



Università
Ca'Foscari
Venezia



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

Facultad de Letras

**Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società
Indirizzo in Studi iberici, anglo-americani e
dell'Europa orientale
Ciclo XXV
Anno di discussione 2013**

Doctorado en Literatura

***Marginalidad y enunciación
Poesía chilena 1983-2009***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/06
Tesi di Dottorato di Martina Bortignon, matricola 783076**

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa Enrica Villari

Tutore del Dottorando

Prof.ssa Susanna Regazzoni

Co-tutore del Dottorando

Prof.ssa Magda Sepúlveda Eriz

Marginalidad y enunciación

Poesía chilena 1983-2009

A Naza y Janelle

Índice general

INTRODUCCIÓN.....	9
I. MARGINALIDAD Y MARGEN.....	17
1. 1. Significantes performativos.....	19
1. 2. Los rasgos definitorios.....	23
1. 3. Las inversiones libidinales.....	28
1. 4. El contexto.....	38
1. 4. 1. Las ciencias sociales.....	38
1. 4. 2. El discurso cultural.....	41
1. 5. El potencial de visibilización del arte.....	50
II. LA ENUNCIACIÓN EN POESÍA.....	53
2. 1. El enfoque enunciativo como instrumento de análisis.....	55
2. 2. Un cambio de perspectiva.....	57
2. 3. La subjetividad en el discurso.....	63
2. 4. El sujeto del discurso.....	69
2. 5. Propuesta de un modelo.	73
III. LA DÉCADA DEL 80: EL MARGEN COMO RESISTENCIA Y CONTAMINACIÓN.....	79
3. 1. Una superposición problemática.....	81
3. 2. <i>Zonas de peligro</i> de Tomás Harris: la intensidad testimonial.....	96
3. 2. 1. La testificación “deíctica oblicua”.....	98
3. 2. 2. Tres voces.	101
3. 2. 3. La contaminación de los cuerpos.....	115
3. 3. <i>Lumpérica</i> de Diamela Eltit: la mostración performática.....	122
3. 3. 1. El círculo de las miradas.....	127
3. 3. 2. La ondulación enunciativa como estrategia desorientadora.....	135

3. 3. 3. Lo múltiple y lo neutro.....	142
IV. LA DÉCADA DEL 90: EL DISTANCIAMIENTO CRÍTICO DE LA MIRADA. .	149
4. 1. Una visibilización disonante.....	151
4. 2. <i>Metales pesados</i> de Yanko González: la visibilización performática de las tribus urbanas.....	164
4. 2. 1. La enunciación estratificada y acústica del poema antropológico.....	166
4. 2. 2. El antropólogo-poeta y su otro bárbaro.....	173
4. 2. 3. Los vaivenes de la violencia.....	179
4. 3. <i>La insidia del sol sobre las cosas</i> y <i>Calas</i> de Germán Carrasco: la mirada sorpresiva del <i>flâneur-voyeur</i>	182
4. 3. 1. El flâneur montajista.....	183
4. 3. 2. La mirada erótica: campos largos y planos fijos.....	187
4. 3. 3. La mirada-montaje.....	192
4. 3. 4. La caricia y la voz.....	196
V. LA DÉCADA DEL 2000: AMBIVALENCIAS DE UN TÉRMINO VACIADO.....	203
5. 1. Entre lo concreto y lo simbólico.....	205
5. 2. <i>Gran Avenida</i> y <i>Aire Quemado</i> de Gladys González: la estilización de una marginalidad rebelde.....	217
5. 2. 1. La (im)postura de la coincidencia arte-vida.....	218
5. 2. 2. Poética, cuerpo, ciudad.....	223
5. 2. 3. Jugar con el voyeurismo del lector.....	228
5. 3. <i>Compro fierro</i> de Juan Carreño: transpirar lo que se ve.....	232
5. 3. 1. Perspectivas sobre el sinsentido y desvanecimiento controlado de la instancia escritural.....	234
5. 3. 2. Intensidad, interrupción, discursos lanzados.....	239
CONCLUSIÓN.....	247
BIBLIOGRAFÍA.....	255

INTRODUCCIÓN

El presente estudio versa sobre las soluciones retóricas y enunciativas con que una serie de obras poéticas, publicadas en Chile entre 1983 y 2009, ha elaborado situaciones y figuras de la marginalidad social. Los autores considerados son seis: Tomás Harris y Diamela Eltit, quienes empiezan a publicar en la década del 80, Yanko González y Germán Carrasco, dos poetas de la promoción del 90, y finalmente Gladys González y Juan Carreño, jóvenes autores que escriben en el principio del nuevo milenio.

