

MARGINALIDAD, SUBJETIVIDAD Y TESTIMONIO EN LA POESÍA CHILENA DE FINES DE SIGLO*

Óscar Galindo V.

Universidad Austral de Chile

I. Introducción

1. Aproximarse a la poesía chilena de fines del siglo XX ofrece dificultades que no estaban presentes a la hora de leer el trabajo de las promociones anteriores. La razón es una y obvia: buena parte de esta producción se desarrolla en el contexto del régimen dictatorial que sufrió Chile entre 1973 y 1989 y desde entonces en largo y complejo proceso de transición democrática aún en curso. Estas transformaciones han obligado a replantear los criterios de lectura, pues su hibridación la hace difícilmente asimilable desde un enfoque literario en sentido estricto. Me refiero a la necesidad de recurrir a perspectivas transdisciplinarias, pues se han desestabilizado las distinciones tradicionales entre lo literario y lo sociológico, lo político, lo antropológico, lo historiográfico; lo culto y lo popular; lo central y lo periférico; las marcas identitarias locales, barriales o sexuales, estableciendo el espacio de la diferencia como lugar de producción y de semiotización, en un régimen textual marcado por la hibridación, la mixtura y la pluralidad inestable. Se trata de una operación semiótica de expansión de los códigos expresivos de la lírica cuyos antecedentes se encuentran sin duda en la primera vanguardia, en el *pop art* y en la poesía concreta, así como en el intento de fusión de distintas prácticas artísticas (poesía y plástica como las más visibles); pero al mismo tiempo supone procesos de “mutación disciplinaria” al “injertarse” con otras disciplinas del saber desbordándolas. En este ensayo abordaremos diversos esce-

* Este artículo se inserta en el contexto del proyecto de investigación Fondecyt 1010747 “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”.

narios que tienen que ver con este proceso en torno a un eje problemático común: la construcción del discurso de la marginalidad como metáfora de los conflictivos procesos dialógicos de la sociedad chilena de fines de siglo.

La poesía chilena e hispanoamericana desde mediados del siglo XX hasta nuestros días ofrece como uno de sus rasgos constitutivos más interesantes un complejo proceso de mutaciones disciplinares, esto es, de incorporación al canon poético de recursos de producción y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas, preferentemente de las llamadas ciencias sociales (sociología, antropología, historiografía). El cuestionamiento de los saberes institucionalizados 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 (Goic 1989, III: 30). Siguiendo a Omar Calabrese podemos decir que en esta escritura “asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (1987: 12). Estos procesos suponen la introducción a la poesía de saberes provenientes de campos disciplinarios diversos. Es el caso del peruano Antonio Cisneros y sus reescrituras históricas (*Comentarios reales*, 1964), crónicas de viaje (*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, 1968) o exploraciones testimoniales y antropológicas (*Crónica del Niño Jesús de Chilca*, 1981); del mexicano José Emilio Pacheco que transita del pasado al presente en sus “Antigüedades mexicanas” (*Islas a la deriva*, 1973-1975) o en su palimpsesto “Lectura de los *Cantares mexicanos*” (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969), construido sobre la base de citas textuales de las crónicas indígenas de la colonia: del boliviano Pedro Shimose autor del híbrido “Polisemia del texto” (*Reflexiones maquiavélicas*, fechado en 1980), construido a partir de citas de Bacon, Spinoza, Rousseau, Gramsci, Merleau-Ponty acerca de Maquiavelo o del propio Maquiavelo. Más allá de sus referentes históricos, la vocación testimonial de estos textos es evidente, pues se trata de lecturas en las que el pasado contribuye a explicar el presente.

2. Agudamente Grinor Rojo (1989: 53-76) intuye que las cosas co-

mienzan a cambiar 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 clasificables: Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, que ofrecen textos que posteriormente se incorporarán con modificaciones a *La nueva novela* (1977) y *Purgatorio* (1979) respectivamente, sintomáticos “de una situación transicional en la historia de nuestra lírica y cuyas perspectivas a futuro resultan menos predecibles de lo que algunas buenas almas quisieran creer”(1989: 69). Nuestro autor 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.

Es interesante hacer notar que este desarrollo asimétrico de la poesía de los 60 explica en parte el proceso de transformaciones que ha vivido la poesía chilena en las últimas décadas. Pero es evidente también que el golpe militar convirtió la escena cultural en un espacio privilegiado para el debate de nuevas problemáticas y directrices, ajenas a la producción dominante con anterioridad¹. Se trata de un proceso complejo que ha dotado de sentido estas prácticas no sólo en el espacio de la lucha contra el autoritarismo terrorista, sino que también ha servido para hacer visibles dinámicas escriturales desconocidas hasta entonces. En los primeros años de la dictadura el resultado de la política represiva sobre la cultura fue el silenciamiento y la prohibición². El discurso visible es el de los bandos y los decretos de la dictadura, el subterráneo el de la Política de Seguridad Interior del Estado. No existe entonces en un primer instante un discurso alternativo que se le oponga, esa tarea comenzará algunos años más tarde y será una dinámica dificultosa en la que se implicarán elementos políticos, culturales y artísticos.

Un segundo momento de no menor complejidad es la que se abre con posterioridad a la dictadura, en el dificultoso proceso de transición democrática iniciado a partir de la década de los 90. En

términos socioliterarios se produce una mayor apertura y apoyo estatal a las iniciativas artísticas, pero no han disminuido los problemas a la hora de articular un discurso crítico desde un nuevo espacio cultural. Por una parte hay que considerar que los poetas que irrumpen en los 70 proyectan sus propios proyectos de escritura, pero también se ha abierto en ellos mismos un espacio de discusión interesante al poetizar las contradicciones políticas de este proceso como ocurre con la consolidación de José Ángel Cuevas o con la resituación poética de Raúl Zurita. Por otra parte, los poetas emergentes acentúan las claves locales y parciales de las realidades en que se mueven, como si se hubiese producido una clausura a toda posibilidad de un discurso totalizante o globalizador, acentuando claves de inestabilidad y desconfianza. Las identidades locales (poblacionales, barriales, étnicas) dan lugar a una escritura como espacio definitivamente desjerarquizado de la cultura. El problema ciertamente se inicia en la década de los 60 con la crisis entre alta y baja cultura. La diferencia es que para esa promoción la inclusión de registros populares estaban avalados por la nostalgia o el culto: el tango, el bolero, el rock, el cine, el cómic, después de todo tienen a estas alturas un valor cultural indiscutible afianzado por nuevas perspectivas semióticas y pragmáticas de la cultura.

En el caso de los poetas de los 90 la introducción de registros populares se realiza desde el espacio de inmediatez: el lenguaje tribal, la cultura de la imagen (video, cine B, videojuegos), la música de consumo o chatarra cobran un espacio cada vez más importante en estos textos. El problema lo ha descrito adecuadamente Bernardo Subercaseaux (1990), para quien esta nueva sensibilidad supone un reciclaje de la tradición en una perspectiva distinta, en cuya base se encuentra la desconfianza de los códigos y lenguajes unívocos como fuerza de cambio o de resistencia a cambios indeseados. Los modos recurrentes de esta estética serían el pastiche, la simulación, la parodia, la plurisignificación y la promiscuidad intertextual. Su propósito borrar las huellas del pensamiento teleológico y erosionar la idea del sujeto tradicional como fuente de significación o paradigma de comprensión de lo real. Es evidente que para la mayor parte de estos poetas la realidad resulta un fenómeno difícilmente sistematizable y asimilable, de ahí que se ofrezcan fragmentos muy locales de representación de lo real motivados a veces sólo por segmentos subculturales específicos o parciales. El temor a la mascarada del autoritarismo disfrazado de democracia preocupa a los poetas y mantienen el gesto atento de la crítica y de la exploración verbal continua. Otro modo de situarse

consiste en el acercamiento a un neobarroquismo que vuelve sobre la escritura como práctica cerrada, articulada en tensión con el lenguaje como encierro. Desconfianza del discurso político, en un momento en que nuevamente los filósofos de la cultura, vuelven a ser los políticos, que definen qué es lo real y lo posible y cuáles son los espacios de la libertad.

