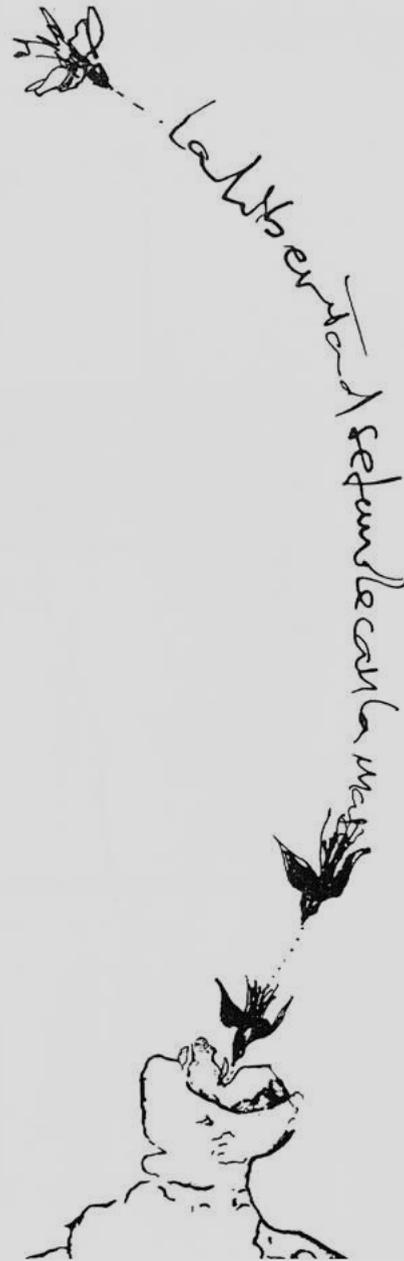


K a m c h a t k a

Revista de análisis cultural
N. 12



Experimentación poética y contracultura
en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos
(1960-1990): colectivos, acciones y reacciones
Coordinado por Mercè Picornell y Maria Victòria Parra Moyà

EXPERIMENTACIÓN POÉTICA Y CONTRACULTURA EN CONTEXTOS
DICTATORIALES IBÉRICOS Y LATINOAMERICANOS (1960-1990):
COLECTIVOS, ACCIONES Y REACCIONES

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 12 (2018)

Monográfico coordinado por MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ

MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Experimentación poética y contracultura en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos (1960-1990): colectivos, acciones y reacciones.	221-228
JUAN GONZALEZ GRANJA. Los tzánticos amenazan la ciudad: la performance poética de la indig-nación en el Ecuador moderno.	229-251
MALENA LA ROCCA. "Rompiendo la piñata del Mundial". Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina.	253-271
PAULINE MEDEA BACHMANN. Poesía en circulación. Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur.	273-290
JÈSSICA PUJOL DURAN. Beau Geste Press: a Liminal Communitas across the New Avant-gardes.	291-312
ALBERTO VALVERDE OTERO. El Grupo Rompente (1975-1983). Un viaje inesperado por la Transición en el campo literario gallego.	313-332
IRATXE RETOLAZA. Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca: 'Isturitzetik Tolosan Barru' (1969).	333-369
MERCÈ PICORNELL. Campo literario y reconstrucción democrática. Dos poéticas estratégicas y una interpelación en la poesía chilena.	371-404
MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Una cata de 'Sopa de letras' (1976).	405-432



CAMPO LITERARIO Y RECONSTRUCCIÓN DEMOCRÁTICA. DOS POÉTICAS ESTRATÉGICAS Y UNA INTERPELACIÓN EN LA POESÍA CHILENA

Literary Field and Democratic Reconstruction. Two Strategic Poetics and
One Interpellation in Chilean Poetry

MERCÈ PICORNELL

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS (ESPAÑA)

mercepicornell@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-6289-0980>

RECIBIDO: 27 DE MARZO DE 2018

ACEPTADO: 25 DE SEPTIEMBRE DE 2018

RESUMEN: Este artículo se enmarca en el estudio de las transformaciones que ocurren en aquellos sectores del campo literario implicados en procesos de reconstrucción democrática. Más en concreto, se estudian las relaciones entre estrategias poéticas y políticas que se pueden constatar en el contexto chileno de la primera década de dictadura, un período cuyo inicio se sitúa en el golpe de estado militar del 11 de septiembre de 1973, que marcará una fractura política y también simbólica que será objeto de diferentes representaciones creativas y críticas. Se propone un acercamiento breve a dos estrategias opuestas de intervención: la que pretende restablecer vínculos de continuidad a partir de las antologías y la que propone sensibilizar a partir de la escenificación pública de la misma fractura desde lo experimental. En tercer lugar, el artículo se cierra con la mención de un modelo alternativo y menos visible de poética política, y es el referido a la interpelación del receptor. Son estrategias contradictorias pero que conviven en la poesía chilena del período y permiten reflexionar sobre las fisuras de la atribución política sobre lo poético.

PALABRAS CLAVE: Poética experimental, antologías, poesía chilena, dictadura.

ABSTRACT: This paper deals with the transformations that occur in those sectors of the literary field involved in processes of democratic reconstruction. More specifically, it regards the relationship between poetic and political strategies in the Chilean context of the first decade of the dictatorship, a period whose beginning in the military coup d'etat of September 11 (1973) involves a political and symbolic fracture that will be represented in different creative and critical works. It proposes a brief approach to two opposing strategies: the one that tries to reestablish continuity links –using the anthology as a genre– and the one that proposes an experimental and public performance of the fracture. Moreover, the paper closes with the mention of an alternative and less visible model of political poetics, referred to the interpellation of the reader. These are contradictory strategies that coexist in the Chilean poetry of the period and allow us to reflect on the fissures of the political function attributed to poetry.

KEYWORDS: Experimental poetry, anthologies, Chilean poetry, dictatorship.

Picornell, Mercè.

“Campo literario y reconstrucción democrática. dos poéticas estratégicas y una interpelación en la poesía chilena”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 12 (2018): 371-404.

DOI: 10.7203/KAM.12.12221 ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN: POESÍA PARA LO POLÍTICO, MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

Estas páginas se insertan en un proyecto de investigación más amplio, destinado al estudio de las transformaciones que ocurren en aquellos sectores del campo literario implicados en procesos de reconstrucción democrática.¹ Entiendo que, en términos culturales, estos procesos no pueden acotarse en las fechas concretas que se proponen desde la historia política: anteceden a menudo al final de la dictadura en cada tentativa por ignorarla o erosionarla desde la escena cultural y, a la vez, las improntas culturales del autoritarismo sobrepasan a menudo el final del régimen que lo impuso. Me interesan estos procesos cuando se dan en las dictaduras que podríamos denominar, de manera puramente tentativa (y reutilizando la categorización de Ernest Mandel que Fredric Jameson introdujo en la crítica cultural), del “capitalismo tardío”, dictaduras que practican un control sociopolítico extremo que pretende garantizar, entre otras cosas, un desarrollo económico centrado en el interés y la iniciativa privados.² En esta ocasión, mi reflexión se basará en el estudio de dos estrategias poéticas y políticas que se pueden constatar en el contexto chileno de la primera década de dictadura, un período cuyo inicio se sitúa en el golpe de estado militar del 11 de septiembre de 1973, que marcará una fractura política y también cultural³ y simbólica que, como veremos, será objeto de diferentes representaciones creativas y críticas en el campo literario. Mi lectura concluye en 1983 para delimitar lo que los especialistas han considerado una etapa de esta dictadura, condicionada por una crisis económica gestionada por un régimen que, más allá del autoritarismo, tenía un proyecto económico para imponer. La crisis, además, condicionará el inicio de la reconstrucción de la política de partidos y de los movimientos sociales que tendrán un papel esencial en el desgaste del régimen de Pinochet.⁴

¹ Ver al respecto los ensayos sobre el caso catalán que reuní en el volumen *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970* (2013). El trabajo que aquí se plantea se realizó en el marco de una breve estancia de investigación realizada en Chile durante el año 2013, propiciada por el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Responde, por este motivo, a una voluntad de establecer un mapa que sirva de lugar comparativo con otras literaturas que han padecido procesos dictatoriales por lo que lo presento consciente de sus limitaciones tanto en la bibliografía y en los contextos que podría aportar un especialista en literatura chilena. Sus resultados no hubieran sido posibles sin la buena disposición de los trabajadores de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, así como con los contactos establecidos con diversos investigadores, entre los cuales cabe destacar la ayuda inestimable de Felipe Cussen. Su redacción se ha realizado en el marco del proyecto «Nous subjectes en la creació catalana contemporània espais d'enunciació i espais de recepció en les poètiques liminars» (Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2015-65110-P, AEI/FEDER, UE).

² Me refiero, por ejemplo, a las dictaduras chilena, argentina, uruguaya, brasileña, pero también al dictadura española y portuguesa en la última fase de su desarrollo.

³ No entraré a considerar las iniciativas de fomento cultural que la dictadura desmonta, incluidas las promovidas durante el gobierno de Allende. Para una análisis amplia ver, por ejemplo, Bowen Silva (2008). Luis Hernán Errázuriz (2009) ha estudiado también lo que considera el «golpe estético-cultural» chileno desde sus antecedentes. Ver también al respecto las consideraciones de la nota 12 de este mismo artículo.

⁴ La periodización de la dictadura chilena es compleja debido a las fluctuaciones a la hora de conceptualizar su proceso de transición hacia un sistema democrático que se rige, todavía, por una constitución creada y aprobada en tiempos de la dictadura. Tomás Moulian ha distinguido en ella dos etapas: la “dictadura terrorista” (1973-1980) y la “dictadura constitucional” (1980-1988/9), una fase de transformismo que significaría “el largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (1997: 145). De mediados de los ochenta son iniciativas como El Trolley, centro de dinamización cultural promovido por Ramón Griffero, retornado del exilio, y que supone un centro de resistencia cultural activa incluso bajo la dictadura.

Me interesa valorar cómo, en un contexto en el que los discursos políticos no pueden fluir libremente, se puede producir una sobrecarga funcional de la poesía como género. Esta sobrecarga afecta a la producción poética no sólo en un nivel textual (condicionando la temática o la formalización de las obras) sino también en referencia al mismo sentido atribuido al género poético, a sus transformaciones y a su recepción social. La existencia en el contexto chileno de un vínculo simbólico fuerte entre poesía e identidad, expresado prototípicamente en el emblema del “país de poetas”, así como en el arraigo simbólico y popular de la obra de Pablo Neruda o Gabriela Mistral, hace más visible la sobrecarga identitaria de lo poético en procesos de crisis política.⁵ Este vínculo hace que la poesía sea un género especialmente sensible a una fractura democrática que afecta a la cohesión de la comunidad y a los mecanismos de circulación de los discursos en la esfera pública. En los contextos en los que se produce esta limitación, la literatura tiende a asumir subsidiariamente una agencia política que tiene importancia no sólo en relación a la posible vehiculación de los discursos ideológicos de ciertos sectores del espectro político. Esta agencia tiene que ver también con la capacidad de la literatura de ejercer lo que podríamos denominar una “función fática” dentro del campo social, es decir, una función de comprobación de los canales en los que la comunicación interrumpida podría volver fluir. Esa función, además, no se limita a la restauración los canales antiguos sino que, en su intento por restablecer la comunicación social en un contexto condicionado por el autoritarismo y la censura, puede inventar nuevos caminos, vías alternativas y en soportes diversos donde escapar del control dictatorial.⁶

Esta búsqueda de nuevos canales tiene que ver también con una consecuencia indirecta de la represión autoritaria sobre las instituciones que regulan el campo literario.⁷ El poder autoritario crea sus propios medios de control de la escena cultural –entre los cuales, la censura o la “depuración” de las universidades. A la vez, anula las instituciones en las que se podría apoyar la creación en contra del régimen o, cuando éstas subsisten, las aísla de su entorno social o las convierte en excepciones a una hegemonía cultural, en símbolos de resistencia más que de alternativa. Las instituciones que podían influir en el campo literario, desprovistas de un poder desde el que afirmarse y alejadas de los espacios en los que conseguir el reconocimiento de un consenso colectivo, devienen deficitarias. Postulo a modo de hipótesis que este déficit institucional puede tener por lo menos dos efectos en el campo literario en crisis: a) la sobrecarga funcional de algunos productos literarios que tendrían un papel menor en la regulación del repertorio en situaciones más estables (premios, antologías, talleres, recitales, etc.) y b) la

⁵ De hecho, en el prólogo de una de las antologías que nos ocupará en el segundo apartado, Raúl Zurita (2004: 8) llega a afirmar que Chile fue un poema antes de ser un país, en relación al carácter fundacional de *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

⁶ En el contexto chileno, los recitales, las revistas clandestinas y, paradigmáticamente, los talleres poéticos serían algunos de estos canales utilizados en un contexto en el que la censura se produce fundamentalmente por la aniquilación o, en palabras de Diamela Eltit (Neustadt 2012[2001]: 167), por la plena “intervención” de las instituciones que se encargan de la circulación de los productos culturales (prensa, universidades y sistema educativo, televisión radio, etc.).

⁷ Tomo el concepto de campo literario de la teoría bourdiana, si bien, mi percepción de lo institucional debe más a las propuestas sistémicas de Itamar Even-Zohar. Desde este marco, entiendo las instituciones desde un punto de vista ampliado, así es, incluyendo no sólo organismos constituidos desde el poder gubernamental sino cualquier factor que condicionan la regulación del sistema literario, esto es, tanto las editoriales como los premios, como las tertulias o la crítica.

visibilización de la heterogeneidad existente en el sistema literario, que, en los contextos no deficitarios institucionalmente, el canon ensombrece creando segmentaciones aparentemente claras entre lo dominante, lo periférico y lo marginal.

