos dio a su escritura nuevos puntos de vista y otras herramientas poéticas, además de sellar una personalidad impredecible.

Su primer libro, Upsilon, fue publicado en 1975. A este primer poemario le siguieron Bombardo (1977), La Tirana (1983), Los Sea Harrier en el firmamento de eclipses. Poemas de anticipo (1986, plaquette) y Los Sea Harrier (1993) –el primer poemario en formato de compact disc–, su antología de Vicente Huidobro titulada El oxígeno invisible (1991) y la última edición de La Tirana y Los Sea Harrier, publicada en noviembre de 2003 por Universitaria.

A diferencia de la mayoría de los poetas de la década de 1980, Diego Maquieira desarrolló un trabajo aparentemente alejado de la contingencia política y social del período. Su poesía es reflejo del desenfado y el humor lúcido y sus temas fundamentales son la libertad, el amor, la tecnología, la adivinación y la creación. Sus versos están llenos de referencias culturales diversas, así como de transcripciones fragmentarias de otros textos ya escritos: crónicas, entrevistas, guiones del cine, encabezados de enciclopedias, frases publicitarias, entre muchas otras. De este modo, Maquieira incorpora materiales disímiles a su escritura, dotándola de profundidades y resonancias interesantes. Esta poesía reconoce

filiaciones con la escritura de Ezra Pound, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, Rilke, Vicente Huidobro, Constantino Kavafy y Ginsberg, por mencionar a algunos.

## **Juan Pablo Riveros**

Nació en Punta Arenas, en 1945. De profesión economista es, además, Magíster en Estudios Internacionales de la Universidad de Chile y candidato a Doctor en Economía de la Universidad de Lleida, España. Ha sido incluido en algunas antologías y varios de sus poemas se han traducido al alemán y al italiano. Hasta el momento ha publicado tres libros de poesía. El primero en 1980, Nimia: Poemas en Prosa, conjunto de poemas fundacionales que hacen vislumbrar los grandes temas que Riveros trataría en sus libros posteriores. En 1986, edita De la Tierra Sin Fuegos, obra en la que se rescatan poéticamente las desaparecidas culturas aborígenes del sur de Chile y que ganó en forma inmediata la admiración de un sector de la crítica, tanto por el tratamiento textual como por el lenguaje empleado en su estructura.

Más tarde, el año 2000 publicó el poemario denominado Libro del Frío, primera obra cuyo referente poético es la Antártica. Obtuvo el “Premio del Consejo Nacional del Libro a la mejor obra de poesía publicada” el 2001 y el “Premio Municipal de Literatura de Santiago” del 2001.

## Bibliografía



## Corpus

---

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

**Riveros**, Juan. 1986. De la Tierra sin Fuegos. Concepción: Ediciones del Maitén.

**Zurita**, Raúl. 1979. Purgatorio. Santiago: Universitaria.

## Estudios, artículos, ensayos y otros documentos

---

**Araya**, Juan Gabriel. “Detonaciones: Purgatorio”. En Las Últimas Noticias, Arte y Literatura. Santiago: 30 de agosto de 1980.

\_\_\_\_\_. 2006. “La visita del presidente: texto y contexto”. En **Villegas**, Juan. 2006. La visita del presidente o Adoraciones Fálicas en el Valle del Puelo. Santiago: Mosquito Comunicaciones.

**Bajtín**, Mijaíl. 1986. Problemas de la poética de Dostoievski. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).

**Barraza**, Eduardo. 2004. De La Araucana a Butamalón: el discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena. Valdivia: Estudios Filológicos.

**Barthes**, Roland. 1981. Crítica y verdad. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. 1997. El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos. México: FCE.

**Bello**, Javier. 2000. “Los Náufragos” [en línea]. Santiago: Universidad de Chile

<<http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos3.htm>>. [consulta: 10 de julio de 2006.]

**Benveniste**, Emile. 1971. Problemas de lingüística general. México: Siglo XXI.

**Bianchi**, Soledad (edit.). 1983. Entre la lluvia y el arcoiris: antología de jóvenes poetas chilenos. Róterdam: Instituto para el Nuevo Chile.

**Blume**, Jaime y otros. 1996. Poetas de la generación del '70. Santiago: Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

**Cámeron**, Juan. 1988. “Crónica Sincrónica”. En **Yamal**, Ricardo (comp.). La poesía Chilena Actual (1960-1984) y la crítica. Concepción: Lar.