Con el término de “marginalidad”, me refiero tanto a las consecuencias de la desigualdad socio-económica, que se evidencian en las periferias de la grandes ciudades afectando sectores completos, como a casos aisladamente observables de personas que se encuentran expuestas a cierto desamparo existencial que las aleja de la norma social, como por ejemplo los vagabundos. La elección de adoptar tal expresión, dentro del vasto abanico de las definiciones brindadas por las ciencias sociales a lo largo de las décadas pasadas hasta el presente –pobreza, exclusión, desigualdad, vulnerabilidad–, da cuenta de la dimensión discursiva del fenómeno tanto en la arena pública como en la académica, que ven prevalecer, en el período considerado, la palabra “marginalidad” y el andamiaje conceptual que ésta implica. La categoría de la marginalidad resulta ser así algo más que el descriptor de una situación perteneciente al ámbito económico-social. Conjugándose y, a veces, confundándose con otro término de raíz común, el de “margen”, la marginalidad, por una parte, llega a funcionar como una propiedad sintáctica que organiza el espacio simbólico de la representación y la auto-percepción de la comunidad en su conjunto; por la otra, conforma un significante cultural en diálogo con otros discursos de su tiempo: políticos, mediáticos, artísticos, entre otros.

En el primer capítulo de la tesis, titulado “Marginalidad y margen”, propongo una discusión de la problemática de la marginalidad a partir de estos últimos dos aspectos. En primer lugar, interrogaré las inversiones libidinales y las proyecciones fantasmáticas que una sociedad asocia a los conceptos de marginalidad y margen en un período histórico dado. Éstas abarcan manifestaciones como la necesidad antropológica de fijar una distinción entre un centro que se propone/impone como modelo de identificación y

unos márgenes hacia los cuales son empujados elementos perturbadores o abyectos, pero funcionales a una economía que aventaja aquél, o la proyección, en tal fracción ex-céntrica del cuerpo social, de sentimientos colectivos encontrados como el deseo de rebelión hacia el *status quo*, la compasión y la solidaridad, el miedo a la caída, el sentido de culpa, el prurito voyeurístico. He conformado el cuadro teórico de referencia, para esta sección, a partir los aportes de pensadores internacionales como Foucault, Kristeva, Sontag, y de intelectuales chilenos contemporáneos como Richard, Garretón, Carreño, Opazo. Sus intuiciones serán puestas en diálogo con documentos culturales chilenos de interés para el período analizado, desde el programa televisivo de entretenimiento al ensayo de crítica en la revista especializada, de manera que el anclaje de las categorías que sirven como instrumento interpretativo quede siempre explicitado en su historicidad y motivado por las particularidades del contexto de referencia. La segunda vertiente del análisis consistirá en un recorrido diacrónico a través de las teorizaciones del concepto de marginalidad por parte de las ciencias sociales desde los años 60 en adelante y, por otro lado, de las formas con que el significante de marginalidad se pone en una fértil tensión con los discursos culturales, las disciplinas académicas, las declaraciones políticas, las manifestaciones artísticas, en las décadas en que se subdivide el período considerado (los años 80, 90 y 2000). Queda trazado, de esta forma, un panorama de referencia con respecto al cual se evaluarán las creaciones poéticas seleccionadas.

Al tener por objeto un fenómeno, como la marginalidad, que, a pesar de participar del orden del discurso, también lo excede hacia la dimensión de lo real, los textos poéticos necesariamente se abren, aunque fuese en vía totalmente hipotética, al discurso y a la presencia de un sujeto diferente del autor, un sujeto que habla desde una posición que puede ser radicalmente otra con respecto al lugar enunciativo de aquél. Esto se evidencia, por ejemplo, a través de la grieta que se establece, a veces, entre la subjetividad que enuncia el poema y las subjetividades a las cuales pueden ser atribuidas las frases que aparecen en el poema. La conciencia creadora tiene que enfrentarse, así, con el problema de cómo resolver la circulación de las voces y de las representaciones. La teoría de la enunciación parece proporcionar el instrumento interpretativo más apto para resolver esta categoría de cuestiones.