II. Marginalidades y residuos urbanos. Enrique Lihn

1. La exploración en las marginalidades urbanas y sus personajes es uno de los principales escenarios abordados por la poesía chilena actual. Esta exploración surge como un intento por metaforizar los procesos de refundación económica y política instaurados en Chile a partir de la década de los 80. El ejemplo más notable se encuentra en *El paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn y se proyecta hacia la obra de José Ángel Cuevas, sobre todo en su producción posterior al retorno a la democracia. Agreguemos todavía que la exploración experimental en los espacios marginales de las urbes es parte de un proceso amplio de escritura que incluye la poesía reunida en *Cipango* (1992) de Tomás Harris, *Vírgenes del sol in cabaret. Vienenbenidos a la máquina. Welcome to the TV* (1986) de Alexis Figueroa; y se constituye en un modo de escritura muy característico de los poetas de finales de los 80 y principios de los 90: Guillermo Valenzuela (*Fabla Graffiti*, 1987), Sergio Parra (*La manoseada*, 1987), Malú Urriola (*Piedras Rodantes*, 1988), Víctor Hugo Díaz (*Doble Vida*, 1989) o Luis Ernesto Cárcamo (*Restos de fiesta*, 1991). Se trata de una escritura donde la exploración en los espacios urbanos es el territorio elegido.

El desarrollo de una “poesía situada” permite en la escritura de Enrique Lihn un registro testimonial de carácter político, percibido como reflexión sobre la historia y sobre la realidad contingente. El problema no es sólo una respuesta al régimen dictatorial vivido durante casi dos décadas, pues se trata de una preocupación presente en la poética lihniana desde *Poesía de Paso*, pero ciertamente se acentúa en su poesía producida en este período. Lo que era un componente relevante pero parcial en su poesía previa se convierte en central. De hecho le dedica, además de varios poemas dispersos en otros libros, dos volúmenes específicos: *El Paseo Ahumada* (1983) y *La Aparición de la virgen* (1987). En la línea de nuestro ensayo interesa advertir el modo como la crisis del discurso social en la poesía cobra una nueva dimensión, porque es indiscutible que estos textos construyen de modo fragmentario y ambivalente un discurso político y social acorde con su tiempo³. La arti-

culación de esta propuesta se da al menos en tres dimensiones: lo testimonial, la denuncia y lo marginal, desde la base de una textualidad que recupera formas diferidas de alegorización y por esta vía trabaja con ciertos residuos de un discurso analógico en crisis. En otros términos se trata de la exploración en las posibilidades de crítica política que permite la poesía situada, al poner la marginalidad como centro de su propuesta.

En *El Paseo Ahumada* Lihn escenifica los espacios de la marginalidad producidos por el poder económico y político, por medio de la figura de un mendigo “real” (del que se incluyen incluso fotografías en el texto), que “Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo” (“Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague”, sin paginar) y al que el hablante se dirige como una especie de *alter ego* que simula la condición del escritor en tiempos de violencia: “Paseo Ahumada esta carretera real menesterosamente parecida al Gran Teatro del Mundo” (“Más = Menos”). La identificación entre El Pingüino y el poeta se produce de manera definitiva en uno de los mejores poemas de este libro-periódico, “Tocan el tambor a cuatro manos”. El Pingüino toca el tambor como el poeta escribe porque sí, porque no puede hacer otra cosa:

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

No perteneces al Ejército de Salvación, que te hace feroz competencia
 No pertenezco al Ejército de Liberación, que no existe
 Repiqueteas por tu salvación personal
 y yo escribo porque sí
 Tocamos el tambor a cuatro manos.
 (“Tocan el tambor a cuatro manos”)

Tal parece que el discurso testimonial (Yúdice 1992; Beverley 1992), más allá de sus factores autobiográficos y referenciales, requiere de un cierto grado de alegorización para convertirse en denuncia colectiva y no en mero lamento personal. Cuando los

hechos que suceden a uno son parte de los hechos que suceden a los demás este tipo de discurso recobra sus capacidades representativas y miméticas y se convierte en alegato. En *El Paseo Ahumada* Lihn establece un discurso alegórico de claras connotaciones bíblicas y religiosas. Se trata es cierto de una religiosidad degradada puesta en boca de estos personajes marginales, pero un soporte ético mueve la acción de las palabras en el texto. ¿Es posible una ética sin un discurso alegórico? ¿Es posible la denuncia sin el rescate de ciertos valores mínimos? ¿Es posible el testimonio sin establecer algunos emblemas semánticamente reconocibles por los lectores? Creo que el texto de Lihn establece precisamente estas dicotomías y en la urgencia de la denuncia se inclina por situar un lenguaje de la denuncia inmediata, de la crítica descarnada, de la alegoría sin metafísica. Como sea el gesto crítico y de denuncia no necesita de intermediarios. El sujeto de estos textos busca una identificación entre las palabras y las cosas, como una manera de salir al camino en la urgencia de unos hechos que abren el acceso a lo real. La operación de Lihn no es distinta a muchos textos de denuncia periodística o política escritos durante la dictadura, aunque probablemente pocas veces se pueda asistir a una caricatura tan esperpéntica como la que se encuentra en estos poemas. Una voluntad cívica, solidaria y agriamente compasiva advertimos en estos poemas que son, sobre todo, un alegato contra el poder, escritos contra la ley y el orden de “la estética del vivac”. Mercantilismo y militarismo es el trasfondo denunciado, espacios de articulación de ideologías ante las cuales el lenguaje poético se rebela. Lo interesante es observar que desde una “poética escéptica de sí misma” Lihn es capaz de establecer un discurso crítico y polémico, una escritura donde las posibilidades de representación del discurso establece fisuras que provienen de la misma realidad más que del lenguaje.