En un texto sobre lo político en el arte en el contexto chileno, Nelly Richard habla de dos “modos ejemplares que configuran históricamente las relaciones entre ‘arte y política’: el arte de compromiso y el arte de vanguardia” (2005: 16), y continúa afirmando que: “A diferencia del arte militante que pretende ‘ilustrar’ su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia buscó anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional” (2005: 16). La dicotomía compromiso/vanguardia me parece quizás demasiado simple para tener en cuenta unos mecanismos de implicación política que son, en realidad, heterogéneos y a menudo tienen diferentes caras en función de cómo se interpreten en los contextos de recepción en los que pretenden intervenir, más o menos interferidos por una tradición de literaturas resistentes o de referentes vanguardistas. En las páginas que siguen parto de la base que los vínculos entre literatura y acción política son mucho más complejos que los que permiten el compromiso público del escritor *engagé* o la representación lírica de las situaciones de opresión o desigualdad. Tienen que ver también con la innovación de canales de comunicación social, con la búsqueda, como ha argumentado Mieke Bal (2010), de formas en las que el arte participe de lo político y no sólo se haga eco de sus luchas. Para que tal interferencia sea posible, escribe Bal, el arte tiene que tener la capacidad de poseer y de otorgar agencia. Sin embargo, en comunidades sometidas por un poder dictatorial, la definición de esta agencia como algo concreto, acotable, identificable, es compleja y está acosada por la disgregación y la fractura tanto cuando se refiere a la de los creadores –alejados por el exilio, condicionados por la censura– como cuando remite a la comunidad de lectores a la que se dirigen –sin acceso libre a la acción política y a la producción cultural. En contextos de crisis social, el arte *para lo político* del que habla Bal debe diseñar fórmulas específicas para intervenir ante esta fractura. En estas páginas me propongo acercarme a dos estrategias opuestas de intervención, la que pretende restablecer vínculos de continuidad y la que propone sensibilizar a partir de la escenificación pública de la misma fractura. Son estrategias contradictorias pero que conviven en la poesía chilena del período 1973-1983 y permiten evaluar las fisuras de la atribución política sobre lo poético, los lugares en los que su propósito pragmático sobrepasa las posibilidades de lo literario para permitir el arraigo de un proyecto de gestión de lo común. En tercer lugar, dedicaré unas páginas a reflexionar sobre un modelo alternativo y menos visible de poética política, y es el referido a la interpelación del receptor, muy en relación con la función fática de la que hablábamos con anterioridad.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTATIVIDAD: LA ANTOLOGÍA POÉTICA COMO INSTITUCIÓN

La primera estrategia que me gustaría tomar en consideración pretende incidir en la restauración, en la reconstrucción de la fractura mediante el uso de la poesía como marco de proyección de la unidad y la continuidad cultural. Para analizarla partiré de los prólogos de antologías de poesía referidas al período objeto de estudio, recogidos a partir de un inventario incompleto pero significativo de treinta y tres antologías que toman como segmentación temporal

para su selección las décadas de los setenta y ochenta.⁸ No se tendrán en cuenta aquí las antologías de narrativa. Las antologías consultadas se pueden clasificar aproximadamente en tres grupos: a) las que siguen una segmentación temática, genérica o local –i. e. *De ola en ola. Antología poética del mar* (1975), *Poesía del sur. Antología* (1984)–, b) las que se presentan explícitamente como antologías de resistencia, referidas a la poesía producida en prisiones o desde el exilio –i. e. *Chile. Poesía de resistencia y del exilio* (1978), *Il sagne e la parola* (1978)– o c) las que se presentan como puramente periodológicas –i. e. *Entre la lluvia y el arcoiris* (1983), *Poesía para el camino* (1977)–, cosa que no quiere decir que su voluntad no vaya más allá de la simple presentación de la producción de un momento o de una localización específicos. Cabe tener en cuenta que su publicación desde Chile o desde el exilio es esencial en su recepción.

Las antologías, como también las denominaciones generacionales, son estrategias de proyección grupal que predominan en los campos literarios en proceso de reconstrucción, en los que las posibilidades de visibilizar la producción cultural son complejas. Se trata de una estrategia de rentabilización de la energía de activación necesaria para la generación de un producto en un ámbito en el que la proyección cultural —publicación de libros, celebración de encuentros públicos— está limitada por el peso de la censura y la represión.⁹ Las antologías, así como los grupos, los talleres o los premios de poesía pueden tener un potencial de institucionalización subsidiario que, en el caso chileno, va más allá de intentar interferir en los procesos de representatividad literaria al pretender exportar esta representatividad al ámbito político para convertir, mediante la reutilización estratégica del ideario lírico romántico, la “voz del poeta” en la “voz de un pueblo”.¹⁰ La antología deviene así una alegoría del proceso de reunificación nacional en el que la continuidad de una voz poética aspiraría a contestar las rupturas del poder impuesto por la fuerza de las armas.

Muchos de los prólogos de las antologías consultadas se presentan con la función de restituir una unidad. Según el prólogo de *Poesía para el camino* (1977), un volumen promovido por la Unión de Poetas Jóvenes, la antología pretende “encontrar la unión”, se trata de restaurar una unidad perdida, de “entablar un diálogo que creemos, hoy día, tan necesario como la necesidad de *unificar* la actividad artístico-cultural al servicio del hombre” (1977: 9).¹¹ La editada el año 1980 por Gonzalo Millán, Jorge Etcheverry y Leandro Urbina bajo el título *Primer cuaderno de poesía chilena*, se presenta con el objetivo de “contribuir a la *unificación* de la producción literaria e intelectual del interior y el exterior” (Contraportada). Esta mención al interior y el exterior pone sobre la mesa el papel del exilio, que, como veremos más adelante, tiene también una función interesante en este marco: la antología publicada desde fuera puede visibilizar la situación a nivel internacional. En las antologías publicadas en Chile, el exilio puede ser un fenómeno obviado,

⁸ Me interesa aquí tan solo el carácter institucional de la antología como fenómeno literario. No desarrollo, por esto, un análisis interno de los contenidos de las antologías —la selección de poetas y de textos— que sería necesario en la comprensión plena del fenómeno pero se escapa al propósito panorámico de este artículo.

⁹ Utilizo el término en el sentido que le atribuye Roberto Samartín López-Iglesias (2010: 37) en relación a la configuración del sistema literario gallego en el período de transición (1974-1978).

¹⁰ Sobre la dinámica de talleres, ver las consideraciones de Carlos Alberto Trujillo “Poetas y poesía en los tiempos malos (1974-1979)” así como de Ana M. Foxley (1985) “Marginados entre marginados”. Sobre la función de los grupos literarios y los talleres que se les asocian ver también S. Bianchi (1995).

¹¹ El subrayado es mío en esta y el resto de citas, si no se indica lo contrario.

excluido, o que se intenta resolver desde un territorio literario que supera las fronteras de los países. En *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, publicada en Berlín el mismo año, se entiende que en la poesía “fluye el dolor, de la lucha y esperanza de un pueblo”, una unidad que se traspassa al receptor en el volumen *Un hombre rompe todas sus fronteras*, antología de Pablo Varas de poesía carcelaria en cuyo prólogo se explicita que estos poemas fueron escritos por poetas que “estaban pensando en *todos nosotros*” (1980: 8). Obviamente, la proyección metonímica de esta identidad común siempre será problemática cuando pretende referirse a la comunidad de una nación dispersa y regida por un poder autoritario que también es chileno y está construyendo su propio discurso sobre la identidad nacional.

Las pulsión hacia lo unitario y lo común de las antologías tiene una función estratégica que produce efectos más complejos que los de la simple defensa romántica de la “voz del pueblo” que se pretende en muchos prólogos. Permite, por ejemplo, sumar textos anónimos a los textos de autores conocidos o reconocidos en un contexto en el que la misma falta de firma puede funcionar como emblema político de una represión arbitraria y que pretende la desaparición del adversario, y también como protección ante la censura i la represión. Así, las antologías de poesía de prisión y resistencia *Chile. Poesías de las cárceles y del destierro* (1978), *Il sagne e la parola* (1978), *Un hombre rompe todas las fronteras* (1985) o *Girasoles en las sombras* (1988) incluyen secciones de poemas anónimos, como también lo hace el volumen *Chile. Poesía de la resistencia y del exilio*, un libro con el que se “pretende *integrar* en una voz solidaria la poesía que ya puede firmarse y aquella que está surgiendo todavía como un acto anónimo” (1978: 7), a lo que se añade incidiendo en el uso comunitario de lo poético que puede derivarse de su anonimato: “Son poemas escritos en los hogares y que amparados por el fuego secreto de las convicciones populares, alcanzan a veces un honroso destino: transformarse en la expresión anónima de una causa común” (1978: 7). El anonimato se convierte en símbolo también en el volumen *Chile. Poesía y canciones cautivas*, publicado en 1974 sin que en sus créditos aparezca lugar de edición ni editorial, y cuyo prólogo aparece firmado por un “Grupo artístico chileno en el exilio ‘testimonio’”. En este caso, todo el volumen resulta anónimo, ya que se entiende que la obra que reúne no es fruto de una suma de individualidades sino “patrimonio de todos los presos en los campos de concentración, de todos los caídos, de todos los que hoy luchan contra la dictadura. Por ello no hay nombres; autor y protagonista son uno solo: el pueblo de Chile”.¹²

La insistencia en la integración mediante la suma de voces poéticas tiene también su correlato en la búsqueda de la resolución de una fractura que vincula la idea de *unidad* a una *continuidad* histórica compleja. Esta función es predominante en la antología promovida por la Unión de Escritores Jóvenes, que pretende promover “la *continuidad* del oficio poético que

¹² En este prólogo, además, aparece explicitada otra cuestión que será relevante en la tentativa de construcción de esta identidad común. Se insiste en el hecho que el libro no se presenta como “una mercancía” sino como el producto de “todo un pueblo que sufre, pero que no llora” (1974: 3). La mención a la cultura como patrimonio común enlaza en el pasado con los proyectos culturales del gobierno de Unidad Popular y en el presente se opone a una sustitución, en manos del régimen dictatorial, del ciudadano por el consumidor y de la libertad colectiva por un neoliberalismo que promueve la individualidad de una elección condicionada por la desigualdad en el acceso a los bienes y servicios. Sobre la concepción de la cultura bajo la dictadura chilena, ver las consideraciones de José Joaquín Brunner en sus múltiples reflexiones sobre la cultura autoritaria en Chile (i.e. “Autoritarismo y cultura en Chile” (1983), “De la cultura liberal a la sociedad disciplinaria” (1977) o en su volumen *La cultura autoritaria en Chile* (1981)).

heredamos de las generaciones anteriores a la nuestra”. Se presenta así como la aportación de un grupo de jóvenes “conscientes de la tradición de las letras chilenas” a las que pretende “mantener vivas”. El mismo objetivo mueve aparentemente la antología editada por Soledad Bianchi bajo el título *Entre la lluvia y el arcoíris*:

Estos autores que se iniciaban en la escritura no nacían de la nada: tenían y tiene un pasado (literario) universal y, muy especialmente, chileno. A veces esta continuidad se había olvidado porque muchos de los inmediatamente precedentes en obra y en edad no están en Chile, no son visibles, no se puede tener con ellos un contacto diario y directo. *Entre la lluvia y el arcoíris* debía, entonces, suplir esta falsedad: debía hacer presente *un nexo* entre los que hoy comenzaba y los que habían comenzado y seguían produciendo y recomenzando cada vez (Bianchi 1983: 8).

Sin embargo, la apelación a los precedentes que menciona Bianchi no deja de ser problemática, sobre todo desde el momento en el que se expresa sin visibilizar los nombres de aquellos que “no son visibles”, es decir, de la generación represaliada o exiliada que podrían establecer un marco de continuidad. Sea como sea, las continuidades culturales son a menudo creaciones interesadas que se tejen desde el presente para justificar un porvenir. Desde una voluntad aparentemente reconstructora, también la antología de Daisy Bennet y A. Fernández, *Poetas chilenos de hoy* (1977), añade capciosamente a esta búsqueda de unidad, el objetivo de “derribar los falsos ídolos” que no creen en lo que consideran “la única actitud que la poesía tiene: la libertad en la emoción estética; expresión que lleva al hombre a las más altas cumbres del espíritu” (1977: 7). Esta negación de la idolatría defiende el respeto ante una tradición poética que cuenta con dos premios nobeles, y se enfrenta ante una herencia que “no puede ser desaprovechada por ideólogos que pretenden erigir la pobreza del lenguaje que ellos defienden, en el sofisma de la antipoesía” (1977: 8). Apelar a la obra de Nicanor Parra sin nombrarlo les permite ampliar su ubicación en los márgenes de lo que consideran digno de formar parte de la herencia poética del país. Otras antologías grupales, como *Uno por uno*, mencionan la “dificultad para trabajar con los materiales heredados, con la palabra poética clara y precisa que instalara un Neruda en Chile” (1979: 10). Esta lejanía de los modelos se menciona también en el prólogo de la antología de poesía femenina editada por Juan Villegas, un rechazo que tendría que ver con las dificultades de las poetisas de ser consideradas por la crítica o de hacerse un lugar frente a la tradición.

En realidad, la pulsión hacia la unidad y la continuidad no puede más que situar muchas de las antologías consultadas en el marco de una paradoja condicionada por dos variables: la referida a la creación de una división entre la producción “desde Chile” y “en el exilio” que mina desde la exclusión o la división de los contenidos su voluntad de unidad, y la que se deriva de la imposibilidad de fijar un canon estable a causa, en la mayoría de casos, tanto de la cercanía temporal de la producción que se antologa como de la precariedad de las instituciones literarias que pueden justificar un criterio válido y consensuado de selección. En el primer sentido, la creación de una fractura dentro/fuera se manifiesta de una forma significativamente problemática en los prólogos de las antologías consultadas. En algunas antologías, como *Poemas para el camino*, se naturaliza la identificación entre poesía chilena y producción “desde dentro” mediante la ausencia de menciones a la producción “de fuera”. En otras antologías, esta expulsión de la producción exiliada de la representatividad literaria se realiza expresamente. Así ocurre en la

antología de poesía de mujeres realizada por Juan Villegas, donde subsume la condición de exilio bajo una aséptica mención a las “poetas residentes en el extranjero”, a las que considera que hay que estudiar “con parámetros diferentes a las residentes en el país” ya que pertenecen a un grupo “menos variado”. Considera, en suma, que “[e]l discurso lírico en el extranjero es necesario verlo más en relación con la presencia de códigos internacionales que nacionales” (1983: 32). Veremos más adelante como la oposición nacional/internacional resulta problemática también en la producción más experimental. En este caso supone una expulsión expresa de la representatividad nacional de aquellos forzados al exilio. La misma exclusión se da en la antología de Manuel Jofre *La voz de los 80. Poesía chilena joven*, publicada ya en 1991, que reúne obra de residentes en Chile nacidos entre 1946 y 1961, excluyendo la producción de exilio bajo la consideración que tanto su producción como su circulación y su consumo no forman parte propiamente de la esfera pública chilena. Al contrario, las antologías publicadas fuera de Chile inciden en la inclusión de la producción de exilio, que se entiende como una intervención más en la producción local que forma parte del patrimonio común que, sin embargo, a menudo condiciona la voluntad de unidad de las antologías introduciendo en su seno una fractura dentro/fuera. Así ocurre, en la antología *Primer cuaderno de poesía chilena*, publicada en Canadá o en *Poesía de la resistencia y del exilio* (1978), sin lugar de publicación, en la única en la que se problematiza esta misma segmentación cuando nota que esta división no es más que un reflejo de la circunstancia histórica que, además, no resulta clara en algunos textos, que pueden ser escritos en Chile por autores que ahora se encuentran en el exilio.