**Cánovas**, Rodrigo. 1986. Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria. Santiago: FLACSO.

**Carrasco**, Iván. 1998a. “Treinta años de poesía chilena. Entre la casa y el mundo: Poesía chilena a partir de 1973”. En Documentos Lingüísticos y Literarios 22: 17-22.

\_\_\_\_\_. 1998b. “La poesía etnocultural: modelo de una sociedad en diálogo”. En Lengua y literatura mapuche 8: 51-61.

\_\_\_\_\_. 1998c. “De la tierra sin fuegos: Voz de los que no tienen voz”. En Revista Chilena de Literatura 62: 69-82.

\_\_\_\_\_. 2002. “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”. En Estudios Filológicos 37: 199-210.

**Centro de Estudios Públicos (CEP)**. 1989. Coloquio: Rastros de vida y formación literaria / Raúl Zurita y Diego Maquieira. Santiago: CEP.

**Cornejo Polar, Antonio**. 1994. Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima: Horizonte.

**Cuadra, Álvaro**. 2003. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago: inédito.

**Debord, Guy**. 1998. La sociedad del espectáculo. Madrid: Mal de ojo.

**Deleuze, Gilles**. 1999. “Los intelectuales y el poder: entrevista a Michel Foucault por Gilles Deleuze”. En **Foucault, Michel**. Microfísica del poder. Madrid: La Epiqueta.

**Deleuze, Gilles y Félix Guattari**. 1994. Mil mesetas. Valencia: Pretextos.

**Derrida, Jacques**. 1977. Posiciones. Entrevistas con Henri Rose, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta. Valencia: Pre-Textos.

\_\_\_\_\_. 2003. La diferencia / Differánce. Santiago: Ediciones Electrónicas de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis.

\_\_\_\_\_. 2004. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. Santiago: Ediciones electrónicas de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis.

**Donoso**, Arnaldo. 2004. “Negociación del Significado y Pragmática textual. Antecedentes: Hacia un modelo de Análisis discursivo”. Chillán: Inédito.

\_\_\_\_\_. 2005. “Cuatro poetas: Aproximación a la poesía chilena actual”. En

**Hernández**, Héctor. 2005. Putamadre. Lima: Zignos.

**Duchesne**, Juan. 1997. “Rata, caballo, pájaro o gato: Deleuze y la literatura”. En Exégesis: Revista del Colegio Universitario de Humacao 30: 9-11.

**Eco**, Umberto. 1984. Obra Abierta. Barcelona: Planeta-De Agostini.

\_\_\_\_\_. 2000. Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.

**Escaño**, Juan. 1999. “Arte en la era audiovisual: replicantes, realidades”. En Arte, Individuo y Sociedad 11: 61-68.



**Espinoza**, Patricio. 2003. "Recorrido de Lectura". En **Araya**, Juan Gabriel. Lecturas Críticas: Guía de estudios sobre Literatura Chilena. Chillán: Universidad del Bío-Bío.

**Espinoza**, Julio. 2005. "Poesía Chilena: el grupo de poetas del 70': o la supuesta generación del 80'". En Revista Galerna 3: 18-25.

**Fernández Retamar**, Roberto. 1995. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Santa Fe de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

**Flores**, Rodrigo. 2005. "Páginas frescas: *La Tirana / Los Sea Harrier*". En Oráculo: Revista Trimestral de Poesía 17: 61.

**Foucault**, Michel. 1970. Arqueología del saber. México: Siglo XXI.

**Franco**, Jean. 1993. "*Angst* global en la ciudad letrada". En Alteridades 3: 21-33.

**Galindo**, Óscar. 2003. "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo". En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLL) 58: 193-213.

**Garretón**, Manuel, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseux. 1993. Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Santiago: FCE.

**Genette**, Gérard. 1968. "Estructuralismo y crítica literaria". En Lévi-Strauss: estructuralismo y dialéctica. **Pignau**, Bernard y otros. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_. 1989. Palimpsestos: La escritura en segundo grado. Madrid: Taurus.

**Guattari, Félix.** 2004. Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares. Madrid: Traficantes de sueños.

**Harris, Tomás.** 2002. “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990”. En Mapocho 51: 41-73.

**Hernández, Héctor.** 2001. No!. Santiago de Chile: Ediciones del Temple.

\_\_\_\_\_. 2006. Desde la escritura de sí mismo: una teoría de la subjetividad, una duda en la escritura y una pregunta por la contingencia. Santiago: inédito.