La relación con el lenguaje poético de la vanguardia y, en especial, con la poesía militante ocupa un espacio privilegiado en el texto. Un ejemplo claro es “Canto General”, que se define como un “canto particular” a los seres anónimos y marginales, metáforas de una historia también anónima, marginal y, en un sentido más preciso, también fragmentada. El poeta se define por su definición contextual e histórica: “Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones”. Esta abierta polémica con la propuesta de Neruda en *Canto General*, muestra hasta qué punto ha hecho crisis la concepción de una poesía militante enaltecedora del pueblo trabajador. Los proletarios de Lihn son mendigos y el poeta no puede hablar en nombre de

nadie: “En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara”. En tanto su poesía está irónicamente definida por las condiciones materiales de la historia se asemeja a un producto desechable (en lo económico) y censurada (en lo político): “en una lengua de plástico debiera / intrínsecamente amordazada y, por supuesto, desechable Usted le da cuerda / y ella dice su Canto General sin necesidad de la pila eléctrica...” El texto no admite dudas “porque las condiciones están dadas de otra manera y así nosotros dados de otra manera”. Cuando el hablante recurre a la tópica del *ubi sunt*, sabe que no hace una pregunta retórica, sino una pregunta con una respuesta evidente: “¿Dónde están? En la lista de los desaparecidos”. El poema denuncia a un tiempo que observa que ante esa violencia la poesía poco puede hacer, como no sea convertirse en un registro y en un testimonio de su tiempo. Detrás de la crítica a la poesía social, aparece otro modo de hacer poesía social, que surge de la constatación directa de los hechos, de la ausencia de las mistificaciones. En rigor el *Canto General* de Neruda es un canto caso a caso, mientras el de Lihn es un canto sin individualizaciones, sin personajes incluso:

No hacemos nada, no decimos nada
 ¿Con qué ropa subir ahora al Macchu Picchu
 y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
 siendo que ella se nos está quemando en las manos? [...]
 ¿Quién paternalizaría con el cortapiedras o el hijo de la turquesa
 como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica?
 Los muertos de nuestro tiempo acostumbran a suicidarse
 Canto General a los héroes, que caen como grandes
 actores desconocidos en el campo del simulacro defendiendo a
 sus ajusticiadores de la luz pública
 a los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la
 llama a las momias prematuras
 Canto General y no caso por caso
 porque el cantante está afásico
 Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos
 cuerpos cortados que derivan hacia
 su segunda muerte
 la muerte de sus nombres en el mar
 anonimato en grande y for ever.

El volumen *La aparición de la Virgen* es otro modo de enfrentarse a las circunstancias políticas impuestas por la dictadura militar. Sólo un breve comentario. Se trata de un texto que hace de la parodia y la ironía sus recursos más sobresalientes al llevar a sus límites la idea de la sociedad represiva como simulacro. En rigor, reprimir es establecer un simulacro, una falsificación de los

hechos. El poema surge de una circunstancia concreta: el intento de la dictadura por aprovechar la psicosis colectiva producida por la supuesta “aparición de la Virgen”. El hecho que fue recogido abundantemente por la prensa consistió en la escenificación, por parte de los aparatos de seguridad, de un burdo acto místico, que sirvió para la alienación colectiva y para la manipulación ideológica, pues la Virgen se prestó para apoyar al régimen, criticar a sus opositores, y para llamar al inmovilismo social, en un momento de gran polarización política en Chile⁴. El poema vuelve sobre el problema de la realidad, para evidenciar que frente a ella no hay discurso que valga: “La realidad es el único libro que nos hace sufrir/ La realidad es la única película que nos quita el sueño”. ¿Cuál es ahora esa realidad? La de los aparatos represivos, la de “los sádicos cineastas” que “filman y escriben en vivo y en directo/ En sus cárceles secretas// Son esos los que no me dejan dormir tranquilo” (Lihn 1987: 2).

De este modo la poesía de Lihn en una de sus etapas se construye como un discurso decididamente político y testimonial, aunque las claves poco tengan ya que ver con ese discurso que tradicionalmente se ha conocido como poesía política. En todo caso se trata de un terreno en el que las preguntas sobre la ontología de lo real tienen ya poco sentido puestos en contraste con “la mecánica de la violencia”. Desde la voz afásica del sujeto escéptico la poesía todavía da vida al otro, en ese desplazamiento que va del yo al nosotros.

III. Marginalidad y cultura popular. José Ángel Cuevas

Es evidente que el rasgo más sobresaliente y más obsesivo de las preocupaciones escriturales de José Ángel Cuevas surgen del debate político en que inserta su poesía. Se trata de un doble movimiento: por una parte se establece como un discurso contestatario de las claves ideológicas y políticas de la dictadura; por otro, hace alusión al pasado de la izquierda chilena y a su crisis actual. En atención al momento de producción asumido en los textos es posible distinguir también dos instancias: la poesía producida en el contexto de la dictadura y la poesía de la postdictadura, momento este último que nos interesa indagar en estas líneas.

El “estado de compromiso” de la democracia parlamentaria chilena, el alza de las organizaciones de izquierda, el apoyo popular, entre otros factores, hicieron posible el desarrollo de un modo de romanticismo político afincado en la creencia ingenua de que la legitimidad de las políticas transformadoras de la izquierda, la ilu-

chilena anterior como resultado de una opción triunfalista, pero interesa ver que, de cierto modo, la poesía post 73 se define por su relación con una fractura histórica, que clausura un modo de comprender la historia, la política y la sociedad. La historia en Cuevas es una historia caótica en la que se entrecruzan de modo sincrónico distintos momentos temporales, sus leyes si es que existen obedecen a un sistema caótico y confuso y, por cierto, es una historia sin héroes, incluso sin protagonistas. De más está decir que detrás de esta clausura en la representación de la historia se encuentra también la conciencia de la crisis de un modo de hacer poesía: aquella que se hacía cargo de los procesos históricos, al modo de Neruda en *Canto general* o de Cardenal en *Homenaje a los indios americanos*. Al fin y al cabo cuando la visión de la historia se percibe como fragmentaria la escritura no puede sino (re)producir esta fragmentación.

Las dificultades de la utopía son obvias como se advierte en *Poesía de la Comisión Liquidadora* (1997). Ya se sabe que el discurso utópico o bien se construye desde la narración de un lugar ideal o desde la crítica del presente para imaginar entonces por oposición otra realidad. Por este último libro pasean personajes olvidados de todo. El “pueblo” que creyó en las canciones de “los que las estaban cantando” ahora es “Gente que ha caído en una profunda depresión” (“Cierta gente”), trabajadores que “no conocen / la casa de la central de trabajadores de Chile”, que “no se conocen a sí mismos” (“Algo que no se recuerda”), en síntesis “un pueblo desmoronado” (“Mayoría silenciosa y cínica”).

El discurso popular y nacional, en su versión degradada y desmitificada, contribuye a establecer una escritura asentada en los jirones de conceptos humanistas y solidarios. Por esta razón son frecuentes las referencias a diversos elementos del imaginario cultural que definen una idea de nación afirmada en las nociones de progreso, identidad y solidaridad, como parte del discurso que alimentó la tradición desarrollista republicana. Pero esta tradición es abordada desde la hibridación que se produce al entrar en contacto con otras fuentes de la cultura popular: las cuecas junto al rock, los grandes edificios junto a la chicha con empanadas. La cultura popular para Cuevas es, ante todo, manifestación de la voluntad de cambio social, de las secretas solidaridades que alimentan al pueblo, pero su visión está atravesada por la crisis de ese discurso, por los resultados de un proyecto truncado⁶.