La dificultad para construir un canon estable se manifiesta en la dispersión de los criterios de selección que utilizan las antologías consultadas, independientemente de la amplitud del espectro representativo que se explicita en sus títulos o en los prólogos que anteceden la selección. Algunas de las antologías que se presentan con voluntad de representar la voz poética de la nueva generación de jóvenes escritores se seleccionan, en realidad, únicamente en función de encuentros –*Poesía para el camino* (1977)– de premios de poesía –*Antología poética joven* (1981)– o de un taller restringido a la participación de unos pocos poetas –así ocurre en la antología con título equívoco *Poetas chilenos de hoy* (1977), en realidad, vinculada al grupo de poesía “Tamarugal”, o en el volumen *Uno por uno. Algunos poetas jóvenes* (1979), una antología curiosa en tanto que opone a la condición grupal intrínseca al género antológico el doble atenuante singularizador del título, que se expresa en el prólogo en una dificultad de asumir una voz común pese al deseo de coherencia del que surge su empresa.¹³ Como ya hemos visto, en otros casos la segmentación viene determinada por la condición de los escritores –presos, exiliados, mujeres– o de la obra –publicada o inédita. La inclusión de obra inédita es interesante en las antologías de poetas que podríamos denominar circunstanciales, que acceden a la palabra poética desde el taller de poesía, que ni escribían con anterioridad ni desarrollarán una obra con posterioridad –y en algunos casos, esta falta de proyección futura es doblemente significativa, al ser su silencio causado por la

¹³ “Todo sería tan fácil de no ser como es. Si, por ejemplo, pudiéramos pensar al unísono, redactar manifiestos, construir una plataforma desenterrar juntos una receta de cocina para instalar un restorán criollo que no trabajara a pérdida. Sería magnífico reflotar una nave romántica que no hiciera AGUA POR TODOS LADOS y llenarla de guirnaldas, aves exóticas, arengas. Sería magnífico./ Sin embargo sólo nos reúne el silencio. / Somos nada más y nada menos que el deseo reprimido de la coherencia, herederos de la desconfianza, somos UNO POR UNO; (llenos de faltas de ortografía), un intento subterráneo de fe que entregamos a los más objetivos y peritos” (1979: 7).

muerte o la desaparición. Su representatividad antológica no se sustenta en bases literarias, sino en la función política de su incorporación urgente en un canon provisional, o de la huella de su ausencia.

Soledad Bianchi, en el prólogo de *Entre la lluvia y el arcoíris* hace mención a otra problemática referida a la segmentación que condicionará las antologías publicadas en los ochenta y en los noventa y que es la creación de etiquetas críticas, a menudo con base generacional, que puedan servir para limitar y visibilizar el corpus elegido. Mucho se ha escrito ya sobre la inoperatividad analítica de las etiquetas generacionales. A menudo, si son útiles para el historiador de la literatura es sólo como indicio de una necesidad de agrupación en un sistema literario, de una pulsión por visibilizar una ruptura o una continuidad que, como vamos viendo, tiene especial importancia en el caso de la poesía chilena. Escribe Bianchi:

La necesidad de situar a los que comenzaban a escribir, y hasta de encasillarlos quizá un poco estáticamente, ha hecho surgir diferentes nominaciones: José Luis Rosasco habla de la 'generación del setenta'; otros, trasladan el año al 73 porque dicen que los nuevos comenzaron a manifestarse en las cercanías de este hito en que el golpe de estado cambia el país provocando una brutal repercusión en todas las esferas de la vida nacional; los más osados se atreverán a denominarla "generación de septiembre" por las mismas razones anteriores (la mayor vaguedad temporal exige una complicidad colectiva de críticos, lectores y autores). Algunos se refieren a la "poesía nueva horneada" hecha por los de la "generación del roneo" y por los "diaspóricos" (Bianchi, 1983: 7).

Karl Kohut (2002) ha reseguído este embrollo generacional tanto en el ámbito de la narrativa como en el de la poesía, donde se solapan la Generación del 68 y la del 73 con la generación del 80 denominada también "emergente", del "postgolpe", "marginal" o "NN". Esta última denominación, introducida por Eduardo Llanos en el primer encuentro de jóvenes escritores de Chile el año 1983, es apropiada por Aristóteles España para la antología *Poesía chilena. La generación NN (1973-1991)* (1991) y que Jorge Montelagre describe como: "NN: lo sin nombre, lo que no existe, lo desaparecido. E pur si muove: no NN, al fin y al cabo, es un doble negación: Nunca nunca, Nadie nadie" (*apud* Calderón *et alt* 1996: 14-15). Resulta una muestra inequívoca del carácter ambiguo y políticamente significativo del juego generacional la segmentación de la antología editada por Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris en 1996 bajo el título *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, cuyo contenido aparece segmentado en dos generaciones, la de los 60 y la de los 80, dejando huérfana una década, no porque en ella no emerjan nuevas creaciones y empiecen a publicar nuevos poetas, sino porque su carga simbólica de fractura la convierte en un espacio alegóricamente estéril:

Los poetas reunidos en esta *Antología* pertenecen a dos promociones: la del 60 y la del 80, consideradas ambas en su doble acepción de líneas divisorias y de territorios fronterizos marcados por el trance histórico chileno del golpe de Estado de 1973. Se trata también de un corte en la continuidad republicana del país cuyos efectos se han constituido en una verdadera fractura que compromete todos los aspectos de la vida individual y colectiva de los chilenos (Calderon *et alt.*, 1996: 13).¹⁴

¹⁴ También en el prólogo a la antología *Chile. Poesía de la resistencia y del exilio*: "Nada es lo mismo antes y después del 11 de septiembre de 1973. Chile se ha partido en dos. [...] Nada es lo mismo ¿Tampoco la poesía? Tampoco la poesía. Y esto es lo que nuestra antología quiere decir" (1978: 5).

Hablaremos en el próximo apartado de la carga simbólica de esta fractura. Las antologías me han servido para ejemplificar una primera estrategia de reconfiguración del espectro poético en el campo democrático, que utiliza un género preexistente –la compilación de las obras consideradas más significativas de un período o un corpus nacional– a menudo con la voluntad de visibilizar la producción de un grupo de escritores o la fortaleza de las fronteras, siempre arbitrarias, de una nación literaria que necesita proyectarse mediante estrategias representativas. En el contexto chileno del postgolpe, las antologías parecen postularse con una voluntad de reestablecimiento indirecto de una representatividad colectiva en un momento en el que la representatividad democrática ha sido clausurada. Sin embargo, su voluntad unitaria acaba, de alguna forma, resultando un indicio de la dificultad de su propósito. En su voluntad representativa, acaban siendo un indicio precisamente de la heterogeneidad tanto del campo literario como de las pulsiones políticas que habitan el amplio espectro cultural de la disidencia antidictatorial.

LA ESCENIFICACIÓN DE LA FRACTURA: EL ÁMBITO EXPERIMENTAL

La segunda estrategia que me interesa tratar en este trabajo un poco más extensamente es la que se ubica en una posición más cercana a la que Nelly Richard ubica en el ámbito de las prácticas de transformación vanguardista, si bien cabe considerar que en el contexto chileno de los setenta y ochenta –como también en otras literaturas– el apelativo “vanguardista” (y sus derivados “neovanguardia” o “postvanguardia”) está bajo sospecha, ya que apela a una tradición que los nuevos autores pueden considerar caduca o demasiado ligada a una continuidad histórica. El principio de movilización de las prácticas que de momento denominaré genéricamente “experimentales” se presenta como opuesto al de las antologías.¹⁵ No se trata aquí de utilizar el ámbito de lo artístico o literario como marco para restablecer los vínculos de una comunidad fragmentada, sino más bien de poner en cuestión la legitimidad de la dictadura mostrando con insistencia la fractura violenta provocada, el dolor de la herida, la imagen descarnada de lo roto por la represión. Cabe notar que la imagen de fractura no sólo se hace presente en las prácticas o los entornos que consideramos más o menos experimentales. De manera implícita articula un discurso sobre la producción de los setenta y de los ochenta que asume la existencia de una línea marcada por el año 1973 hasta aproximadamente el 1975, los años de lo que algunos críticos llamaron el “apagón cultural”. Sergio Mansilla (2010: 6), por ejemplo, habla de una “oposición fundante” en la producción poética chilena de los setenta, que marca un antes y un después y “activa la imagen de un presente actual como acto fallido del pasado”.¹⁶ Más implícitamente, las denominaciones referidas a la “joven” generación de los setenta o ochenta, en su determinación

¹⁵ Utilizamos la calificación “experimental” de un modo relativo, referido a la voluntad de una serie de obras de trabajar con los límites de la tradición para producir textos que se aparten de los modelos canónicos o en uso, que rompan el horizonte de expectativas del lector, que entiendan su trabajo como una búsqueda de nuevas formas, soportes o canales de difusión de lo literario o artístico. Para una reflexión sobre la compleja definición de lo experimental, ver Cussen (2010) y también Pons (2012) y Picornell (2012).

¹⁶ Introduce, también, la denominación “Poesía chilena del contragolpe” para referirse a la producción poética que “funcionó como espacio de libertad ante el peso de la coerción”, a menudo problematizando el mismo lenguaje poético.

temporal que liga lo “innovador” a lo post-golpe, reafirman también esta idea de ruptura que será explícita en la producción experimental.¹⁷

Me interesa notar cómo esta insistencia en la fractura se hace presente tanto en la creación experimental como, específicamente, en los discursos críticos que se refieren a ella. De hecho, la frontera entre crítica y creación tiende a disolverse no sólo porque el discurso crítico se convierta en programático, sino también en dos niveles más profundos de contacto íntimamente ligados: el referido a la consideración de la crítica como parte del proceso creativo y, en consecuencia, el referido a la creatividad implícita en la misma discursividad crítica. Obviamente, esto no es singular del campo experimental chileno: supone un rasgo común en la crítica postestructuralista que habrían influido en la crítica chilena de los sesenta y setenta. Es también un recurso al que conduce el arte conceptual, donde la importancia del concepto que mueve la creación o acción artística tiende a expresarse, más que en objetos perdurables, en escritos que son parte de un proceso creativo en el que la obra ya no es una finalidad. En el contexto chileno, esta imbricación entre crítica y creación condiciona de pleno la segmentación de lo que se conceptualiza como “propiamente experimental” y que está determinada por la difusión de una exitosa categoría crítica: la de “Escena de Avanzada”.

Como es bien sabido, la “Escena de Avanzada” es una etiqueta programática con la que se pretende acotar, hacer visible y dar proyección internacional a una parte de la producción experimental chilena de los setenta y primeros ochenta. Así lo asume Nelly Richard en el prólogo a la segunda edición de *Márgenes e instituciones* (1986), una obra con la que, dice, pretendía “darle mayor nitidez de perfiles y contornos a una subescena que el libro quería dotar de visibilidad estratégica y de fuerza interpelante en un medio adverso” (2007: 11). Pierre Bourdieu ya ha notado la relevancia de la función de la constitución de grupos en el campo literario, una función que toma más relevancia en los contextos que Richard califica de “adversos”, es decir, donde el capital simbólico que es necesario aglutinar para hacerse visible y conseguir un espacio en el campo cultural es más elevado que el que requieren contextos no condicionados por mecanismos autoritarios de control de la circulación cultural. En realidad, la Escena es un espacio heterogéneo cuyos márgenes, además, se refuerzan por el diálogo que permite la contraposición en su seno de dos tendencias diferentes, las que se identifican con el grupo CADA –siglas del Colectivo de Acciones de Arte–, y el que hay quien denomina grupo “Visual” –protagonizado por la misma Nelly Richard, Ronald Kay –teórico y promotor literario esencial en la configuración del espacio experimental chileno del momento–, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Carlos Altamirano, centrado en la reflexión crítica sobre el mismo producto de arte, sus soportes y sus medios de

¹⁷ Ver, por ejemplo, la consideración de Ricardo Yamal (1989) de la nueva generación respecto a aquellos que en los años 80 tienen menos de 40 años y que excluiría a poetas como Eduardo Lihn. Cabría ver también si se puede poner de lado con el rechazo a la generación “del 60” del que habla Fernando Jerez (2002) en relación a una cierta evaluación negativa de los autores más significados literariamente durante los años del gobierno de Unidad Popular, valorados negativamente por los agentes culturales del nuevo régimen, pero también entre algunos sectores progresistas.

difusión.¹⁸ Lejos de desdibujar los límites de la “Escena”, la oposición de tendencias refuerza la ilusión de autonomía de lo experimental en el campo cultural chileno del postgolpe, al crear un espacio de interlocución artística que no necesita enfrentarse a otros contextos para definir sus posiciones.