**Iser, Wolfgang.** 2004. “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”. En Revista Cyberhumanitatis [en línea]. Santiago: Universidad de Chile.

<[http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html)>. [consulta: 10 de julio de 2006.]

**Kristeva, Julia.** 1981. Semiótica I y II. Barcelona: Fundamentos.

**Lagos, Jorge.** 1999. “Singularidad y heterogeneidad en Purgatorio de Raúl Zurita (1979)”. En Estudios Filológicos 34: 15-25.

**Lévi-Strauss**, Claude. 1988. El pensamiento salvaje. México: FCE.

**Lihn**, Enrique. 1997. El circo en llamas: Una crítica de la vida (Germán Marín edit.). Santiago: Lom.

**Lipovetsky**, Gilles. 1998. La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama.

**Lozano**, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. 1986. Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra.

**Lyotard**, Jean François. 1991. La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Madrid: Cátedra.

**Macherey**, Pierre. 1974. Para una teoría de la producción literaria. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

**Mansilla**, Sergio. 2002. El paraíso vedado: Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe 1975-1995. Fucecchio: European Press Academic Publishing.

**Miralles**, David. 2004. “Poéticas de la postmodernidad: Literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973–1990)”. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, presentada al Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Oregon.

**Morales**, Andrés. 2000. “La poesía de la generación de los 80’: valoración de fin de siglo”.

En Revista Cyberhumanitatis [en línea] Santiago: Universidad de Chile

<<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html>>. [consulta: 12 de abril de 2006.]

**Neustadt**, Robert. 2001. CADA día: La creación de un arte social. Santiago: Cuarto Propio.

**Ostria**, Mauricio. 1992. “De la tierra sin fuegos: Los fuegos de la escritura”. En Acta Literaria 17: 171:184.

**Proyecto Internacional de Derechos Humanos**. 2006. “Manuel Leonidas Guerrero Ceballos” [en línea].

[http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados%20G/guerrero\\_cebaldos\\_manuel\\_leonida.htm](http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados%20G/guerrero_cebaldos_manuel_leonida.htm). [consulta: 16 de octubre de 2006.]

**Richard**, Nelly (coord.). 1987. Arte en Chile desde 1973: Escena de avanzada y sociedad. Santiago: FLACSO.

\_\_\_\_\_. 1994. La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Santiago: Cuarto Propio.

**Rojo**, Grínor. 2001. Diez tesis sobre la crítica. Santiago: Lom.

**Sarduy**, Severo. 1987. Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires: FCE.

**Schiavo**, Leda. 1971. "Tradición literaria y nuevo sentido en «La Marquesa Rosalinda» de Valle-Inclán". En Actas IV: 611-616.

**Todorov**, Tzevetan. 1981. Introducción a la literatura fantástica. México: Premia.

**Toro**, Alfonso de. 1990. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". En Acta Literaria 15: 71-100.

**Universidad de Chile**. Glosario sobre el juego [en línea]. Santiago: Universidad de Chile. Departamento de Pregrado. Cursos de Formación General. Filosofía del Juego. <www.cfg.uchile.cl>. [consulta: 11 de agosto de 2006.]

**Valente**, Ignacio. "Zurita, Una Nueva Lírica". En El Mercurio, Artes y Letras. Santiago: 16 de diciembre de 1984.

**Van Dijk**, Teun. 1992. La Ciencia del Texto. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. 2006. "Bases para la tipología de los textos". Chillán: inédito.

**Vergara**, Sergio. 1994. Vanguardia Literaria: Ruptura y restauración en los años 30'. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

**Vidal, Hernán.** 1994. Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica. Delaware: Juan de la Cuesta. Series: University of California.

**Virilio, Paul.** 1998. La estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama

\_\_\_\_\_. 2001. El procedimiento silencio. Buenos Aires: Paidós.

**Walsh, Catherine.** 2003. “Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder: entrevista a Walter Mignolo”. En Polis 4: 1-26.

**Zurita, Raúl.** 1983. “Nel mezzo del cammin”. En **Bianchi, Soledad.** Entre la lluvia y el arcoiris: antología de jóvenes poetas chilenos. Róterdam: Instituto para el Nuevo Chile.

\_\_\_\_\_. 1985. Chile: Literatura, Lenguaje y Sociedad (1973-1983). En **Vidal, Hernán** (edit.). Ideologies & Literature 2. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.