En el segundo capítulo, “La enunciación en poesía”, presento los resultados de un esfuerzo de teorización original de la problemática, en relación con el ámbito poético en particular. El modelo para el estudio de la enunciación en poesía comprende varios niveles: psico-semiótico, contextual, extradiegético y diegético. Brindaré no solamente una visión detallada del problema teórico, fundamentada en los aportes de varios estudiosos de central importancia como Benveniste, Greimas, Kristeva, Foucault, y otros procedentes del campo de estudio de la teoría de los actos de habla, como Levin, Ohmann, Oomen, sino también una terminología para aplicar los conceptos discutidos de la forma más consistente y sistemática posible. En definitiva, el enfoque enunciativo permite abordar el texto desde diferentes focos y distancias, para dar cuenta de los temas de interés a partir del análisis de la construcción retórica con que son propuestos. A tal perspectiva acompañaré, a menudo, el diálogo con otras disciplinas artísticas, como el cine o la *performance*, de las cuales, en una óptica intermedial, utilizaré categorías interpretativas útiles para el análisis.

A esta primera parte teórico-metodológica sigue la sección dedicada al análisis de los poemarios. Las fechas que delimitan el período considerado –1983 y 2009– se refieren, naturalmente, a los años de publicación de la primera y de la última obra. Sin embargo, encuentran una interesante correspondencia con específicos sucesos en la arena pública. El 11 de mayo de 1983 es convocada la primera jornada de protesta nacional; pronto seguirán muchas otras. Las obras de Tomás Harris y Diamela Eltit, son, por ende, publicadas en el contexto de una voluntad popular de reacción al abuso de la dictadura, lo que constituye un dato interesante para su interpretación desde la óptica de los lectores. El 13 de diciembre de 2009, en cambio, se concluye la experiencia de veinte años de gobierno de la Concertación, ya que el candidato derechista Sebastián Piñera gana la primera vuelta presidencial, para verse definitivamente asignado el mando de Presidente de la República con la segunda victoria, el 17 de enero de 2010. La periodización abarca, por lo tanto, la segunda fase de la dictadura, denominada constitucional, la Transición democrática, y la gestión política de los gobiernos de izquierda y centro que han intentado superar la herencia de la dictadura y han acompañado el país en el tercer milenio. Dentro de estos confines temporales, he decidido estructurar el estudio de las obras subdividiéndolas en tres décadas –del 80, del

90, del 2000– a cada una de las cuales corresponde un capítulo.

Pensar en términos de décadas implica privilegiar una visión global del fenómeno cultural en un momento determinado, visión que se interesa en la competencia, más o menos pacífica, por el sentido, por la producción simbólica, entre diferentes instancias discursivas. Desde el mundo ficcional de la literatura, los poemarios proporcionan su contribución al desarrollo del imaginario con que una sociedad construye a su margen y a sus sujetos marginales. La partición temporal de diez años, además, logra integrar secundariamente las categorías de generación –basada en unidades de quince años– formulada por Cedomil Goic (1972), y de promoción, acuñada por Andrés Bello (1998) en relación a los 90 en particular. Para cada autor, he elegido privilegiar la mirada fresca, novedosa, inesperada de la *opera prima*. El hecho de aplicar este parámetro a todos los poetas permite compararlos en términos de momento seleccionado dentro del respectivo recorrido artístico. Es así como el eje de la década vuelve a cruzarse con el más convencional y comúnmente aceptado eje de la edad: en la mayoría de los casos, las obras analizadas han sido escritas por autores de menos de treinta años. Cabe señalar que, para dos poetas, he tomado en consideración dos poemarios cada uno, con motivo de su extrema brevedad o porque el tema de la marginalidad se desperdiga entre otros de diferente naturaleza.

Corresponde justificar, también, los parámetros utilizados para la definición del corpus en términos de autores escogidos. Seleccionando a seis artistas, dos para cada década, he hecho una elección basada más en la intensidad que en la exhaustividad: esto es, he preferido ahondar en los pliegues de un número reducido de obras en vez de revisar todas las propuestas poéticas producidas sobre el núcleo temático de la marginalidad en los treinta años correspondientes. Entre estas últimas, están las que analizan la marginalidad desde una óptica de género o de etnia. He decidido mantenerme al borde de tales enfoques porque necesitarían, de por sí solos, un aparato crítico y una preparación específica –para mencionar sólo el ejemplo de la marginalidad étnica, el estudio de las lenguas nativas y su sistema de valores– e implicarían, por lo tanto, un trabajo de tesis a ellos completamente dedicado. Sin embargo, el análisis de los textos escogidos se acompaña, en la introducción a cada capítulo, de un balance y una comparación con una serie de otros poemarios u obras literarias que constituyen una

irrenunciable piedra de comparación. La extensión es, de esta forma, recuperada en el momento de la contextualización.