La tarea crítica de Richard es muy sugerente e introduce un nuevo paradigma interpretativo en el análisis cultural chileno, un análisis sofisticado e influyente (tanto por lo que se refiere a los conceptos que pone en circulación como a un cierto estilo analítico) que, por ejemplo, no encontramos en los contextos español o catalán coetáneos. Resulta, sin embargo, también un discurso restrictivo y polémico en lo que se refiere que los efectos poéticos y políticos de la fractura a la que convierte en emblema. Estos efectos no sólo afectan un pasado traumático a asumir o superar. Implícitamente también producen la exclusión del canon que genera su etiqueta de la obra de creadores que empezaron su obra durante las décadas anteriores al golpe y siguen escribiendo desde dentro o fuera de las fronteras del país (y donde encontramos nombres tan relevantes en la escena experimental internacional como los de Nicanor Parra o Guillermo Deisler). La propuesta de Richards excluye, así mismo, como veremos enseguida, obras coetáneas a las de su objeto de estudio que también participan de la experimentalidad que aparentemente estudia. Marcelo Riosco, por ejemplo, ya ha notado que la obra de Juan Luis Martínez, junto con la de Diego Maquieira y Rodrigo Lira, se escapan del paradigma de la Avanzada —eminentemente plástico— y enlazan a la vez con una tradición experimental anterior.¹⁹ Además, la definición de la Escena a partir de autores y grupos más que de tendencias o contextos de recepción supone una paradoja respecto a las bases postestructuralistas que sostendrían el bastidor crítico de Richard.

Más que entrar en una discusión en la que ya han participado con mucho más conocimiento de causa que el mío múltiples voces críticas en el contexto chileno, me interesa notar simplemente que la reflexión artística y política sobre la idea de fractura se expresa de manera programática en la crítica de Richard como en las reflexiones y creaciones de los autores experimentales que ella sitúa dentro del espectro de la Escena de Avanzada. En el primer marco, la idea de ruptura toma una dimensión tanto estética como política en el trabajo crítico de Richard, que se ocupa de aquellas obras que “En lugar de querer suturar las brechas dejadas por

¹⁸ Las entrevistas de Robert Neustadt (2008) a los miembros del CADA dejan ver los matices políticos y estéticos así como las diferencias personales de esta fractura. Ver por ejemplo, las consideraciones de Diamela Eltit al respecto de las diferencias personales entre Nelly Richard y Raúl Zurita (2012[2008]: 160-161). Dice, al respecto, Fernando Balcells, que el 1983 dejaría el CADA para acercarse a las posiciones del otro grupo: “Detestándonos, admirándonos y elevando nuestras diferencias a la máxima expresión, éramos unos y otros los únicos interlocutores respectivamente válidos” (2012[2008]: 120).

¹⁹ Escribe así: “La Avanzada no hizo más que extremar algo que en la poesía chilena ya tenía una historia muy antigua: se iniciaba con las vanguardias históricas, pero también se alimentaba de la influencia directa de Huidobro. Esa es la razón por la cual en la historiografía literaria chilena no es difícil comprobar que cuando aparece el primer libro de Raúl Zurita (miembro del CADA), la obra completa de Juan Luis Martínez ya estaba completamente publicada: *La nueva novela* (1977), *La poesía chilena* (1978), como asimismo los dos primeros libros de Diego Maquieira: *Upsilon* (1975) y *Bombardeo* (1977). Más aún, el libro de Maquieira que más atención producto en la crítica ligada a la Escena de Avanzada, *La Tirana*, fue publicado un año antes, en 1983, que la edición póstuma de *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira (texto que estaba terminado por lo menos dos años antes, o sea, en 1981). Esta somera cronología invita a pensar en dos cosas. Primero, la poesía chilena se vio influida por estos cambios que estaban ‘en el ambiente’, pero también sus propuestas experimentales tenían desde mucho antes una tradición a la cual ‘echar mano’” (Riosco, 2013: 59).

tantos vacíos de representación con una discursividad reunificadora de sentido (como la discursividad técnica y operativa de las ciencias sociales), estas ‘poéticas de la crisis’ tramadas por el arte y la literatura de los ochenta en Chile prefirieron reutilizar los cortes y las fisuras, discontinuidades y estallidos” (1986: 49). La estética que identifica en la Escena de Avanzada es fruto de una necesidad de inventar un nuevo lenguaje que permita designar los restos de la catástrofe. Así, en el ámbito literario, la función atribuida a la poesía no sería la de crear un espacio de nuevas representatividades sino más bien contribuir a una renovación del código. Esta idea es uno de los núcleos de reflexión del ensayo de Raúl Zurita “Literatura, lenguaje y sociedad”, donde el poeta contrapone la nueva situación a un pasado en el que la poesía había tendido a lo coloquial:

Similarmente, la desconfianza y la pérdida de valor de la oralidad significa en lo literario el paulatino abandono de las formas puramente coloquiales las que no logran dar cuenta del quiebre “espiritual” acaecido después del golpe militar. Al no haber por otra parte un modelo que guíe o que se presente así mismo como iluminador de una situación radicalmente nueva en nuestra historia, los nuevos escritores se vierten en la búsqueda de nuevos parámetros de lenguaje que puedan interpelar mejor la situación, partiendo sí de lo que se veía como otra instancia represora más: el mismo lenguaje (Zurita, 1983: 17).²⁰

De este fragmento, me interesa destacar dos cuestiones. La primera es la idea del “quiebre” que nos introduce de nuevo en una familia de metáforas de la ruptura que será muy presente desde el 1973 en la crítica cultural chilena. La segunda es la situación inaugural que se atribuye a la literatura que surge de este quiebre, a la falta de referentes de una situación que se valora como “radicalmente nueva” y que daría lugar a una producción experimental que toma “el interior de la obra misma” como espacio de indagación de lo poético y lo político, opuesta en la exposición de Zurita a dos tipos de poesía que se venían produciendo antes del golpe, la literatura “de protesta” y la poesía que tematiza la experiencia personal.

En el ámbito de la creación literaria, los autores que Richard sitúa como emblemas de esta búsqueda de un nuevo lenguaje son el mismo Zurita y Diamela Eltit. Su obra ha sido ya muy estudiada por la crítica chilena, que los sitúa como referentes ya consolidados de la poesía y la narrativa actual. Ambos fueron integrantes, junto con Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells, del grupo CADA que realizaría durante el período 1977 a 1983 distintas acciones que pretenden promover una intervención pública en un espacio dominado por un poder represivo.²¹ Las acciones más conocidas del grupo, como “Para no morir de hambre en el arte”, “Ay Latinoamérica” o “No +”, toman el espacio urbano como lugar donde se diseñan una serie de propuestas de intervención. Se trata de situar el arte en el espacio público, como lo proponen simultáneamente las acciones de arte en otros lugares del planeta, pero, al ser el espacio público chileno un marco dominado por estrategias de control, su empresa adquiere un sentido altamente político. La ciudad se entiende como un marco en el que trabajar, una superficie, según Diamela Eltit (Morales, 1998: 148), llena de grietas. Más allá de un arte entendido como expresión de lo

²⁰ Escribe, de manera similar, Richard en *Márgenes e instituciones*: “Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social del sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura comunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos” (1997[1986]: 18).

²¹ Ver al respecto los materiales reunidos por Neustadt (2012[2001]). La biblioteca del [Hemispheric Institute of Performance](#) incluye numerosos vídeos y materiales sobre las acciones del grupo.

privado o como representación de lo público, la propuesta de los creadores vinculados al CADA propone una transformación de lo público y una disolución de la frontera entre arte y vida.

Esta percepción al tiempo política y performativa de la creación interviene fuertemente en la obra de Zurita y Eltit, que durante los años en los que el grupo permanece activo, proyectan su creación fuera de los límites de la misma escritura. Eltit no se limita a publicar su novela *Lumpérica* (1983), sino que la lee públicamente en un prostíbulo del barrio de Maipú. Explica así el proceso:

Maipú. Era un lugar, un prostíbulo. Que me pareció bien. Estuvimos recorriendo, viendo. Además era en una calle bonita, como calle era bien bonita. Y, bueno, hablamos con la cabrona y ella estuvo de acuerdo. Lo único que nos pidió fue que la gente consumiera un trago, porque habían preparado una ponchera, ¿ya? No cobró nada, de ella fue la cosa de la ponchera. Y yo invité gente del ambiente cultural [...] Yo pensaba que el libro no era suficiente. Piensa tú, son épocas iniciales, bastante fantasiosas también. Entonces yo pensaba que el libro no era suficiente, que era un objeto..., para ponerlo en términos simplistas..., medio burgués, me entiendes tú. Que tendría que haber una extensión de las posibilidades. Eso yo lo pensaba mucho. Eso no vale, hoy, para mí, ¿ya?, pero en ese momento era una pregunta abierta. Entonces un poco en ese contexto vino lo de Maipú, que a mí me parece todavía interesante, eso sí. Me parece todavía interesante en algunas de sus partes, que era producir, digamos, cortes, interrupciones en espacios no..., como asaltar espacios, en el sentido de asalto... (Morales, 1998: 168)

La experimentación, así, es fruto de una investigación con el lenguaje y con los soportes que cuestiona al mismo libro como objeto apto para la difusión del discurso creativo. El discurso narrativo sale de las páginas impresas para convertirse en enunciado oral y en este proceso de cambio provoca lo que Eltit denomina “interrupciones de espacio”, permitiendo cambiar la circulación sexual del prostíbulo por una circulación literaria.²² La intromisión de lo artístico en el lumpen es común en la producción literaria y performativa de Eltit. Lo muestra la acción filmada por Lotti Rosenfeld “Zona de dolor”, donde la escritora protagoniza un beso “de cine” a un mendigo. Y, sobre todo, resulta esencial en la composición de su primera novela, *Lumpérica* (1983), una obra compleja, de forma intencionadamente fragmentaria, cuyos relatos y descripciones transcurren en torno de una plaza donde, de noche, se reúnen los vagabundos. Este espacio de la ciudad es el escenario donde ocurren cosas difíciles de mostrar desde una narrativa tradicional. Se trata de juegos de luz, gritos y contactos que aparecen descritos desde diferentes perspectivas: una narración heterodiegética con la apariencia de una focalización cero, pero que pierde su distancia al convertirse en objeto de reflexión dentro de la novela, donde se nos presenta el espacio de la plaza descrito como escenario de un montaje que podría filmar una cámara. También encontramos en la novela interrogatorios sobre la misma función de la plaza pública, y sobre el comportamiento de los mendigos y en especial de una mujer, la L. Iluminada, que se mueve y se desgarran en este espacio de la ciudad. La novela resulta una alegoría sobre la posibilidad de representar la ciudad del postgolpe, de reinventar el espacio sin excluir sus márgenes que devienen, así, el marco más representativo de la identidad de la urbe. Escribe en el sexto capítulo:

²² Esta creación física y simbólica de interrupciones también aparece en la performance de Lotty Rosenfeld “Registro de cruces” (1979), en la que la artista marcaba en el suelo cruces blancas señalizando los espacios de poder implicados en la dictadura.

La escritura como erosión.

Desde el trazado de las calles que vienen
A abrir otras vías hundidas por los ruidos,
Pero insuficientes para tanta cabeza que
Aparece anterior a fundaciones de vida,
Excluidas por nacimiento. Nuevas fundaciones
Como llamado de atención para que los chilenos
Descansen sus espaldas en esas máquinas que
Alzarán en varios centímetros sus cerebros.
Nos contaron que en esas fundaciones hubo
Vencedores y vencidos
Yo digo que eso es verdad a medias: hubo
Vencidos y muertos. Nada más (Eltit, 1983: 123).

En las rupturas aparentemente fundacionales que han trastocado el destino de la ciudad democrática no hay vencedores posibles, sólo vencidos y muertos. Los mendigos, habitantes de la ciudad oculta que no tienen un lugar fijo donde pernoctar y no pueden guardar sus fracasos entre las paredes de una casa, devienen el emblema más significativo de la historia reciente de Santiago.

Como ya ha notado ampliamente la crítica, el otro vector de la experimentación chilena del postgolpe se centra en la corporeidad como espacio donde manifestar la ruptura con un orden de cosas y también donde provocar, desde lo abyecto, una impresión al espectador. Esta recreación política de lo abyecto está presente también en otros textos coetáneos vinculados a la *Avanzada* y ya han sido destacados por la crítica.²³ El capítulo octavo de *Lumpérica* se abre con una imagen de la escritora mostrando sus dos brazos llenos de heridas y quemaduras que la misma autora se habría infringido en una acción filmada por Lotty Rosenfeld. El capítulo explica detalladamente el proceso de autolesión otorgando sentidos diversos a los cortes y sus formas, así como a su representación fotográfica:

El segundo corte del brazo izquierdo es manifiestamente más débil. La hoja se ha hundido en la piel de manera superficial. Este segundo corte está regido por el primero del brazo izquierdo. La distancia que separa los dos cortes es la superficie de la piel que aparece y emerge siguiendo rigurosamente la forma propia de la muñeca (Eltit, 1983: 147).

En otro momento, los cortes horizontales parecen ser líneas de una escritura que libera a la mano que la genera:

Horizontal sentido acusa la primera línea o corte del brazo izquierdo.
Es solamente marca, signo o escritura que va a separar la mano que se libera mediante la línea que la antecede. Este es el corte con la mano.
En cambio –hacia arriba—se vuelve barro, barroza, barroca la epidermis (Eltit, 1983: 145).

²³ Escribe Dittborn el mismo año en que Kristeva publicó su estudio sobre la abyección: “Ya que la lengua, la letra, el cuadro y la foto exteriorizan el cuerpo y la mente humana y conforman las manifestaciones traspuestas, traducidas y trasladables del metabolismo social que ellas constituyen, se puede concluir que las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior del lenguaje, los rudimentos somáticos de la imprenta y los balbuceos de la fotografía pero inmediatos, incontrolables, automáticos, reflejos, involuntarios, efectos del intercambio orgánico de la comunicación física del cuerpo con el universo natural” (1980: 30).