Como ha señalado Néstor García Canclini (1990: 181) los bienes culturales reunidos en la historia por cada sociedad “no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de to-

dos, y estar disponibles para que todos los usen". La tradición es la construcción imaginaria de una identidad que inevitablemente se convierte en espacio de lucha por su apropiación y uso. La tradición nacional en sus hitos históricos y personajes ha sido históricamente manipulada por las clases gobernantes que hacen de lo mejor ella una identidad con su propia trayectoria. Cuevas intenta ubicarse en el centro de este debate, como de una manera distinta lo ha hecho también Zurita. Si lo que busca Zurita es disputar el imaginario patriótico al autoritarismo, Cuevas muestra que dicho imaginario no ha sido más que otro mito, aunque su presencia no pueda dejar de evocar cierto gesto nostálgico por la pérdida de un cierto lenguaje común. En tanto la cultura popular actual aparece siempre signada por la marginalidad, situar en un mismo nivel el rock y la cueca puede resultar un tanto inquietante. Así es posible advertir que el gesto de Cuevas no es arcaizante, pues la cultura popular tradicional aparece como un valor residual en el diseño cultural actual del país, estrechamente hibridado por formas culturales emergentes, que tarde o temprano se convertirán en residuos del diseño arcaico nacional. La presencia de estos elementos anuncia precisamente la forma de una crisis, las señales de que el patrimonio cultural popular es inestable y su significación varía de acuerdo con las coyunturas históricas. En su diseño poético lo popular es resultado no sólo del pasado y del presente, sino también de otros entrecruzamientos: la cultura rural, que ha dado la mayor parte del imaginario simbólico nacional, y la cultura urbana, más reciente, inestable y permeable a las influencias. Pero además hay que agregar la introducción de una nueva variable: la relación que establece entre los elementos de valor nacional y los elementos locales de significación más restringida, como lo barrial o poblacional. En fin, nos enfrentamos a una crítica de los discursos homogeneizadores, a la tentación de ver la identidad como un conjunto estable e invariable de componentes.

El proceso afecta también las dinámicas de reconversión de los elementos populares, por ejemplo, a nivel del lenguaje que lo reproduce. En Cuevas dicho lenguaje se encuentra fuertemente permeado por las hablas locales, los sociolectos, incluso los idiolectos, como consecuencia del proceso de transnacionalización económica y comunicacional. El problema afecta, en tanto las naciones son conformadas por grupos de individuos, a los discursos que sustentan su propia mitología sobre lo popular (la idea del pueblo, los principios de solidaridad, de compañerismo, etc.) y también a los discursos literarios (de Rokha, Parra) que se han trizado en esta dinámica desestabilizadora. En la poesía de Pablo de Rokha, por

ejemplo, es posible encontrar la imagen de la cultura nacional con sus residuos románticos: el habla, la gastronomía, las costumbres son lugares privilegiados para entender lo específico del “ser” nacional. En Parra encontramos toda una serie de textos de imitación popular, como si lo popular fuera una fuerza que se manifestara en un modo de decir (“La cueca larga”, por ejemplo), aunque es cierto que privilegia una tradición más inquietante: la tradición irónica y cómica de las canciones populares. Con Cuevas ya no existe riesgo de caer en el exotismo, de celebrar la otredad de lo popular como signo distintivo de una clase o nación, pues su carácter periférico y degradado convierte su poesía en un contradiscurso de lo popular, aunque desde la nostalgia de su participación.

En fin, la poesía de Cuevas representa uno de los intentos más recientes de establecer un discurso que dialogue con los sueños de transformación de la realidad alimentadas por la política y por el arte como compromiso. Su poesía se sitúa precisamente en esta encrucijada, pues, por un lado, se construye como la exposición del fracaso de este proyecto, pero al mismo tiempo es imposible no advertir en ella un carácter propositivo en tanto la crítica del presente se convierte en una de sus señas de identidad. En este proceso va articulando una construcción de la figura del poeta que es una de las últimas variantes de la muerte del sujeto romántico que define la poesía chilena contemporánea. Muerto el sujeto romántico, el poeta transformador de la realidad, no se contenta con constatar dicha muerte, sino que intenta dialogar con esta tradición incorporando la figura del ex-poeta, es decir la del sujeto que fue poeta y que, por lo mismo, habla desde esa crisis de identidad, desde esa locura. Sus personajes mantienen en su decir una potencia desestabilizadora y crítica, a través de una violencia verbal inusitada pero necesaria a sus fines de distinguir residuos éticos desde las cuales comprender la realidad.

IV. Marginalidad y subjetividad. Diego Maquieira.

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 uniformada⁷. No es extraño entonces que el estatuto del sujeto vuelva a ser una categoría fundamental para leer estos textos. Pero los sujetos martirizados tienen también recursos de sobrevivencia. Una modalidad frecuente es la figuración de la categoría de persona por medio de personajes múltiples que disputan el espacio del texto para situar su voz: Juan de Dios Martínez, el *alter ego* de Juan Luis Martínez en *La nueva novela*; “Zurita/ Raquel” en *Purgatorio* de Raúl Zurita; “la tirana” y los múltiples hablantes de *La Tirana* de Diego Maquieira; los personajes “asqueados o ebrios” (Efrén L. Sepúlveda Fica, Mario Manguncia, Tito Alvarado Gil) de José Ángel Cuevas. Personajes que hablan siempre en una voz extraña, ajena, en la lucha por el “verdadero nombre” de que habla Juan Luis Martínez. Por lo mismo no es extraño que, en esta exposición del otro, los personajes semioticen en femenino. La voz de un yo mujer, metáfora de un cuerpo violentado, es parte de esta lucha contra la censura que define la escritura de aquella zona que indefinidamente se ha denominado como poesía feminista. Y es que ya no se trata de ese nebuloso territorio de la expresión de la “sensibilidad” de mujer, sino de un alegato político, un escritura de la diferencia, en el territorio del cuerpo. La voz femenina metaforiza las marginalidades urbanas en ese notable híbrido lírico-narrativo que es *Lumpérica* de Diamela Eltit; la patria en *La bandera de Chile* de Elvira Hernández; la marginalidad rural en *Hijos* o *La Santa* de Rosabetty Muñoz; o es un “pájaro asustado” en *Memorias de un pájaro asustado* de Paz Molina; o, en fin, o la combativa feminista en *Género femenino* de Teresa Calderón.

La publicación de *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira (1951) y una década más tarde de *Los sea harrier*, supone la irrupción de una escritura desestabilizadora de los cánones convencionales y, al mismo tiempo, de una radical transgresión lúdica y humorística de las posibilidades del lenguaje poético. Metáfora del hibridaje mal avenido de la cultura, de la historia como gansteril esperpento. El lenguaje, que recurre a los registros más vulgares y a los estadios más cultos, relativiza todo lugar. Tal vez éste es uno de los elementos más sobresalientes de la poesía de Maquieira, pero también de una importante zona de la poesía chilena de fin de siglo, que habla en el lenguaje de la tribu, pero no sólo para mencionar los asuntos de la tribu, sino también otros más serios, en una per-

sistente carnavalización en la que “ya nadie sabe lo que yo hablo”, como dice La Tirana, es decir, ya nadie sabe lo que habla.

Desde su mismo título, *La Tirana* remite a esas anfibologías que poseen determinadas palabras y que se multiplican dependiendo del contexto. “La tirana” es la feminización de la figura autoritaria, del tirano en su sentido amplio porque no hay referencias históricas o contextuales cercanas que permitan una lectura más situada; pero el título, para el receptor chileno, de inmediato se carga de otro sentido: “La Tirana” es el nombre de una fiesta pagano-cristiana del norte de Chile⁸. Sin embargo, ambos sentidos se disuelven en el poema, porque La Tirana de Maquieira es una vieja puta, y no una virgen pagana convertida, que habla en una lengua mestiza en cuya inestabilidad se entrecruzan las voces y los tiempos. Pero también porque la lengua reprimida de la transgresión se opone a la lengua del poder que la violenta. Porque los tiranos son de naturaleza transhistórica y se remontan al mismo momento en que la conquista de América (y de Chile) lleva consigo las represiones inquisitoriales negando el cuerpo de esta Tirana que vieja y loca se mueve en la santidad perversa de la ordinariez.