Entre los autores seleccionados, sobresale Diamela Eltit por su excentricidad genérica. Novelista, en su primer libro, *Lumpérica* (1983), que aquí considero, mezcla procedimientos y géneros de los más diversos, generando un híbrido que muchos críticos no dudan en definir poético. El noto crítico Ignacio Valente, en una de las primeras reseñas de la obra, declara que ha sido movido a leerla “como se lee un poema [...]”; sólo por analogía podemos llamar “novela” a este texto, ya que, en su afán experimental, rompe con casi todas las convenciones del género” (Valente 1984: 3). El estudioso Rodrigo Cánovas, en un ensayo más reciente sobre la novela chilena, describe *Lumpérica* en los siguientes términos: “es un texto poético que convoca diversas prácticas (plástica, video, sicodrama) y formas literarias (poema, relato, escena)” (Cánovas 1997: 61). Son sólo dos entre muchos ejemplos de la capacidad de esta obra de frustrar todos los esfuerzos para catalogarla de manera unívoca. La elección de estudiar *Lumpérica* desde el género poético es, por lo tanto, basada sobre evidencias proporcionadas por el texto mismo, y se encuentra en línea de coherencia con la óptica de apertura a las sugerencias procedentes de otras disciplinas desde la cual analizo muchas obras. Además, es innegable la influencia que Diamela Eltit ha tenido sobre las generaciones sucesivas, no solamente de novelistas sino también de poetas, situación que varios aspectos de la poética de Gladys González ejemplifican.

Tal como el caso de *Lumpérica* anticipa, los textos escogidos se señalan por el hecho de situarse en un lugar incómodo, inesperado, a contrapelo de lo obvio: de ninguna manera pueden entenderse como representativos de una determinada versión acomodaticia y anestesiada de la problemática de la marginalidad, sino que pronuncian su apuesta en la intemperie de la originalidad. *Zonas de peligro* (1985) de Tomás Harris, junto con *Lumpérica* que lo acompaña en el capítulo “La década del 80: el margen como resistencia y contaminación”, propone una coincidencia del sujeto de la enunciación, y de la comunidad nacional que en él se refleja, con el sujeto marginal. Como se verá, sin embargo, este solapamiento es problemático y parcial, ya que al ser marginal le es negada la facultad de la palabra. La posibilidad de expresarse es recuperada en el nivel de los síntomas y de los rastros de exudaciones orgánicas con que

los personajes de los poemas ensucian la cara blanqueada del régimen dictatorial e instalan la imborrable huella de su testificación.

El siguiente capítulo, “La década del 90: el distanciamiento crítico de la mirada”, considera los poemarios *Metales pesados* (1998) de Yanko González y *La insidia del sol sobre las cosas* (1998) y *Calas* (2001) de Germán Carrasco. En la recién recuperada democracia, cuando la necesidad de paz social tiende a resolver la posible conflictividad política de las categorías discriminadas en la oferta multicultural de las minorías, los poetas desarticulan la mirada pública sobre la marginalidad proponiendo un retrato de ella displicente, agresivo y resueltamente rebelde (González), o negando la supuesta línea divisoria entre ciudadanos “centrales” y “marginales” a través del voyeurismo erotizado y deslumbrado de un *flâneur* (Carrasco).

El capítulo final, titulado “La década del 2000: ambivalencias de un término vaciado”, se concentra en *Gran Avenida* (2004) y *Aire quemado* (2009) de Gladys González y *Compro fierro* de Juan Carreño (2008). Ambos autores, en el contexto de la lógica homogeneizadora de la lógica biopolítica contemporánea, pero también en el horizonte del afirmarse de sensibilidades específicas, escogen una perspectiva cuidadosamente situada en la periferia urbana. De allí lanzan la provocación de una marginalidad aprovechada en sus resonancias simbólicas en el imaginario, pero vaciada en términos de la relación entre el sujeto y una verdad identitaria predeterminada y condicionante.