En 1979, Raúl Zurita había elegido como portada de su libro de poemas *Purgatorio* una fotografía de la cicatriz de una quemadura autoinfligida en su mejilla en una de las diversas performances corporales que realizó el escritor. A la imagen seguían unos versos introductorios: “Mis amigos creen que/estoy muy mala/porque quemé mi mejilla”. El volumen incluye también un informe psiquiátrico y un electrocardiograma seguido de la frase “Mi mejilla es el cielo estrellado y los lúmpenes de Chile”. De hecho, la imagen de la llaga, de la herida identificada con el país y, también, con la posibilidad de redención, está presente también en la segunda obra publicada por Zurita. En *Anteparaiso* (1982), las playas de Chile devienen un lugar simbólico donde se muestran y quizás puedan lavarse las heridas de la patria:

LAS PLAYAS DE CHILE V

Chile no encontró un solo justo
En sus playas apedreados nadie pudo
Lavarse las manos de estas heridas

Porque apedreados nadie encontró un solo justo en esas playas
Sino las heridas maculadas de la patria sombrías llagadas
Como si ellas mismas les cerraran con sus sombras los ojos
[...]
Porque apedreado Chile no encontró un solo justo en sus playas
Sino las sombras de ellos mismos flotantes sobre el aire de
Muerte como si en este mundo no hubiera nadie que los pudiera
Revivir ante sus ojos

iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile
v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo desde sus heridas
vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno hasta ser ellos el justo que
golpearon tumefactos esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo en sus playas para que
nosotros fuésemos allí las piedras que al aire lanzamos enfermos yacentes limpiándonos
las manos de las heridas abiertas de mi patria

El intertexto religioso es muy presente en la poesía de Zurita, cosa que, como veremos, facilitaría su recepción en los entornos críticos cercanos a la dictadura. Aquí, la historia de Job, único justo que puede escapar de Sodoma sirve como alegoría para hablar de un país donde nadie puede escapar de la catástrofe, donde no hay justo posible, ni tampoco posibilidad de lavarse las manos delante de la tragedia. Como es bien sabido, en Chile, como en Argentina y en Uruguay, uno de los métodos usados para hacer desaparecer los cadáveres de los opositores fue el lanzamiento al mar de sus cuerpos. La playa donde los cuerpos no aparecen es en el poema de Zurita una metáfora de un límite en el que sólo se encuentran sombras de heridas, donde el dolor no es (todavía) visible, asumible des por los que lo han sufrido y, desde la culpa, por los que lo han infringido. La herida deviene así un lugar donde testimoniar el horror causado a los cuerpos de los desaparecidos pero también la atrocidad de los chilenos que lo causaron. La unidad, el “hacerse uno” de todos los habitantes del país, sólo es posible desde la asunción de la herida, y la escritura y la performance experimental deviene un espacio donde hacerla presente.

Los quiebres, las heridas, las fracturas, la corporeidad y sus múltiples representaciones artísticas son también imágenes reiteradas en el libro *Este* (1983) de Gonzalo Muñoz, un conjunto

de poemas y prosas poéticas que incluyen a menudo una reflexión sobre la pintura, la corporeidad, y la búsqueda de un nuevo lenguaje. Escribe así:

han venido desde una lejanía sin orden ni origen, hasta este horizonte mortal, por el trazo de un camino desgraciado, a preguntar por el resto de sus vidas [...] a parte de esa malla y del helado terror que produce su suave caricia en los rostros, ellos quieren renombrar desde esta línea, de nuevo, sus cuerpos como principios. arriba/abajo. del dolor, y golpes, las islas de sus mentes desgarrando el alfabeto como geógrafos de labios cosidos /A/B/C/ para leer en esa barra presente entre sus letras, el futuro que les cabe. (se pintan las caras, atravesándolas con una franja de pintura negra/amarilla/verde) vibraciones los acompañan en la noche, voces venidas de lo alto (abajo) de la línea/desde el horizonte blanco perforado en cruz por el corte de la línea del centro que se hunde en el cuerpo de una voz ascendente, desde el abajo sin fondo de un pozo que atraviesa toda la geografía de las miserias –canal, negro, depósito, recto- y origen de otra voz que surge vertical por esas pareces ni huecas (ni) hiladas (surge estallando como la risa) hasta abrirse como una flor negra en la superficie (pozo) y alrededor de ella proliferan huellas falsas () () () rodeando la abertura de esa otra garganta que emite órdenes (Muñoz, 2010[1983]: 72-73).

La nueva escritura surge de un silencio, es, como nota la cita de Maurice Blanchot que abre otro volumen de Muñoz (*Exit*, 1981), un signo de la ausencia. El arte experimental chileno del postgolpe surge de la constatación de esta ausencia y de la necesidad de otorgar un nuevo sentido a los signos “desgarrando el alfabeto”, buscando el sentido en la barra que separa los signos, buscando desde lo más hondo del cuerpo una voz que pueda rodear el discurso del poder –la garganta que emite órdenes. “Sólo la memoria sangra un crimen así”, escribe Muñoz, “y esas huellas piensa, no hay tela, no hay soporte que pueda recoger todo su dolor plástico” (2010[1983]: 91). El cuerpo deviene así al mismo tiempo espacio de búsqueda de un lenguaje “anterior”, no representativo, de una expresión simultánea del dolor y de la vida: “Autoinmolada se abre una línea sangrante de arriba abajo –pinta, llueve, nieva –se dijo– soy mi propia galería” (2010[1983]: 90). No pretendo atribuir al texto de Muñoz un sentido que se escape en realidad de sus líneas, sino más bien recoger las imágenes de ruptura que desgrana como indicio de una isotopía que recorre también los textos de Eltit y Zurita, y que, de hecho, como veremos, también podemos encontrar en otros autores chilenos coetáneos.

Esta isotopía del quiebre deviene también centro de articulación del discurso crítico de Richard, que convierte la metáfora herida en signo político de una ruptura estética y la sitúa en un marco temporal. Sin embargo, en el discurso de Richard, la ruptura y la herida no son sólo una imagen sino también una estrategia crítica. El discurso crítico de Richard, así, no es un discurso sobre las obras experimentales, sino una obra más que propone convertir la fractura en una etiqueta. Se trata de un complejo aparato crítico que contribuye a visibilizar las obras experimentales pero también, de alguna manera, reifica su experimentación al crear unos márgenes concretos para definir estratégicamente la Escena como campo de producción. A grandes rasgos, se pueden identificar por lo menos cuatro problemas que comprometen la funcionalidad crítica y también política del concepto de Escena de Avanzada y que han condicionado la conceptualización crítica de lo experimental en la literatura chilena contemporánea.

a) La experimentación, más allá de la Escena

En primer lugar, la idea de ruptura se proyecta hacia la temporalidad y la localización de la misma creación de Avanzada provocando la aislación crítica del fenómeno respecto a creaciones y procesos artísticos que participan de su mismo potencial político y estético tanto dentro como fuera de las fronteras del país. Respecto a la producción interior, la misma insistencia en la innovación de los procedimientos experimentales y en su voluntad de distanciamiento respecto a la tradición supone paradójicamente una línea de continuidad respecto a otras fórmulas de ruptura presentes en la misma tradición chilena, un espacio donde, como nota Óscar Galindo (2009), en realidad las vanguardias nunca fueron interrumpidas y pueden ser leídas como una constante tradición de fragmentaciones que nos podría hacer vincular la búsqueda de un nuevo lenguaje significativo en el creacionismo de Huidobro o, en una correspondencia más cercana, situar la intervención en el espacio del grupo CADA en relación con los murales de la brigada Ramona Parra²⁴ o con el *Quebrantabuesos* de Nicanor Parra, el collage de noticias expuesto en la calle céntrica de Santiago, en el que participarían dos entonces jóvenes poetas, Enrique Lihn y Alejandro Jodorovsky, cuyas performances también utilizaban el entorno urbano como espacio practicado. La fractura reificante de la Escena deja fuera de lo experimental la obra de Nicanor Parra posterior al golpe, pese a que la misma ralladura del título de un volumen como *Poemas para desorientar a la policía poesía* (1983) es un indicio de la ruptura, muestra lúdica de la censura que autoproclama su potencial para hacer significativo el texto que no puede hacerse presente. La composición “Cuatro sonetos del apocalipsis”, donde las palabras han sido substituidas por cruces, símbolos mortuorios de la ausencia de nombres, son una muestra más de esta poesía a los límites del lenguaje que permita hablar de una muerte colectiva y de la dolorosa ausencia de los desaparecidos.

La fractura de la Escena también reifica las fronteras de la literatura chilena excluyendo de sus límites la producción de los autores que siguen experimentando desde el exilio. Un caso emblemático en este sentido es el de Guillermo Deisler, poeta visual que habiendo iniciado su tarea creadora a principios de los setenta, continúa con su producción durante su exilio en un género –el de la poesía visual– que le permite una comunicación más allá de la filiación entre una literatura y un idioma. En obras como *Le cerveau*, publicada en Francia el 1975, la fractura se inscribe en la misma composición del libro, empezado a escribir el año 1973 e interrumpido por causa del exilio de su autor, que deja abierto el volumen añadiéndole unas páginas más que hablan de la represión o, mejor dicho, de su imposibilidad de hablar de ella a partir de las grafías interrumpidas o sobrepuestas que nos recuerdan la estética experimental del letrismo. Esta misma

²⁴ Así lo reconoce Richard al recordar, en relación con la polémica con Willy Thayer, que la Escena de Avanzada no constituye un todo homogéneo “Es interesante notar, por ejemplo, que el grupo CADA reconjuga la continuidad y la ruptura de un modo que desmiente el vanguardismo absoluto del deseo de sepultar el pasado y la tradición que W. Thayer proyecta sobre toda la avanzada [y, sin embargo, cabe notar aquí que esta reducción responde, en el texto de Thayer, a una crítica a la conceptualización de Richard más que a las obras de neovanguardia que ella estudia]. Además de reclamarse de un ‘Arte de la historia’ que le rinde homenaje a las Brigadas Ramona Parra como ‘su antecedente más inmediato’ en la ocupación de la ciudad, la acción ‘Para no morir de hambre en el arte (1979) propone ‘una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de los artistas a las poblaciones, el trabajo de los talleres culturales’ que representa ‘una simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el aquí y ahora de la dictadura’ (2005: 44).

utilización del letrismo como indicio de una compleja expresión del dolor lo encontramos en otros poemas visuales de Deisler, y no me parece en absoluto ajena a la búsqueda de un nuevo lenguaje que encontrábamos en Zurita o Muñoz.²⁵

La fractura crítica que propone la Escena sitúa también al margen de la experimentación otras obras creadas por autores de la misma generación que participan de la isotopía de la ruptura y que proponen un diálogo problemático con la tradición y la identidad del país. Dos volúmenes emblemáticos nos pueden servir para ejemplificar esta continuidad en la muestra experimental de la fragmentación. El primero es *La bandera de Chile*, un largo poema de Elvira Hernández que circularía durante años de manera sumergida, en copias.²⁶ El poema supone una larga reflexión sobre la identidad rota, sobre la comunidad fragmentada, a partir de la imagen de la bandera de Chile. La bandera es un signo que no puede representar la comunidad compacta, unitaria, homogénea, la única que el autoritarismo del régimen propone como válida:

En otros tiempos
representa la Bandera de Chile
un 15% allí donde brilla la estrella para el 10%
representa
de blancos un 20% de muy pálidos
representa la Bandera de Chile en rojos la Bandera
de Chile
nunca el 100% nunca
El 100% del blancozul compacto
Hoy
(Hernández, 2003: 9)

La bandera deviene así un símbolo mudo, incapaz de representar a la comunidad. Es una bandera que “es extranjera en su propio país”, donde “ya no se la reconoce” (2003: 18). Es un símbolo víctima de la censura impuesta por los que la levantan ahora como emblema de una patria que no admite diversidades: “Come moscas cuando tiene hambre la Bandera de Chile/ en boca cerrada no entran balas/ se calla/ allá arriba en su mástil” (2003: 12). En los versos de Hernández encontramos también la imagen de la rotura y del silencio que venimos resiguiendo. La bandera, así, está “deshilachada” (26), tiene “roturas remiendos sangre salpicada de parches” (27) y “es utilizada de mordaza” por lo que, al final del libro, no puede más que declarar su propio silencio.

La manipulación de la bandera como símbolo que propone Hernández es paralela a la que realizan en sus acciones creadores de la escena de vanguardia como Victor Hugo Codocedo en “Intervención a la bandera” y “Repliegue” (1987) o también a la performance de Elías Freifeld “Estrellato” (1985) donde el artista se lanza sobre un lienzo azul con cuatro estrellas blancas, erosionando la pintura con su cuerpo. Es parte, también, de uno de los dos libros editados por José Luis Martínez, *La poesía chilena* (1978). Se trata de una caja que incluye una bolsita de tierra

²⁵ Ver también los poemas incluidos en los volúmenes *Make up* (1988) o *Unlesbar und Spachlos* (1990).

²⁶ Según el postfacio a la edición de 2003 *La Bandera de Chile* se escribió en 1981 pero no pudo publicarse hasta 1991. Su autora había sido encarcelada en el cuartel Borgoño: “La Bandera de Chile no logró publicarse en nuestro país hasta el presente. La aparición prevista en la revista cultural ‘Vanguardia’, de circulación clandestina, fue abortada por la Dina en el año 1982, que incautó los ejemplares en la imprenta, relegando a su editor, Cristin Cottet, al sur del país” (2003: 33).

del valle de Elqui y un volumen encuadernado donde encontramos, además de múltiples banderitas chilenas de feria, las actas de defunción de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y del padre del mismo poeta. En el próximo apartado hablaré con más detalle de la singularidad de la obra de Martínez. Me interesa notar aquí como *La poesía chilena* enlaza de manera radical con la isotopía de la fractura que Richard considera distinción exclusiva de la Escena de Avanzada, ampliando los sentidos de esta fractura, que afecta a la misma posibilidad de circulación del objeto literario como tal y a la atribución de un sentido equívoco a su “contenido”.