Pero además porque el personaje tiene también mucho de otro registro de la perversa historia de Chile. Me refiero a la Quintrala, esa aristócrata santiaguina de nombre Catalina de los Ríos y Lisperguer, mantis religiosa de la tradición nacional. Pero en fin, en el poema nadie habla de ella, como tampoco se alude a la fiesta religiosa, porque la Tirana se encarna sólo a sí misma en su ordinariez feroz. En realidad lo que Maquieira provoca con el título y con el personaje es una serie de asociaciones arbitrarias que van a depender de la competencia lectora y en este terreno el título es una delirante y humorística ampliación del verbo “tirar” (copular) que es, al fin y al cabo, la dimensión más visible de los semas que construye. Más allá de las profundas relativizaciones textuales y contextuales que produce, uno de los residuos semánticos más notables del poema es que la acción sucede en Chile.

En *La Tirana* Maquieira hace confluír un conjunto de elementos simbólicos en permanente disolución y desarticulación: *el sujeto*, si todavía cabe esta denominación para la figura desquiciada y esquizoide que se autodenomina como La Tirana, que ambiguamente trasviste su identidad genérica y sexual, en un permanente juego de disfraces barrocos; *la lengua* como producto sincrético en el que coinciden los más variados registros y citas; *el espacio*, lugar de encierro, salón, teatro, hotel, casa de citas, de los encuentros de los personajes, de esa misa negra a la que orgiásticamente y de-gradadamente los personajes concurren; y *la historia* como lugar

sincrónico en el que los tiempos confluyen para su diferimiento⁹. El disfraz barroco, el travestimiento, la máscara, se convierten en un lugar de distanciamiento entre el texto y el lector. La Tirana es, en esta dinámica, la lengua misma, la escritura, la historia de una escisión que define lo latinoamericano y chileno. Escritura de una lengua encerrada en espacios claustrofóbicos, en el hotel-salón-convento, en el que transcurre la misa negra.

La organización textual es otro aspecto a tener en cuenta. El poema se encuentra dividido en tres partes. Al centro la sección “El gallinero” y a ambos lados la “primera” y “segunda” docena de poemas que la enmarcan. Como los huevos los poemas de Maquieira se venden por docenas porque la historia no es otra cosa que un gallinero. En un par de breves notas, Enrique Lihn (1997a; 1997b) ha destacado la filiación de *La Tirana* con la escritura barroca y tenebrista, con el humor negro de Quevedo y Góngora, con la poesía popular y con el, a veces no menos poeta negro, Nicanor Parra. El barroquismo, en su estética de la contradicción, en su engaño de los sentidos, en sus sueños que se disuelven en los intersticios de la realidad, no es ajeno a esas contradictorias imágenes que nos ofrecen la poesía de Maquieira o Tomás Harris, o aún otros poetas del momento como Alexis Figueroa (*Virgenes del sol in cabaret. Vienbenidos a la máquina*) o Gonzalo Muñoz (*Exit, Este*), en esa saturación verbal y citacional neobarroca que define cierta zona de la escritura latinoamericana contemporánea.

V. Marginalidad y testimonio. Raúl Zurita.

El deseo y la posibilidad de producir testimonios, así como la creciente popularidad del género, indican que existen experiencias vitales que no pueden ser representadas adecuadamente en las formas tradicionales de la literatura burguesa, que en cierto sentido serían traicionadas por éstas (Beverley 1992). A esta idea hay que agregar que el testimonio sirve como discurso privilegiado para “entregar” voz a los actores subalternos de la sociedad. El canon testimonial hispanoamericano se ha ido configurando con *Hasta no verte*, Jesús mío de Elena Poniatowska; *Biografía de un cimarrón*, Gallego y *La vida Real* de Miguel Barnet; *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* de Elizabeth Burgos; *El padre mío* de Diamela Eltit, texto este último que forma parte del proceso de diversificación y ampliación del canon literario de fines de siglo. Estos procesos de “mutación disciplinaria” implican incorporar al canon literario procedimientos propios de la investigación etnográfica y de las ciencias sociales.

La complejidad de estos textos nace de su configuración enunciativa, pues un autor (textual) hace hablar a otro, bajo la modalidad de la transcripción testimonial. En poesía no es el caso de *Cartas de Prisionero* de Floridor Pérez o *Dawson* de Aristóteles España donde es el propio autor el que ofrece el testimonio de sus peripecias. “Lo distintivo de esta variante testimonial es que en ella los sujetos de la escritura no cuentan su historia (no se trata de textos autobiográficos), ni inventan ficciones, sino que transcriben el lenguaje y el relato de otros” (Vera León 1992: 182). Agudamente Martín Lienhard (1992: XVII) ha descrito en los documentos de la conquista de América la cita y el testimonio del testimonio: “En el contexto de ciertos juicios e 'informaciones' legales se encuentran textos donde un testigo –no indígena– cita fragmentos del discurso indígena para apoyar la argumentación de quien o quienes lo convocaron”. La modalidad discursiva que nos interesa es, entonces, *la polifonía testimonial* resultado de la “transcripción testimonial”.

En el terreno de la poesía chilena un antecedente importante de este tipo de texto es *Estación de los desamparados* (1982) de Enrique Lihn, publicado diez años después de escrito (1972), durante un viaje del autor al Perú. Se trata de una “crónica o entrevista privada a la ciudad de Lima”, construida a partir de fragmentos de conversaciones “reales” sostenidas con amigos peruanos sobre problemas de política contingente:

En los poemas comparto el pronombre –suerte de contrapunto– con amigos y conocidos limeños cuyos nombres eludí, en general, por razones obvias.

Este libro, pues, que abunda en un corazón partido, es al mismo tiempo una crónica del Perú: repetición, más o menos literal, de textos orales hartamente inocentes por lo demás, como se verá; obra de montaje con materiales del natural (Lihn 1982: 9).

Poesía política y política en la poesía, en su primera parte, que él mismo define como una “intromisión valorativa, gratuita y poco diplomática en los problemas de un país hermano” (Lihn 1997: 380), y un “cancionero amoroso”, en la segunda. El título, como el mismo Lihn explicita en la breve “presentación” del texto, alude a la Estación Desamparados de ferrocarriles. El efecto es simplemente esperpéntico, los materiales del natural nos ponen ante un *collage* de voces sinceras:

Yo viendo las cosas en criollo
voy a decir que la ultradivisión de la izquierda
es sólo una pelea entre perros y gatos

por cosas nimias y cuestiones personales.
 No falta nunca un tipo
 que convierta su envidia en acción política (1982: 19).

La publicación de *La vida nueva* (1994) supone en el proyecto poético de Raúl Zurita el cierre de una unidad programática integrada por sus tres libros fundamentales. Se trata de un amplio volumen dividido en dos secciones de muy desigual extensión: primero, “La vida nueva” que incluye once textos; mientras la sección “Canto de los ríos que se aman” ocupa, dividida a su vez en una treintena de subsecciones, la parte central del libro. De los once textos de “La vida nueva”, diez corresponden a grabaciones de sueños, realizadas en agosto de 1983 a pobladores del Campamento Raúl Silva Henríquez. En el dolor de estos sueños se advierte el deseo alguna vez entrevisto, la utopía de un lugar distinto al de su circunstancia¹⁰.