Como se podrá apreciar a lo largo del presente ensayo, la lectura crítica que propongo impulsa a recorrer el eje de la interpretación hacia el sujeto productor y consumidor de los discursos sobre la marginalidad. El sujeto que queda expuesto, en última instancia, a la interrogación, resulta ser el sujeto plural de la colectividad del cuerpo social en un determinado momento y espacio histórico. Si hubiese escogido investigar la creación artística exclusivamente según un eje orientado hacia “el” supuesto sujeto “marginal”, uno de los posibles riesgos hubiese sido el de buscar y encontrar la enésima versión menor, alternativa o pintoresca con respecto al relato dominante, a cuyo banquete es admitida con tal que no ponga en tela de juicio la legitimidad y el ordenamiento epistemológico de este último. Se habrían reproducido, ahora en el terreno de la crítica literaria, las mismas particiones identitarias, las mismas

categorías conceptuales, que condenan los sujetos sociales interesados por la condición de marginalidad a expresarse en la arena pública sin real capacidad de producir un cambio político, sin efectiva posibilidad de salirse del estrecho “margen” en el que han sido relegados.

Por el contrario, me interesa investigar las formas con que las obras aquí propuestas, aun en la perspectiva individual, personal e intransferible a través de la cual los autores miran a la marginalidad, logran iluminar, desde posiciones incómodas e imprevisibles, los lados oscuros, inconfesables o demasiados evidentes del relato colectivo con el cual una sociedad accede a la comprensión de sí misma postulando una distinción entre un centro y un margen. Desde luego, como consigna el crítico Eduardo Grüner, “los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o, mejor: su estética es inseparable de su ética y de su política, en el sentido preciso de un *Ethos* cultural que se inscribe (conscientemente o no) en la obra, [...] y de una politicidad por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad” (Grüner 1995: s/p).

Uno de los mayores desafíos que me propongo en esta tesis es, en definitiva, comprobar la viabilidad y validez de este cambio en la actitud interpretativa. Sin evitar la confrontación con las categorías discursivas y simbólicas (“marginalidad”, “margen”) que dividen una sociedad en partes desiguales, sino que asumiéndolas y apoyándome en ellas, revisándolas críticamente, interrogándolas en su historicidad, pretendo verificar si y cómo los modos con que el arte ha intentado elaborar una situación de injusticia pueden hablarle de sí mismo y de su horizonte cultural al sujeto que ve la marginalidad como un problema de los “otros”. Precisamente a partir de ese nudo, estimo posible interrogar la capacidad del arte de poner en duda la legitimidad del ordenamiento social y discursivo que esa misma injusticia perpetra y reproduce.

I. MARGINALIDAD Y MARGEN

1. 1. Significantes performativos.

“Marginalidad”, “margen”, “lo marginal”: son, éstos, términos claves a los que recurre, desde hace por lo menos treinta años, la crítica que se ocupa de obras literarias relacionadas con situaciones o figuras que, por el hecho de colocarse en una intemperie existencial particularmente exacerbada desde el punto de vista material o simbólico, parecen diferenciarse del conjunto social y de su norma. Sin embargo, en muy pocos casos tales denominaciones son objeto de una reflexión que las interroge en tanto construcciones discursivas, esto es, históricamente e ideológicamente marcadas. Además, la convivencia de los términos “marginalidad” y “margen” que, a pesar de la raíz etimológica común, no son perfectamente equivalentes a nivel semántico, evidencia un movimiento de inversiones simbólicas de una palabra a otra, que reclama ser matizado. Emerge, en consecuencia, la necesidad de proceder a la elaboración crítica, no solamente de las obras literarias, sino también de las categorías conceptuales empleadas para referirse a los nudos temáticos de éstas. El presente capítulo se propone, justamente, reconsiderar el valor de las palabras “marginalidad” y “margen” desde un enfoque teórico e histórico-contextual que, si bien hará referencia al caso específico chileno, se insertará en el marco del pensamiento internacional contemporáneo.

Para entender cómo un sustantivo o un adjetivo llega a atraer, dentro de su órbita significativa, una serie de connotaciones simbólicas que recargan de tensiones ideológicas e incluso libidinales su substrato semántico, es necesario describirlo en su funcionamiento en tanto signo lingüístico inmerso en un contexto comunicativo. Con este fin, propongo abordar preliminarmente el estudio de los términos “marginalidad” y “margen” concibiéndolos como significantes performativos, según la óptica que Butler propone en su obra *Bodies that matters* a partir de la lectura de Žižek y Laclau. El “performative signifier” (Butler 1993: 216), a diferencia del significante descriptivo que representa un estado de cosas previamente dado hacia el cual ejerce una función ostensiva transparente, es un término que instituye en el dominio del discurso el objeto al cual se refiere, a través del proceso mismo de la nominación. En palabras de Butler, “[t]o the extent that a term is performative, it does not merely refer, but acts in some way to constitute that which it enunciates. The “referent” of a performative is a kind of

action which the performative itself calls for and participates in” (217). Esta particularidad conlleva, como consecuencia, un doble movimiento. Por una parte, el referente se aleja hacia el dominio de lo real, testimoniando así la constitutiva des-identificación que anima el acto discursivo, la imposible coincidencia entre las dos mitades que participan en la referencia. Por la otra, esta misma incapacidad del significante performativo de representar acabadamente el objeto que nombra lo convierte en un signo vacío, disponible “to bear phantasmatic investments of various kinds” (191), que se manifiestan en el dominio del discurso.