La caja de *La poesía chilena* es, como ha notado Felipe Cussen (2009), un pequeño ataúd que provoca diversas actitudes al lector a la búsqueda de significados estables. Según Matías Ayala, la obra supone una acta de defunción de la poesía chilena que plantea una serie de preguntas:

¿Es posible declarar muerta a una tradición? ¿A la poesía trazada por ciudadanos chilenos? ¿A la poesía escrita en el territorio chileno? ¿O a la poesía sobre Chile como tema? O quizás, ¿solo a la poesía que se inscribe como ‘cultura nacional’ o a toda ella? Ya sea por censura o depresión cultural, cualquier tipo de práctica literaria solo necesita ser llevada a cabo con propiedad para considerarla “resucitada”. (Ayala, 2010: 198)

Creo que buscar un sólo sentido, un tema, para *La poesía chilena*, resulta un despropósito que anula el carácter diverso de una obra que pone en suspenso la misma capacidad de la crítica de referirse a ella. Así, nos obliga a los críticos a pronunciar frases como la que abre este párrafo, donde si prescindimos de la cursiva del título que lo marca como tal aparecerá una nueva verdad, la misma que plantea quizás desde la ignorancia del doble sentido de sus frases un crítico como Andrés Ajens cuando escribe: “*La poesía chilena* no está en ninguna antología de ‘poesía chilena’” o “*La poesía chilena* ha carecido hasta ahora de toda atención ‘crítica’” (2001). La fractura que propone Martínez es una fractura total en la que entran en colisión la imagen de la muerte y el emblema de la patria, la bandera multiplicada y convertida en hoja de libro. Su composición compleja no permite a *La poesía chilena* ni a la poesía chilena convertirse en alegoría de nada. En su juego significativo con la muerte, la poesía, la identidad y sus emblemas, manifiesta la ruptura con una manera de circular de las obras, con la representación poética de un sentido y una identidad nacional que ya no es posible.²⁷

b) La difícil segmentación de lo local y lo global

Felipe Cussen ha analizado *La poesía chilena* como parte de una tradición más amplia que la vincularía al *tombeau* como género mortuario que evolucionaría desde la música barroca a la poesía, en manos de poetas como Mallarmé o Huidobro. Esta lectura a partir de las correspondencias comparativas, que liga la poesía chilena de neovanguardia con sus correlatos en otras tradiciones de ruptura vanguardista, ha sido a menudo negada en el análisis de los productos de la Escena. La experimentación chilena de los setenta y ochenta se define como un producto localizado, como fruto de unas circunstancias culturales y políticas concretas, si bien sus

²⁷ Resulta, al mismo tiempo, como ha notado Cussen, una reflexión sobre el papel mismo del poeta sobre el vínculo entre escritura y muerte. “Cada poeta aspira a ser el último poeta, es decir, arrastra a la literatura hacia la muerte de ésta”, escribe Martínez en *Poemas del otro* (2003).

productos son a menudo similares a los que se producen o se han producido en otros contextos internacionales. La cuestión es muy relevante críticamente y sitúa la producción artística del postgolpe en una compleja definición entre lo local y lo global, donde la relación con tendencias experimentales de otros contextos se valora como una intromisión interpretativa ajena al desarrollo de un arte nacional. Creo que esta cuestión es quizás sintomática de un resistencialismo no revelado en la neovanguardia chilena, de una pulsión reestructuradora de la cultura nacional que se niega en el discurso programático pero que se manifiesta indirectamente en los símbolos –la bandera, los códigos locales, la geografía reconocible– y que supone en ella misma una singularidad respecto a la producción experimental en otros contextos, donde las vanguardias tienden al internacionalismo.²⁸

Un documento del CADA publicado en 1982 en *Rupturas* reflexiona sobre esta cuestión que debió ser polémica, sobre todo los últimos años de actividad del grupo.²⁹ En el documento se apela a la condición marginada de la producción local respecto a los circuitos internacionales, que no debería en ningún caso permitir la asimilación de productos, incluso cuando estos son parecidos o surgen de un mismo impulso. Esta localización sirve para justificar también el aparente anacronismo de la producción de Avanzada respecto a tendencias del arte conceptual producidas años atrás en algunos contextos norteamericanos o europeos. Así, argumentan, la premisa duchampiana de que el arte es lo que el artista designa como tal no es operable de manera inmediata en un contexto que definen como resistente. Escriben:

Es así como, por ejemplo, prácticas del arte que estuvieron en boga hace 10 años como el body art, el land art o las performances y que implicaron en el arte internacional todo un grado de abertura hacia soportes de vida, constituyen –en nuestro paisaje realidades absolutamente cercanas, previas a su estandarización como arte, precisamente por el grado de dramatismo que conlleva nuestra cotidianeidad en el trato con estos soportes: cuerpos hambrientos, inmensas llanuras improductivas, eriazos. Entonces, trabajar en esa realidad, sea cual sea el campo formal de desenvolvimiento de ese trabajo, implica un trabajo con su cambio, con el mudar de condición, en dos palabras: implica una práctica revolucionaria (Cada, 1982: 2).

Y más adelante:

Porque al margen de cualquier manierismo, los logros de las trayectorias de arte en las metrópolis; la significación del cuerpo como soporte, del paisaje como escritura, constituyen para nosotros hechos demasiado familiares, salvo que esa familiaridad está ganada a costa de otro tipo de privaciones. No son los términos de un desarrollo del arte los que definen la escena sino más bien el trato con lo precario y lo doloroso, con el descampado de vidas concretas. [...] No es que [en Sudamérica] se “copie” lo que sucede

²⁸ Ver al respecto de esta lectura, desde mi punto de vista, muy simplificadora de los conceptualismos latinoamericanos al margen de las dinámicas internacionales por causa de su politización, los argumentos de Luis Camnitzer en *Didáctica de la liberación* (2008).

²⁹ Escribe al respecto Dittborn: “Había algo glorificante en el texto de Nelly. Te voy a dar un ejemplo: Alfredo Jaar decía de las obras de la Escena de Avanzada ‘estas cosas ya están hechas desde hace quince años’, y entonces salía un mateo que decía que no, que el hecho de que Chile viviera bajo Dictadura hacía que aquí la performance, por ejemplo, tuviese otro sentido, porque el cuerpo se relacionaba con el padecimiento en tiempos de tortura, etcétera. Pero resulta que nadie sabía de qué estaba hablando. Todos recitaban un guión. Jaar también. Desde Nueva York decía que la Escena de Avanzada tenía 15 años de atraso. Y yo creo que el hecho de que las obras de la Avanzada hubieran sido hechas 15 años antes en Nueva York realmente no tenía importancia” (Galende, 2007: 142).

en las metrópolis, sino que aquello que las metrópolis han tematizado como arte, aquí está consumido como experiencia y, por lo tanto, esa productividad esta sopesada, pero como acto político, como acción (Cada, 1982: 2).

La cuestión es interesante como síntoma del carácter doblemente resistente de la producción de la Escena que, para definirse como margen necesita excluirse de los procesos globales apelando a su potencial político.³⁰ Es, al mismo tiempo, síntoma de un efecto autoritario, de un estado de queda que dificulta el contacto con procesos internacionales que, si bien aquí son simplificados bajo la rúbrica de lo “metropolitano”, en realidad surgen de distintos márgenes también políticos y de una voluntad de acción que no solo cuestiona el circuito del arte sino también las tecnologías del poder sobre los cuerpos y los espacios, sean estos americanos, europeos, africanos o asiáticos. Y, más grave aún, no tiene en cuenta que, la misma (re)utilización política de las neovanguardias que surgen del arte conceptual se da en contextos coetáneos también afectados por dictaduras autoritarias que ejercen distintas formas de represión: es el caso de la escena cultural, española, argentina, catalana, portuguesa, uruguaya, colombiana, etc., cosa que resuelve el supuesto anacronismo de sus productos y habla, más que de una supuesta imposición metropolitana, de una repolitización global del arte de vanguardia. Lo que es anacrónico del discurso de la avanzada, así, es quizás más la voluntad de leer desde la oposición binaria metrópolis/subalternidad unos procesos de resistencia que, en realidad, responden ya más a una compleja y globalizada lógica de la opresión.

c) La utilización de la fractura como límite fundacional

Las otras dos implicaciones conceptuales de la fracturación crítica de la Escena son más sencillas de explicar pero, a la vez, tienen más implicaciones en el contexto interior chileno. La primera es que, en su voluntad de presentarse como novedosa, de plantear una ruptura con las tradiciones establecidas, otorga un carácter fundacional a la fractura. Participa, así, de la compleja relación con el pasado que notaba el sociólogo J. Brunner reflexionando sobre la cultura y la identidad nacional en la dictadura, situada ante un “verdadero abismo” abierto el 1973 que dificultaba su rearticulación colectiva en relación con un bagaje democrático y común.³¹ Distintos críticos y creadores han polemizado con Richard respecto a las consecuencias del carácter inaugural de los productos asociados a la Escena, un carácter que, como hemos visto, resulta más fruto de un discurso programático que envuelve y justifica la novedad de determinadas obras neovanguardistas que no una característica asociada a toda la producción chilena afín a un

³⁰ Carla Macchiavello (2011) ha explicado esta dificultad de recepción internacional de la producción experimental chilena en relación con la proyección de sus productos en ferias de arte extranjeras y, en concreto, en la 12ª Bienal de París, donde se presentó una selección de artistas chilenos comisariada por Richard y que parece que fue recibida como obsoleta. Sin embargo, cabe considerar aquí que esta obsolescencia puede deberse también a la limitación del carácter de acción de las obras expuestas en forma de fotografías de performances, que limitaban su pulsión política basada en la intervención pública.

³¹ Escribe Brunner: “El problema del pasado se presenta de manera aguda para el conjunto de los sujetos que van configurando la nación democrática puesto que, en la perspectiva de la moderna cuestión nacional, la identidad colectiva que se quiera elaborar exige, desde varios lados, asumirlo. [...] Pero lo cierto es que la continuidad de los componentes democráticos de la cultura, operando complejamente como vimos hasta 1973, no parecen todavía ser recuperados como principio de la propia identidad como principio central de la identidad nacional que se busca elaborar” (1983: 37- 38).

programa de experimentación y compromiso. En la entrevista realizada por Federico Galende a Francisco Brugnoli en el volumen *Filtraciones*, éste menciona la voluntad de la escena del post-73 con una voluntad de “borrar” gran parte de la producción experimental de los sesenta.³² Este olvido intencionado significaría un modo indirecto de colaboración con la Dictadura, con su voluntad, dice Brugnoli, de “armar con una generación de recambio”:

Creo que nosotros –y varios más– éramos para ella personas estigmatizadas por nuestra pertenencia al campo de la representación política, algo bastante curioso si se toma en cuenta que nosotros fundamentamos nuestro trabajo justamente en una crítica a la representación. Pero lo cierto es que, en virtud de nuestro trabajo, resultábamos ser un escollo para cualquier programa que encerrara anhelos fundacionales en la escena del post Golpe. Creo que el eje de asunto se instala en el concepto de “corte cultural” que ampara la idea fundacional de la Escena de Avanzada. ¿Por qué? Porque ese “corte” también está ligado a la Dictadura. [...] Por eso la Dictadura quería cambiar toda una generación, montar una nueva clase dirigente. En ese contexto hablar de un “corte” era dar por hecho el propósito central de la Dictadura y eso, enunciado desde el lugar de producción de un arte de carácter subversivo, no podía sino resultar paradójico (Galende, 2007: 85).

Esta última forma indirecta de colaboración con el propósito del régimen ha centrado más recientemente algunos trabajos de Willy Thayer que polemizan con los de Richard, y ofrecen una relectura sofisticada y radical de la producción de Escena, una relectura que niega a la Escena la posibilidad de otorgar significado a sus cortes en un escenario, el de la Dictadura, que ya habría abortado cualquier posibilidad de considerar la representacionalidad como fin. Para Thayer: “La escena post-vanguardista sólo posibilita rupturas insignificantes. A partir de septiembre de 1973 no es posible considerar ninguna práctica como crítica de la representación ni como voluntad de presencia, porque no hay una representacionalidad en curso sino, más bien, escena sin representación” (2006: 16). Thayer, de alguna manera, vincula la representatividad estética, o su ausencia, a una posibilidad de representación política que el autoritarismo del nuevo régimen habría anulado. La cuestión es tan compleja como sugerente, más cuando establece vínculos de causalidad entre dos procesos –la Dictadura y la Avanzada– que se presentan como abiertamente opuestos. Así, argumenta Thayer, la Avanzada “mantuvo complicidad con el corte estructural del Golpe, al reiterar dicho corte en el campo cultural” (2006: 18). La sugerente argumentación de Thayer resulta problemática si entendemos que cuando menciona la Escena de Avanzada no se refiere una construcción crítica –que, ciertamente, afecta a la construcción y recepción de ciertas obras– sino a un corpus de obras experimentales que, como es visto, es más amplio y más diverso que el que menciona Richard en sus ensayos.

Para Richard, Thayer limita las posibilidades de releer la misma Escena, de darle nuevos sentidos. Al entender el Golpe Militar como un “punto sin retorno”, irrepresentable y que anula la posibilidad de representación, lo transforma, argumenta Richard, en un presente continuo que se sitúa “más allá de todo relato de la memoria”. La Avanzada, sin embargo, no operó ni con la voluntad de representar el régimen ni de negar su espacio, sino más bien “perforando y escindiendo toda linealidad de una memoria que se pretendiera indemne” (2005: 37), es decir,

³² Opina Balcells sobre la oposición entre Brugnoli y las acciones del CADA: “Él era depositario de una tradición de cuestionamientos importantes a la trayectoria rutinaria y acrítica del arte nacional. Defendía la continuidad de una historia que nosotros aparecíamos negando. Creo que fue un equívoco pasajero y que no impidió que Brugnoli jugara un papel decisivo en el desarrollo y la proyección de un arte crítico e irreductible” (Neustadt, 2012[2001]: 122).

trabajando con aquello que no era integrable en la memoria del régimen. Richard, sin embargo, asume parcialmente la idea que “se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura” (2011: 21), aunque sitúa esta ambigüedad en el marco de una oposición respecto a las fórmulas aparentemente más continuistas de las que he tratado en el anterior apartado, así como de la idea de arte militante de la izquierda chilena, cosa que, como nota Richard citando un artículo de José Joaquín Brunner, fue interpretada como “Un aislamiento socialmente percibido como vanguardismo”.

d) La marginalidad ambigua y la poca incidencia social

Este aislamiento tiene que ver con una última consecuencia de la fractura conceptual que determina la (auto)percepción de la producción experimental chilena, y tiene una doble cara: i) la ambigua situación marginal de la producción de “avanzada” y ii) los límites de su incidencia social en relación con la complejidad de los canales y los códigos que utiliza para formalizarse.