Quienes hablan son los propios personajes, cuyos nombres suelen titular cada uno de los sueños, y se dirigen a una figura femenina, la “señorita”, que supuestamente realiza las entrevistas. ¿Quiénes hablan? ¿De qué hablan? ¿Qué tienen en común estos sueños? Responder estas preguntas puede servir para comprender un modo de imaginación marcado por la marginalidad, el desarraigo, el miedo. No olvidemos que *Anteparaíso* (1982) se cerraba aludiendo a aquellos que provienen “de un barrio pobre de Santiago” y que se hacen pedazos “por apenas un minuto de felicidad”. La utilización de un método ampliamente expandido en el campo de la antropología del testimonio, sirve a Zurita como mecanismo de representación de un imaginario colectivo que subyace a la precariedad. En tanto procedimiento poético sirve, por una parte, a la finalidad de convertir a *La vida nueva* en una polifonía textual, que se expande a las demás secciones, construidas muchas veces como relatos de sueños o sucesos de otros sujetos a un poeta definido como recolector de las voces de la colectividad; por otra, permite la constatación de que el lenguaje de la utopía es una constante cultural que subyace a las más variadas formas de vida; la precariedad, la pobreza, la marginación no anulan esta voluntad de soñar.

Si el sueño es una realización de deseos, como al menos ha pretendido el propio Zurita, con esta elaboración, debemos suponer que detrás de estos relatos se encuentra precisamente una volición que les da sentido:

La gente me empezó a contar sus sueños nocturnos, aceptando esto como un chiste. Y me di cuenta que los sueños que más recordaban incluían imágenes de grandes pastizales y pájaros, que contrastaban radi-

calmente con el ambiente de hacinamiento en que vivían. Detrás de esto estaba el fenómeno de la emigración del campo a la ciudad. Porque aunque sean de la segunda o tercera generación de inmigrantes persisten en ellos imágenes de la experiencia de sus padres o abuelos. De hecho habían dos o tres sueños, que tengo transcritos, con imágenes de bosques y tierras absolutamente nítidos y de gran concreción. Allí me di cuenta que esos sueños, y esto fue para mí una gran revelación, eran muy distintos a los que uno usualmente suele escuchar. Y eran distintos porque también los sueños tienen un carácter de clase. A mí me resultaron sorprendentes tanto por su belleza como porque no tenían nada que ver con las posibilidades de mi imaginación (Epple 1994: 879).

Una serie de ellos se caracterizan por la presencia de imágenes de la precariedad y la violencia (“La vida nueva”, “Alamiro Núñez”), otros por imágenes mortuorias (“Jacinto Quezada”, “La colombiana”, “Julia Millacura”, “Hermelindo Salvatierra”), y otros, finalmente, por imágenes espaciales: agua, tierra y aire (“Carlos Coñuepán”, “Dionisia Bravo”, “Ziley Mora”, “Mar de Plata”), lo que no impide que muchas veces estos elementos se encuentren fusionados en el relato, siempre marcados por el anhelo del retorno a la tierra, al útero. Más allá de esta distinción temática, fuertemente arbitraria, en el ámbito simbólico predominan en estos sueños las imágenes acuáticas asociadas ya a las aguas mortuorias, ya a las aguas primaverales y vivificadoras, ya a las aguas uterinas. Esta triple dimensión cobra en el conjunto del libro una dimensión fundamental para su comprensión simbólica. El flujo de las aguas es el elemento estructurador del sistema simbólico elegido, en cuya base se encuentra el mito fundacional de la purificación del cuerpo por medio de las aguas sanatorias; por esta vía la poesía de Zurita ingresa a un terreno marcado por la alucinación, el flujo verbal irracional y la desobjetivación de la materia.

En el único texto en que el sujeto autorial recupera la voz en toda la sección, Zurita escribe: “EL BRILLO DE ESTRELLAS YA EXTINGUIDAS COMENZABA A CONSTELAR EL CIELO HACIÉNDOME RECORDAR UNA LEYENDA AYMARA QUE DICE QUE SI UNA PERSONA ESTÁ A PUNTO DE MORIR, HAY QUE AGARRARLA DE LOS PELOS DE LA CABEZA CON TODA LA FUERZA PORQUE ENTONCES LA MUERTE NO PUEDE LLEVÁRSELA” (1994: 16). La muerte, sin embargo, tiene aquí una función consoladora, el sujeto quiere morir, la fuerza de quienes le tiran desde abajo supone “un dolor muy fuerte”. Por lo mismo, el sueño se conecta con los sueños de precariedad y confirma la condición de desarraigo y marginalidad en la que se inscriben todos los personajes de estos textos. Siempre en la intuición de una condición de vida distinta.

La introducción de estas voces de la marginalidad, tomadas del natural, posibilita cierto tipo de democratización de la voz autorial, porque aun cuando en la intencionalidad se encuentra la autoría, estos *ready made* verbales significan no sólo una valoración del lenguaje de la tribu, sino también la exposición del imaginario del otro marginal y al mismo tiempo la incorporación de estrategias propias del registro etnográfico con finalidades poéticas, lo que permite hablar de la construcción de un segmento de la poesía chilena definida como poesía antropológica.

NOTAS

1. Las transformaciones culturales vividas por el país durante la dictadura han sido estudiadas por José Joaquín Brunner (1990: 24), para quien: “La cultura fue funcional y forzosamente adaptada a las exigencias de transformación económica. Ella fue subordinada a los requerimientos de un proyecto modernizador que incluía como su eje central la sustitución de las relaciones políticas por la emergencia de una “comunidad de mercado”. En otras palabras, el mecanismo tradicional de coordinación social proporcionada por el Estado y la política fue reemplazada por la coordinación prevista por la operación de los mercados.
Autoritarismo y neoliberalismo se dieron así la mano. Lo que en un principio pudo parecer un maridaje condenado al fracaso resultó eventualmente en una acción que se apoyaba simultánea y “exitosamente” en la represión disciplinaria y en la apertura de la sociedad a los mercados. Administración de las personas y libertad para las cosas (capitales y bienes)”.
2. El proceso ha sido descrito por Rodrigo Cánovas (1986: 131) en los siguientes términos: “En Chile, la interrupción del diálogo genera, en los primeros años de la dictadura, una afasia colectiva. A nivel cultural, la afasia implica un habla que no dice nada, un tejido amorfo de significados que equivale a lo que en lingüística se denomina simplemente ‘ruido’. Además de constituir un síntoma de la pérdida de referentes de una comunidad (se cuenta con discursos ideológicos absolutamente ineficaces para explicar una situación histórica nueva), este lenguaje dislocado es el efecto de una censura disgregadora, que la comunidad ha internalizado (el miedo paraliza la libre expresión de las ideas, haciéndolas enrevesadas y casi ininteligibles)”.
3. Alicia Borinsky (1984: 133) ha escrito sobre la dimensión social de la poesía de la poesía lihniana: “Los poemas que en jerga literaria corriente se llamarían ‘de preocupación social’ escritos por Lihn están libres del falso optimismo y triunfalismo que caracterizan a tanta producción de esa factura. Al mismo tiempo, los avatares por los cuales el yo que habla desmantela una lectura autoglorificante, van construyendo una lucidez acerca de las condiciones de la palabra, en su minúscula historicidad penetrada de Historia”.
4. Sobre este peculiar asunto Lihn se refiere en el año 1986, antes de la publicación del libro, a este texto que entonces se titulaba *Conversación con la Biblia*: “Estaba haciendo un libro que se llama *Conversación con la Biblia*,

que es más o menos del mismo tono que del *Paseo Ahumada*, motivado por una aparición falsa de la Virgen, que organizó aparentemente la CNI en una localidad cercana a Viña que se llama Villa Alemana.