En el primer sentido, parece ser que la recepción crítica de algunas obras experimentales en medios afines al régimen no fue tan mala como su aparente oposición al mismo parecería prever. En el ámbito de las artes visuales, Francisco Brugnoli (2007: 81) hace referencia a la buena recepción en los medios oficiales de la obra de autores como Leppe o Dittborn, que producen una obra con un “potencial de performance del sistema” pero que se expone en los canales oficiales de los que los artistas que habían producido su obra en el momento están siendo defenestrados. Para Guillermo Machuca el caso es claro: “Proclamarse como un buen entendedor del arte vanguardista del momento también servía de estrategia para borrar el arte comprometido de los años sesenta y setenta. A veces, las transgresiones estéticas resultan oportunas en contextos conservadores a nivel político” (2011: 39).

El equivalente literario de esta condición ambigua de lo experimental lo podríamos identificar quizás en la buena recepción crítica de la poesía de Zurita por parte del crítico más importante de *El Mercurio*, Ignacio Valente (seudónimo del sacerdote del Opus Dei José Miguel Ibáñez Langlois), quien utiliza los referentes religiosos de la poesía de Zurita para hacer una interpretación mística de sus textos, una lectura que legitima su obra y que el mismo poeta acoge como positiva.³³ De manera semejante, Diamela Eltit, ha comentado la ausencia de dificultades que tuvo para que su novela *Lumpérica*, que ella entendía como absolutamente subversiva, pasara la censura (Morales 1998: 148). En la misma entrevista, Eltit explica la organización de las acciones del CADA que comportaban un mínimo soporte empresarial o permiso institucional – los camiones de la empresa de leche SOPROLE, los permisos para sobrevolar el cielo de Santiago en la acción “Ay, Sudamérica”, las intervenciones semi-permitidas en el Museo de Bellas

³³ Argumenta Zurita entrevistado por Neustadt: “En realidad no tengo por qué explicarme nada, pero trataré de contestarte. José Miguel Ibáñez es un cura del Opus Dei que fue el mejor crítico de poesía que ha tenido Chile. Él tenía, como crítico, algunos rasgos que son bastante comunes en las elites intelectuales de la derecha: una cierta insolencia, un desparpajo individual que cuando lo llevaba al límite generalmente acertaba. Es alguien a quien yo quiero y que fue bastante importante, cuando lo tenía todo en contra, en el curso de mi vida. Como le sucede a muchos tipos de la derecha, sentía una especie de debilidad por los escritores comunistas, y curiosamente, aunque ya no ejerce como crítico, las raras veces que escribe es para alabar a los que se han mantenido fieles” (Neustadt, 2012[2001]: 50).

Artes. Así, las acciones de la avanzada se presentan como un discurso de ruptura respecto a la dictadura, pero al mismo tiempo, plantean su ámbito de protesta en unos márgenes equívocos que no son los de la producción sumergida y amenazada con la censura, la represión o el exilio, sino los de la subversión en los mismos límites de las instituciones. Afirmaba en este sentido el año 1981 Lotty Rosenfeld: “Si se quiere modificar las instituciones hay que estar metido dentro de ellas aunque eso sea conflictivo. [...] Nosotros pensamos que la vanguardia debe participar en Chile en todos los terrenos, si persiste en marginarse, deja de existir” (Richard, 1986[1981]: 27). La recepción de estos comentarios se nos antoja como difícil en un contexto en el que muchos escritores habían sido condenados al exilio, muchos profesores habían sido alejados de las universidades, muchos artistas habían sido por lo menos alejados de las instituciones que ahora ocupaban las subversiones de los jóvenes.

La Escena de Avanzada, según la conceptualización que de ella hace Richard, se plantea también abiertamente contra la cultura resistencialista de la militancia de izquierda. Escribe así en *Márgenes e instituciones*:

El arte de la avanzada se sitúa en franca contraposición al régimen militar pero, a la vez, ubica en una marginalidad polémica frente a las organizaciones militantes de la cultura opositora.

Heterodoxo en sus desmontajes de signos, el arte de la ‘avanzada’ no les resultó funcional a los bloques de recomposición democrática que armaban el circuito antidictatorial de las coordinadoras culturales, de las agrupaciones partidarias y de aquellos centros de estudios alternativos que, a partir de los ochenta, elaboraron sus diagnósticos sobre cultura y autoritarismo (Richard, 2007[1986]: 21-22).

Richard no tiene en cuenta, considero, que el resistencialismo de la militancia de izquierdas no es simplemente una opción, sino el espacio de reclusión al que ha condenado el régimen a los creadores cuyo compromiso se expresa desde la lógica de la ideología expresamente progresista y desde la militancia política activa. Sea como sea, encontramos una muestra de esta recepción crítica con la incidencia social de la Avanzada en las ponencias del seminario de discusión del FLASCO que comentan *Márgenes e Instituciones*. Muchas críticas de los implicados expresan sus suspicacias respecto a la incidencia real de la crítica antidictatorial de la avanzada aludiendo a una crítica frecuente ante los productos de vanguardia y que es la referida a su carácter minoritario y, por lo tanto, alejado de las masas sociales a las que aparentemente la avanzada pretendería implicar. Así, Norbert Lechner (2007[1986]) argumenta que el referente “social” al que remite Richard en sus estudios desatiende el valor del mercado en la construcción de un público que pudiera haber sido atento a los productos de vanguardia. Bernardo Subercaseaux considera que “la lectura de obras de avanzada está hecha desde los sentidos asignados por los productores” (2007[1986]:158) y se atribuye una capacidad de operador activo a un público receptor (frente a los aparentes “operadores pasivos” del arte brigadista pre-73) que solo se ha planteado de manera hipotética. Más contundente en su juicio, Brunner dibuja un entorno en el que el público al que sería accesible la producción de Avanzada sería en realidad un público de iniciados y productores:

Mi hipótesis es que, a diferencia de las ciencias sociales ‘disidentes’ o independientes, la escena de ‘avanzada’ no logra reinsertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a un público ‘orgánico’,

minoritario y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la escena ‘avanzada’. Extremando las cosas podría decirse que la escena de ‘avanzada’ es exclusivamente un circuito de producción. (Brunner, 2007[1986]: 174-175)

La fractura de la avanzada, se referiría así también a la ruptura de unos vínculos sociales a partir de la innovación de un canal de comunicación al que solo tienen acceso unos cuantos. Se trata de un debate no resuelto con múltiples implicaciones en la definición de los vínculos entre arte y política y que trasciende el caso chileno en el que aquí lo hemos planteado.

3. CODA: *LA NUEVA NOVELA*, ¿UNA INTERPELACIÓN?

Los marcos que hasta ahora se han tratado inciden en la representatividad y en la fracturación, apelan a la conciencia del lector mediante su filiación empática con una tradición literaria en reconstrucción o mediante la creación de un circuito alternativo donde sea posible mostrar la fractura del golpe y resulte inviable que éste naturalice sus estrategias de poder. Para cerrar este estado de la cuestión me gustaría situar la obra *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez en una fisura productiva al margen de estas dos propuestas estratégicas. Se trata de una obra que ha despertado un amplio interés en los estudios literarios chilenos de la última década, pero, a causa de las dificultades de reproducción que presenta, es menos conocida fuera de las fronteras de este país. Los estudios desarrollados en Chile sobre esta obra la analizan a menudo como un ejemplar casi misterioso, que, si a caso, podría entenderse como precedente de las neovanguardias del postgolpe. Enrique Lihn y Pedro Lastra lo denominan “el decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura” (1987: 197). Sin embargo, *La nueva novela* no parece ser un antecedente de nada, ni tampoco encaja en ningún programa de acción, lo que no impide que se convierta en una clara influencia para escritores posteriores. Se trata de un libro desconcertante que no permite al crítico que se aproxime a él colmar su intención hermenéutica: siempre quedarán itinerarios sin recorrer, menciones sin constatar, intertextos sin considerar. Se trata de una obra ante la cual hay que crear nuevas posiciones de lectura. En su recepción crítica, hay quien la lee desde el juego con el significante o desde una voluntad de incomunicación –las preguntas sin resolución posible, las páginas en blanco– que según Eugenia Brito lo convertirían en un texto inaugural de “la ‘escena literaria chilena’, que se va a caracterizar, como gesto motor, por el ímpetu realizado en desmontar el logos y la cadena de significantes que lo moviliza” (2001: 16). Otras aproximaciones a *La nueva novela* intentan identificar las distintas líneas de sentido que recorren su obra, indicando temas o imágenes –los animales, la familia, las referencias a la cultura china– que son recursivas en ella. Cualquiera de estas lecturas puede ser válida y a la vez ser impugnada por su insuficiencia por las nuevas lecturas que se propongan de la obra.

La dimensión política de la obra ha sido leída como una de estas isotopías, en la que se destaca la mención a las desapariciones en la obra, o el papel del padre (cuyo nombre se tacha y cuyo poder se cuestiona) como símbolo de un autoritarismo negado. Escribe al respecto Matías Ayala:

Desapariciones, muertes, ‘tradición’ literaria, la familia como la nación, la casa como el territorio: tanto *La poesía chilena* como *La nueva novela* parecen exigir una interpretación

histórica y política: todo este desajuste, más que el mundo dado vuelta o especulaciones fantásticas, sería una encriptada alusión a la represión estatal del gobierno militar. La lectura detenida del resto del último capítulo de *La nueva novela* —“Epígrafe para un libro condenado: la política”— lo corroborará, ya que se articula en torno a dos diferentes sub-series: la fuga, la persecución de animales y la censura; y la relación entre literatura y política, o más explícitamente entre este libro y su contexto (Ayala, 2010: 199).

Ciertamente, estos y muchos otros *sentidos* se pueden encontrar en una obra donde el mismo concepto de *sentido* aparece en su doble acepción: como significado posible del texto y como dirección de lectura que rechaza la recepción del texto escrito como acto lineal y nos obliga a buscar respuestas imposibles en páginas anticipadas, a reconocer imágenes e ideas de páginas que ya hemos leído. En el contexto de estas páginas, me interesa acercarme a una dimensión política de la obra que no tiene que ver con su sentido en la primera acepción del término sino que más bien se refiere al juego de desplazamientos al que obliga la segunda. Más allá de la temática en la que hay quien identifica su carácter político, *La nueva novela* admite una interpretación como una obra *para lo político* en relación a su capacidad de interpelación. *La nueva novela* no se declara como obra política mencionando la desaparición como hecho o la censura como represión, sin embargo, obliga al lector a participar en un juego de desapariciones y apariciones o reflexionar sobre la representación del dolor. Es, creo, si a caso, en esta constante invitación a la acción donde encontramos su participación en lo político en el sentido más amplio del término, una participación que se diferencia tanto de las poéticas representativas como de las rupturas de avanzada en su juego con las agencias de la comunicación literaria.

En su lectura de la obra, Elvira Hernández (2001) ya ha mencionado el papel del juego como procedimiento compositivo de *La nueva novela*, una obra que en gran parte toma la forma de acertijo o problema propuesto al lector. El juego de Martínez tiene que ver con la función atribuida a los papeles de autor y lector. Por lo que se refiere al autor, es uno más de los seres desaparecidos en la obra. No muerto, sino desaparecido desde la voluntad del mismo Martínez de no tener un papel en el campo literario y de provocar que la crítica mencione constantemente como un hecho relevante su *ausencia* de *presencia* pública. Se trata, como notan Enrique Lihn y Pedro Lastra, de “un ‘sujeto cero’ que se hace presente en su desaparición” (1997: 197). Su ausencia, así, no es nunca completa, no se corresponde con el autor alegóricamente muerto de Barthes sino más bien con un juego con la atribución de la función-autor de la que habla Foucault. *La nueva novela* no es una obra anónima sino una obra con un autor de nombre tachado y variable —que firma como ~~Juan Luis Martínez~~ y como ~~Juan de Dios Martínez~~. En su anulación parcial crea un sujeto enmascarado, la del autor que se niega a él mismo su papel en la construcción del sentido de la obra, apareciendo en el texto solo como un creador de propuestas. En ese sentido, puede que sólo haya una lectura imposible de *La nueva novela* y es la que la interpreta como una obra cerrada o como un texto que crea impedimentos al lector. Así lo considera Carla Cordua, quien, al comentar las preguntas y acertijos de la obra, considera que Martínez:

pone distancias, evita la expresión contagiosa y genera un ambiente despersonalizado. Así bloquea desde el comienzo el efecto lírico y mantiene esta suspensión a lo largo de casi todo el libro. [...] La oscuridad última de los elementos del libro, la impenetrabilidad de las intenciones del autor tanto como el humor corrosivo de muchas de sus páginas, mantienen al lector al margen de toda participación simpática posible. En particular, los

instrumentos típicos de la crítica y la negación expresa y algo perversa de les previsibles expectativas emocionales y sentimentales del lector lo envían exitosamente al desierto lírico (Cordua, 2003: 104).

Bien al contrario, *La nueva novela* es un libro intersubjetivo y profundamente personal. Lo que ocurre es que no puede leerse desde un modelo pragmático impuesto por una lectura que identifica lo poético con una versión convencional de la lírica romántica que busca en el texto la voz (o la intención) del autor o la identificación patética del lector. *La nueva novela* no fomenta la empatía sino que invita constantemente a la acción y en esa invitación es en la que se convierte en un acto político en el sentido amplio de la palabra. Al negar su subjetividad en beneficio de una segunda persona que interpela constantemente al lector, Martínez convierte al receptor en agente principal de la obra, en protagonista de una novela no solo nueva sino imposible si no es desde su acción. No se trata sin embargo de una anulación plena del escritor o artista como mediador del sentido que, para Jacques Rancière, permitiría la emancipación del espectador.³⁴ Bien al contrario, la voz presente en la obra toma el tono autoritario del enunciado de problema escolar, es una voz autoritaria simulada que nos propone tareas que se sitúan en el límite de la posibilidad, por ejemplo:

Medir en décimos de segundo el tiempo que se necesita para pronunciar la palabra “eternidad” (Martínez, 1985[1977]: 13).

Fije en su mente, antes de dormirse, dos puntos cualesquiera del espacio y calcule el tiempo que se necesita, durmiendo, para ir del uno al otro (Martínez, 1985[1977]: 14).

A fin de remontarse en sus recuerdos, aplique una escalera contra la pared, pero no empiece a subir sin haberse provisto de una cuerda, uno de cuyos extremos será sólidamente fijado al piso y el otro enrollado alrededor de su puño izquierdo. Por no haber tomado esta precaución, muchas personas nunca han vuelto (Martínez, 1985[1977]: 16).