Resulta que apareció la Virgen, dio fe de ello un niño medio raro. Un niño con problemas psicológicos muy graves que apareció en la localidad, fue con un cura y dijo que había dialogado con la Virgen. La Iglesia se dio cuenta del asunto y tuvo que pronunciarse. Al principio lo hizo con duda, no descartó completamente la posibilidad. Una cosa que me parece increíble, que todavía pueda aparecerse la Virgen y que la jerarquía estudie el caso. Hicieron una investigación y descubrieron irregularidades en la aparición, en el lenguaje, en las cosas que empezó a decir, hasta en ciertas cosas que ocurrían en el espacio físico. Se descubrió que había cañerías para lanzar agua. El arzobispado de Valparaíso decretó que esta aparición era fraudelenta, que la Virgen no hablaba así ni tenía ciertos intereses, porque ya estaba mandando recados de orden político, se estaba facistizando a pasos agigantados” (Rebaza 1990: 44).

5. Para Soledad Bianchi (1996: 26) “Cuevas prefiere arriesgarse con un proyecto no sólo íntimo, un proyecto distinto de obra / un proyecto de obra distinta, sino además, uno global y colectivo, un Proyecto de país que no es ni más que menos que la imaginación de una utopía, en momentos en que se dice que han terminado, que ya no existen, y que están, supuestamente, venidas a menos”.
6. “Siempre creí en la cultura popular, en el sentido de considerar al pueblo como el depositario de los sueños del país, lo que a su vez se manifestaría en los cuentos, en el lenguaje, en una ética que permita vivir en la solidaridad. Pero después he visto que la gente del pueblo es la primera que se entrega al televisor, al “copete” y a una serie de hábitos que destrozan su vida. Tal vez eso ocurra porque este es un pueblo que fue derrotado y que, en cierta medida, se lumperezó. En definitiva, creo que hay que desarrollar un trabajo muy complejo para reconstituir la cultura del pueblo.” (Barrientos 1994: 21)
7. Gilberto Triviños (1988: 71-72) ha descrito esta crisis del sistema comunicacional en los siguientes términos: “La pérdida de la oralidad, el quiebre de la voz, el extrañamiento del lenguaje son otras formas de despojo tematizadas reiteradamente en los textos que ficcionalizan a los hablantes poéticos como hombres martirizados; sobrevivientes de una 'catástrofe', 'tormenta' o 'cataclismo'; pueblo partido en dos; habitantes de un universo devastado por dragones; 'desamparados aventados de la historia'; antihéroe(s) mítico(s) o pájaros en bandada. No se trata sólo de la devaluación de los poderes de la 'vacca sagrada' o del 'pequeño dios' desacralizados en la antipoesía parriana, sino sobre todo del despojo de la palabra en una sociedad represiva (censura, autocensura) o de su extrañamiento en el mundo del exilio”.
8. Nombre con el que se conoce a la princesa atacameña que una vez muerto su padre, a manos de Diego de Almagro, realizó feroz guerra contra los españoles; pero la tirana, esa princesa guerrera, cayó en las redes del amor del prisionero portugués Vasco de Almeida que la cristianizó y que por esta causa fue ajusticiada por los indios; su martirio, en aras de un amor celestial, dio sentido a esta fiesta pagana en la que el diablo y la virgen se unen por unos días en el desierto, en el carnaval sincrético de un violento origen.

9. El sujeto que habla en *La Tirana* es también ajeno por completo a la noción de “yo poético”: más bien, en cada texto se dan sujetos múltiples, voces distintas, discursos incompatibles entre sí, sólo ligados por el miedo. En los poemas hay personajes a los que se alude, pero que de repente se toman la palabra con ferocidad, como si se pelearan el espacio del texto (Valdés 1996: 74).
10. Sobre los sueños narrados en “La vida nueva”, Zurita ha señalado: “Sí, ese trabajo está hecho, y de allí salieron diez sueños que constituyen el comienzo de un libro que no he publicado, y que se titula *La vida nueva*. Son diez sueños de pobladores del campamento “Silva Henríquez”. Ese trabajo me costó mucho. Grabé cerca de veinte, y finalmente transcribí diez. Me costó mucho contactarme con ellos, y usar la grabadora, porque tenía la sensación de estar irrumpiendo, como forastero, en una realidad que para ellos es toda su vida” (Epple 1994: 879).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barrientos, Julia. “Téngase presente la utopía”. *Punto Final* 323 (Santiago de Chile, agosto de 1994): 21.
- Brunner, José Joaquín. “Chile en la encrucijada de su cultura”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483, *La cultura chilena durante la dictadura* (agosto-septiembre 1990): 23-32.
- Beverley, John. Introducción. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. John Beverley y Hugo Achugar, eds. Lima y Pittsburgh: Latinoamericana, 1992. 7-18.
- Bianchi, Soledad. “Una especie de memoria: la poesía de José Ángel Cuevas”. *Licantropía* 5 (1996): 26-28.
- Borinsky, Alicia. “Territorios de la historia”. *Revista Chilena de Literatura* 24 (1984): 130-135.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile: FLACSO, 1986.
- Cuevas, José Ángel. 1989. *Adiós muchedumbres*. Santiago de Chile: América del Sur, 1989.
- . *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*. Santiago de Chile: América del Sur, 1992.
- . *Proyecto de País*. Santiago de Chile: América del Sur, 1994.
- . *Poesía de la Comisión Liquidadora*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- Epple, Juan A. “Transcribir el río de los sueños”. *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 873-883.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Giordano, Jaime. “Tomás Harris: macrorrelato con carrozas”. *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 885-890.
- Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Época Contemporánea. Madrid: Crítica, 1989.

- Lienhard, Martín. "Prólogo". *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Lihn, Enrique. *Estación de los desamparados*. México: Premiá, 1982.
- . *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga, 1983.
- . *La aparición de la virgen*. Santiago de Chile: Cuadernos de Libre (E)Lección, 1987.
- . "Diego Maquieira: escribir es rayarse". Germán Marín, ed. *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago de Chile. LOM, 1997a. 166.
- . "Un lenguaje violento y 'chilensis': *La Tirana*, de Diego Maquieira". Germán Marín, ed. *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago de Chile: LOM, 1997b. 167-169.
- Maquieira, Diego. *La Tirana*. Poema. Santiago de Chile: Tempus Tacendi, 1983.
- Rebaza, Luis. 1990. "Enrique Lihn: el poema de la miseria en la economía de libre mercado" (entrevista). *Casa del tiempo* 44, 95 (1990).
- Rojo, Grinor. *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile: Pehuén, 1989.
- Subercaseaux, Bernardo. "Nueva sensibilidad y horizonte "post" en Chile (Aproximaciones a un registro)". *Nuevo texto crítico* 6 (1990): 135-145.
- Triviños, Gilberto. "El regreso", M. N. Alonso y otros: *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*. Santiago de Chile: IMPRODE-CESOC, 1988. 53-107.
- Valdés, Adriana. "Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización". *Composición de lugar, escritos sobre cultura*. Santiago de Chile. Universitaria, 1996. 68-77.
- Vera León, Antonio. "Hacer hablar: la transcripción testimonial". *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. John Beverley y Hugo Achugar, eds. Lima y Pittsburgh: Latinoamericana, 1992. 181-199.
- Yúdice, George. "Testimonio y concientización". *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. John Beverley y Hugo Achugar eds. Lima y Pittsburgh: Latinoamericana, 1992. 207-277.
- Zurita, Raúl. *La vida nueva*. Santiago de Chile: Universitaria, 1994.