Los enunciados de *La nueva novela* son enunciados “posibles”. Crean márgenes que nos obligan a cambiar de punto de vista, a pensar más allá de nuestra racionalidad. La emancipación del lector, así, no se produce por la concientización ni por la mostración del desastre, sino por su invitación a pensar más allá de las normas. El imperativo, así, se convierte en una propuesta de investigación en la que ir buscando lugares alternativos desde los que imaginar lo real. En el apartado “Tareas de poesía” nos obliga a rehacer poemas en primera persona del singular:

El barco ebrio cuenta sus recuerdos de viaje. Este barco es usted. Dígalo en la primera persona del singular. (Martínez, 1985[1977]: 27)

³⁴ En este sentido, no comporta tampoco una anulación plena de la frontera entre platea y escenario, una anulación que según Willy Thayer convertiría a las vanguardias y al fascismo en dos caras de la misma moneda: “La política moderna perteneció, entonces, al ámbito de la representación, al conflicto entre escena y platea, consciente e inconsciente, Estado y sociedad civil, poder constituido y poder constituyente, etc. [...] Del foso dependió la existencia de la platea, del escenario, y del foso mismo. La desaparición de cualquiera de ellos constituiría el fin de la representación, el fin de la crítica, el fin del sujeto, del teatro, de la tónica; y su hundimiento en la homogeneidad indiferenciada. Fascismo y vanguardia han sido los nombres genéricos para designar los conatos totalitarios de cruzar o superar el foso, borrar la tónica, la diferencia, la autonomía de las esferas, el conflicto entre ellas. El fascismo como inversión de la voluntad vanguardista de llevar la platea al escenario, monta en la platea un espectáculo total, masifica la escena transformando a la platea misma en ritual estético en que las masas se expresan bajo relaciones de propiedad nihilistas” (2006: 54).

Un fauno cree advertir después el almuerzo unas ninfas. Quiere perpetuarlas. Este fauno es usted. Dígalo en la primera persona del singular (Martínez, 1985[1977]: 28).

El tópico del sujeto lírico se desplaza desde Rimbaud o Mallarmé a nuestro propio sujeto. Es en este sentido que *La nueva novela* es una obra performativa, en su capacidad de utilizar la mediación del autor en una invitación a la propia acción o enunciación simulada. Se me ocurre que este juego performativo tiene un potencial político no declarado que no depende de las supuestas “intenciones” que atribuyamos al autor de una obra cuyo inicio es anterior al golpe militar. Su sentido político lo es desde la interrogación literaria. Simplemente, en su contexto de publicación, su interpelación al lector deviene en ella misma un lugar de comprobación de un canal de comunicación que ha sido interrumpido. En su falta aparente de significado claro o unívoco, su sentido se concreta a partir de una función fática que intenta ubicar al receptor en una situación de escucha activa, de interrogación ante los discursos que puedan emerger en un contexto en el que lo autoritario no se simula sino que se impone sin dar alternativa de respuesta. Se asemeja, en este sentido, más que a la politicidad de la Escena de Avanzada o de muchas antologías, a la intervención de Alfredo Jaar en la instalación “¿Es usted feliz?”, la ubicación en distintos espacios del Chile en dictadura de esta simple pregunta, que se convertía en revulsiva en un entorno gris y torturado.

CONCLUSIONES: PLURALIDAD Y RECONSTRUCCIÓN DEMOCRÁTICA

En estas páginas he intentado realizar un breve y parcial estado de la cuestión interpretativo sobre dos estrategias políticas diferenciadas que se dan en la poesía chilena de los setenta y primeros ochenta, y cerrarlas con una coda referente al volumen *La nueva novela*, de José Luis Martínez. El objetivo de mi análisis no es tanto el de contribuir a un debate al respecto de las diversas realidades sintetizadas como ponerlas en paralelo desde sus diferencias para reflexionar sobre sobre sus formas de intervención en un contexto marcado por la dictadura. Pese a su diferente articulación, tanto los prólogos de las antologías de poesía como los discursos críticos sobre la producción experimental inciden en algunas cuestiones en común que tienen que ver, en el fondo, sobre cómo situarse en un campo social y cultural fracturado. Tanto la búsqueda de la unidad que comporta la antología como género como la insistencia en la ruptura de la crítica experimental son indicios de una tensión activa en la reconstrucción del campo literario.

Constatando la existencia de percepciones diferentes en torno al uso político de lo poético en un contexto de fractura democrática no pretendo en absoluto comparar o valorar el potencial de revulsión de las estrategias que proponen, ni tampoco limitar el sentido de la creación que incluyen a su potencial político. Creo, de hecho, lo que hemos denominado al principio la sobrecarga política de lo poético en el contexto que hemos estudiado no radica ni en la capacidad de la poesía de funcionar como espacio alternativo de reconstrucción de la representatividad nacional, ni tampoco en la reflexión sobre las heridas infringidas al cuerpo social, ni tan solo en la interpelación directa a unos pocos lectores que tienen acceso al circuito de lo letrado o de lo experimental. Se sitúa, más bien, en la capacidad de una cultura herida, como lo es la chilena del postgolpe, de generar un debate, de contrastar estrategias poéticas entrenando a sus actores en el antagonismo que, como ha notado Chantal Mouffe, es intrínseco a la democracia y, como tal, es

anatemizado por las dictaduras en pos de la autoridad incuestionable del discurso hegemónico, de la estética homogeneizante, de la univocidad como valor. Es precisamente en la capacidad de visibilizar y gestionar esta pluralidad que se afirma el potencial de la poesía, y, en general, de la cultura, para actuar políticamente en procesos de reconstrucción democrática: en su capacidad de afirmarse desde la diversidad de posiciones, desde la contienda sin armas, desde la gestión abierta del antagonismo que sostiene todo sistema democrático que pueda denominarse como tal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, María Nieves (1989). *Las plumas del colibrí*. Santiago: Inprode/Cesoc.
- AJENS, Andrés (2001). “Lo que comienzo a leer ahora”. FARÍÑA, Soledad y HERNÁNDEZ, Elvira (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Intemperie: 7-14.
- AYALA, Matías (2010). *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Libn y Martínez*. Chile: Ediciones Alberto Hurtado.
- BAL, Mieke. “Arte para lo político”, *Estudios Visuales* 7 (2010): 39-65.
- BENNET, Daisy y FERNÁNDEZ, Ariel (1977). *Poetas chilenos de hoy*. Santiago: Ediciones Tamarugal.
- BIANCHI, Soledad (1983). *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Instituto para el nuevo Chile.
- BIANCHI, Soledad (1995). *La memoria: modelo para armar*. Santiago de Chile: Dirección de bibliotecas, archivos y museos.
- BOURDIEU, Pierre (1998[1992]). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- BOWEN SILVA, Martín. “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular”. *Nuevo Mundo. Nuevos mundos* 8 (2008).
- BRUNNER, José Joaquín (1983). *Cultura e identidad nacional*. Santiago: FLASCO.
- BRUNNER, José Joaquín (2006 [1986]). “Campo artístico, escena de ‘avanzada’ y autoritarismo en Chile”, RICHARD, Nelly (2007 [1986]). *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales Pesados: 171-178.
- CADA (1982). *Ruptura*. Documento de Arte. Santiago: CADA.
- CAMNITZER, Luis (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- CANDIA, Ricardo (1988). *Palabras del Chile prisionero*. Santiago de Chile: Alcántara.
- CORDÚA, Carla (2003). *Nativos de este mundo*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.
- CUSSEN, Felipe. “El constructor de cajitas”. *Revista Laboratorio* 0 (2009).
- CUSSEN, Felipe. “Poesía experimental: algunas propuestas críticas”. *Experimental poetics* 0 (2010).
- DD. AA. (1979). *Uno por uno. Algunos poetas jóvenes*. Santiago de Chile: Nacimiento.
- DD. AA. (1975). *Revista Manuscritos*. Santiago: Dep. Estudios Humanísticos. Universidad de Chile.
- DEISLER, Guillermo (1975). *Le cerveau*. París: Les Anartistes.
- DEISLER, Guillermo (1989). *Make up. Visual Poetry*. Halle: s.n.
- DEISLER, Guillermo (1990). *Unlesbar und Spachlos. Visuelle Poesie*. Halle: s.n.
- ELITT, Diamela (1983). *Lumpérica*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco.
- FOXLEY, Ana M. (1985). “Marginados entre marginados”. Agurto, I. et al. (eds.). *Juventud chilena: Razones y subversiones*. Santiago: ECO, FOLICO, SEPADE.

- GALENDE, F. (2007). *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*. Santiago: Edictorial Cuarto Propio.
- GALINDO, Oscar. "Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX". *Estudios filológicos* 41 (2006): 81-94.
- GALINDO, Óscar. "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena". *Estudios filológicos* 42 (2007): 109-121.
- GALINDO, Oscar. "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores". *Estudios filológicos* 44 (2009): 67-80.
- GARCÍA, Francisca. "Puesta en valor de una tradición invisible". *Revista Laboratorio* 3 (2010).
- GRUPO TESTIMONIO (1974). *Chile. Poesías y canciones cautivas*. S. L.: S. E.
- HERNÁNDEZ, Elvira (2001). "Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez". 34-38. Hernández, Elvira; Fariña, Soledad (eds.). *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Intemperie.
- HERNÁNDEZ, Elvira (2003). *La bandera de Chile*. Quilpué: El Retiro.
- HERNÁN ERRÁZURIZ, Luis. "Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Research Review*, 44 (2009): 136-157.
- JEREZ, Fernando (2002). "Generación del 60: escribir en dictadura". Kohul, Karl y Morales, José (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- KAY, Ronald (1980). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: Editores asociados.
- KOHUT, K (2002). "Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual". Kohul, Karl, José Morales (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- LARA, Omar y EPPLE, Juan Armando (1978). *Chile. Poesía de la resistencia y del exilio*. S. L : S. E.
- LECHNER, Norbert (2006[1986]). "Desmontaje y recomposición". Richard, Nelly (2007[1986]). *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales Pesados.
- MACCHIAVELLO, Carla (2011). "Vanguardia de exportación: la originalidad de la 'Escena de Avanzada' y otros mitos chilenos". Carvajal, Fernanda, Delpiano, María José y Macchiavello, Carla. *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Santiago: LOM.
- MACHUCA, Guillermo (2011). *El traje nuevo del emperador. Arte y recepción pública en Chile de las cuatro últimas décadas*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- MANSILLA, Sergio (2010). *El paraíso vedado: ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*. Santiago: LOM.
- MARCÍAS, Sergio (1977). *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlín: Comité Chile Antifascista.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (1978). *La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo.

- MARTÍNEZ, Juan Luis (1985). *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2003). *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- MILLÁN, Gonzalo et al (1980). *Primer cuaderno de poesía chilena*. Ottawa: Cordillera.
- MORALES, Leonidas (1998). *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.
- MORENO, Demián y RUÍZ, Dante (1988). *Girasoles en las sombras. Antología de presos políticos*. Santiago: Urbe.
- MOUFFE, Chantal (1993). *The Return of the Political*. Londres y Nova York: Verso.
- MOULIAN, Tomás (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Arcis.
- MUÑOZ, Gonzalo (2010). *Exit/Este*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- NEUSTADT, Robert (2012[2001]). *Cada día. La creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio.
- NÓMEZ, Naín. “Ruptura y continuidad en la poesía chilena actual”, *Literatura chilena, creación y crítica* 20 (1983): 5-9.
- NÓMEZ, Naín. “Exilio y ensilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. *Revista chilena de literatura* 76 (2010): 105-127.
- OYARZÚN, Pablo et al (2005). *Arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- PARRA, Nicanor (1989[1983]). *Chistes pa/r/rá desorientar a la policía/poesía*. Madrid: Visor.
- PICORNELL, Mercè (2013). *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 60/70*. Palma: Lleonard Muntaner.
- PONS, Margalida. “De la poesia experimental a l’escriptura conceptual: cap a un nou marc interpretatiu”. *Catalan Review* 16 (2012): 35-56.
- RICHARD, Nelly (1998). *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (2000). *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly. “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”. OYARZÚN, Pablo, RICHARD, Nelly y ZALDÍVAR, Claudia. *Arte y política* (2005): 33-46.
- RICHARD, Nelly (2007[1986]). *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales Pesados.
- RIOSECO, Marcelo (2013). *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio.
- SAMARTÍN LÓPEZ-IGLÉSIAS, Roberto (2010). «O processo de construçom do sistema literário galego entre o franquismo e a trasiçóm (1974-1978)». Tesis doctoral presentada en la Universidade de Santiago de Compostela.
- S/N. (1982). *Azor en vuelo: antología breve de diez poetas chilenos*. Barcelona: Rondas.
- SERRANO, Bruno (1989). *Poesía prisionera*. Hamburg: Libertäre Assoziation.

- SUBERCASEAUX, Bernardo (1982). *Transformaciones de la crítica literaria en Chile (1960-1982)*. Santiago: CENECA.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2007[1986]). “Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile”. RICHARD, Nelly (2007[1986]). *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales Pesados.
- THAYER, Willy (2006). *El fragmento repetido*. Santiago: Metales Pesados.
- TRUJILLO, Carlos Alberto. “Poetas y poesía en los tiempos malos. Talleres de Poesía en Chile entre 1974 y 1979”. *Carlos Trujillo. Notas sobre poesía chilena* (s.d.)
- UNIÓN DE ESCRITORES JÓVENES (1977). *Poesía para el camino*. Santiago: Nueva Universidad.
- VARAS PÉREZ, Pablo (1989). *Un hombre rompe todas las fronteras: antología poética de presos políticos*. Chile: Centro de Estudios Políticos Latinoamericanos Simón Bolívar.
- VILLEGAS, J. (1985). *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. Santiago: La Noria.
- YAMAL, Ricardo (1988). *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Santiago: LAR.
- ZURITA, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago: Universitaria.
- ZURITA, Raúl (1982). *Anteparaiso*. Santiago: Editores Asociados.
- ZURITA, Raúl (1983). *Literatura, lenguaje y sociedad*. Santiago: CENECA.
- ZURITA, Raúl (selección). (2004). *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*. Santiago: LOM.