¹ Las transformaciones culturales vividas por el país durante la dictadura han sido estudiadas por José Joaquín Brunner (1990: 24), para quien: “La cultura fue funcional y forzosamente adaptada a las exigencias de transformación económica. Ella fue subordinada a los requerimientos de un proyecto modernizador que incluía como su eje central la sustitución de las relaciones políticas por la emergencia de una “comunidad de mercado”. En otras palabras, el mecanismo tradicional de coordinación social proporcionada por el Estado y la política fue reemplazada por la coordinación prevista por la operación de los mercados.

Autoritarismo y neoliberalismo se dieron así la mano. Lo que en un principio pudo parecer un maridaje condenado al fracaso resultó eventualmente en una acción que se apoyaba simultánea y “exitosamente” en la represión disciplinaria y en la apertura de la sociedad a los mercados. Administración de las personas y libertad para las cosas (capitales y bienes)”.

² El proceso ha sido descrito por Rodrigo Cánovas (1986: 131) en los siguientes términos: “En Chile, la interrupción del diálogo genera, en los primeros años de la dictadura, una afasia colectiva. A nivel cultural, la afasia implica un habla que no dice nada, un tejido amorfo de significados que equivale a lo que en lingüística se denomina simplemente “ruido”. Además de constituir un síntoma de la pérdida de referentes de una comunidad (se cuenta con discursos ideológicos absolutamente ineficaces para explicar una situación histórica nueva), este lenguaje dislocado es el efecto de una censura disgregadora, que la comunidad ha internalizado (el miedo paraliza la libre expresión de las ideas, haciéndolas enrevesadas y casi ininteligibles)”.

³ Alicia Borinsky (1984: 133) ha escrito sobre la dimensión social de la poesía de la poesía lihniense: “Los poemas que en jerga literaria corriente se llamarían ‘de preocupación social’ escritos por Lihn están libres del falso optimismo y triunfalismo que caracterizan a tanta producción de esa factura. Al mismo tiempo, los avatares por los cuales el *yo* que habla desmantela una lectura autoglorificante, van construyendo una lucidez acerca de las condiciones de la palabra, en su minúscula historicidad penetrada de Historia”.

⁴ Sobre este peculiar asunto Lihn se refiere en el año 1986, antes de la publicación del libro, a este texto que entonces se titulaba *Conversación con la Biblia*: “Estaba haciendo un libro que se llama *Conversación con la Biblia*, que es más o menos del mismo tono que del *Paseo Ahumada*, motivado por una aparición falsa de la Virgen, que organizó aparentemente la CNI en una localidad cercana a Viña que se llama Villa Alemana.

Resulta que apareció la Virgen, dio fe de ello un niño medio raro. Un niño con problemas psicológicos muy graves que apareció en la localidad, fue con un cura y dijo que había dialogado con la Virgen. La Iglesia se dio cuenta del asunto y tuvo que pronunciarse. Al principio lo hizo con duda, no descartó completamente la posibilidad. Una cosa que me parece increíble, que todavía pueda aparecerse la Virgen y que la jerarquía estudie el caso. Hicieron una investigación y

descubrieron irregularidades en la aparición, en el lenguaje, en las cosas que empezó a decir, hasta en ciertas cosas que ocurrían en el espacio físico. Se descubrió que había cañerías para lanzar agua. El arzobispado de Valparaíso decretó que esta aparición era fraudelenta, que la Virgen no hablaba así ni tenía ciertos intereses, porque ya estaba mandando recados de orden político, se estaba facistizando a pasos agigantados” (Rebaza 1990: 44).

⁵ Para Soledad Bianchi (1996: 26) “Cuevas prefiere arriesgarse con un proyecto no sólo íntimo, un proyecto distinto de obra / un proyecto de obra distinta, sino además, uno global y colectivo, un Proyecto de país que no es ni más que menos que la imaginación de una utopía, en momentos en que se dice que han terminado, que ya no existen, y que están, supuestamente, venidas a menos”.

⁶ “Siempre creí en la cultura popular, en el sentido de considerar al pueblo como el depositario de los sueños del país, lo que a su vez se manifestaría en los cuentos, en el lenguaje, en una ética que permita vivir en la solidaridad. Pero después he visto que la gente del pueblo es la primera que se entrega al televisor, al “copete” y a una serie de hábitos que destrozan su vida. Tal vez eso ocurra porque este es un pueblo que fue derrotado y que, en cierta medida, se lumpeterizó. En definitiva, creo que hay que desarrollar un trabajo muy complejo para reconstituir la cultura del pueblo.” (Barrientos 1994: 21)

⁷ Gilberto Triviños (1988: 71-72) ha descrito esta crisis del sistema comunicacional en los siguientes términos: “La pérdida de la oralidad, el quiebre de la voz, el extrañamiento del lenguaje son otras formas de despojo tematizadas reiteradamente en los textos que ficcionalizan a los hablantes poéticos como hombres martirizados; sobrevivientes de una ‘catástrofe’, ‘tormenta’ o ‘cataclismo’; pueblo partido en dos; habitantes de un universo devastado por dragones; ‘desamparados aventados de la historia’; antihéroe(s) mítico(s) o pájaros en bandada. No se trata sólo de la devaluación de los poderes de la ‘vaca sagrada’ o del ‘pequeño dios’ desacralizados en la antipoesía parriana, sino sobre todo del despojo de la palabra en una sociedad represiva (censura, autocensura) o de su extrañamiento en el mundo del exilio”.

⁸ Nombre con el que se conoce a la princesa atacameña que una vez muerto su padre, a manos de Diego de Almagro, realizó feroz guerra contra los españoles; pero la tirana, esa princesa guerrera, cayó en las redes del amor del prisionero portugués Vasco de Almeyda que la cristianizó y que por esta causa fue ajusticiada por los indios; su martirio, en aras de un amor celestial, dio sentido a esta fiesta pagana en la que el diablo y la virgen se unen por unos días en el desierto, en el carnaval sincrético de un violento origen.

⁹ El sujeto que habla en *La Tirana* es también ajeno por completo a la noción de “yo poético”: más bien, en cada texto se dan sujetos múltiples, voces distintas, discursos incompatibles entre sí, sólo ligados por el miedo. En los poemas hay personajes a los que se alude, pero que de repente se toman la palabra con ferocidad, como si se pelearan el espacio del texto (Valdés 1996: 74).

¹⁰ Sobre los sueños narrados en “La vida nueva”, Zurita ha señalado: “Sí, ese trabajo está hecho, y de allí salieron diez sueños que constituyen el comienzo de

un libro que no he publicado, y que se titula *La vida nueva*. Son diez sueños de pobladores del campamento “Silva Henríquez”. Ese trabajo me costó mucho. Grabé cerca de veinte, y finalmente transcribí diez. Me costó mucho contactarme con ellos, y usar la grabadora, porque tenía la sensación de estar irrumpiendo, como forastero, en una realidad que para ellos es toda su vida” (Epple 1994: 879).