La falla o discontinuidad que, de esta forma, se abre entre referente y significante, es promesa de disponibilidad a una re-articulación de la palabra por parte de las más diversas instancias simbólicas e ideológicas. En este punto, precisamente, intervienen los discursos artísticos, políticos y sociales con su poder de representación, construyendo y modificando continuamente el imaginario relativo a determinados referentes. La crítica, en cambio, se encarga de comprender, entre otras cosas, las investiduras fantasmáticas que tales discursos activan alrededor del significante en relación con el contexto de pertenencia. En otras palabras, según este planteamiento, una de sus tareas es la de determinar “how the name stabilizes its signified through a set of differential relations with other signifiers within discourse” (217), calculando el poder performativo del signo en base a la economía socio-ideológica en que opera. Al mismo tiempo, la crítica tiene que estar consciente de la carga deseante que subyace al momento fantasmático, en tanto halo y memoria de la presencia substraída de lo no simbolizable.

En consideración de lo anterior, dos son las perspectivas desde las cuales es necesario interrogarse sobre “marginalidad” y “margen”, los significantes performativos que nos ocupan. Un primer punto de vista desde el cual abordar los términos en objeto es el de la investidura libidinal. Según la argumentación de Butler recién resumida, el significante performativo pone a su referente como “site of an impossible desire” (305) para el sujeto. Esto es, abre una discontinuidad entre niveles en que se inserta la necesidad antropológica –aunque nunca a-histórica– de trazar límites, de fijar zonas abyectas en contraposición con las cuales refrendar la identidad predominante de la comunidad social. En esa misma falla se insinúa también la paradoja del deseo por algo

que excede el referente en sí, combinado con el temor de la caída. Se evidencia, de esta forma, la necesidad de cuestionar hasta qué punto el interés por una situación de marginalidad social se debe solamente a motivaciones como el compromiso social, la denuncia de los incumplimientos por parte de los programas modernizadores, o la simple curiosidad o sensibilidad por los aspectos menos transitados de la realidad nacional.

La relación de los conceptos de “marginalidad” y “margen” con el contexto y el cruzarse con otros significantes culturales, procedentes tanto de las teorías académicas como de la crítica literaria, tanto de las prácticas artísticas como de discursos públicos, constituye la otra vertiente del problema. El término “marginalidad” debe ser considerado en su surgir, en un primer momento, como categoría teórica postulada por las ciencias sociales en América Latina para explicar el fenómeno social relativo, que justamente en los años 60 y parte de los 70 adquiere visibilidad como problema. Una vez que los contenidos estrictamente sociológicos se desprenden de la palabra “marginalidad” y ésta se asienta en el imaginario, interaccionando con saberes compatibles, el significante que la compone se abre a la posibilidad de encauzar otras instancias, de llenarse de investiduras fantasmáticas. Se puede decir que, en este punto del sistema cultural, la marginalidad se superpone simbólicamente al margen, para dar cabida a inquietudes que no necesariamente se agotan en la exclusión socio-económica, sino que reflejan otro orden de problemáticas como, por ejemplo, la relación de los intelectuales y de los artistas con el poder.

Mi objetivo, al combinar la vertiente libidinal y la vertiente discursiva, es explorar en qué medida las formas y las ópticas –artísticas, críticas, científicas, culturales– según las cuales se da cuenta de una realidad muchas veces objetivada como “otra” y en un lugar de-potenciado, hablan en realidad acerca del sujeto de la enunciación, de su ambiguo deseo de proyectarse, y su pavor de encontrarse, en el lugar del marginal. Naturalmente, en esta óptica, por sujeto enunciativo no se entiende estrictamente al artista, sino al sujeto que detiene el poder de la representación y coincide con el más amplio horizonte epistemológico en que, en una época dada, se inscriben necesariamente las obras literarias y los discursos culturales para poder circular. El sentido implícito en este movimiento de proyección puede ser, para el sujeto que lo

cumple, de diferente naturaleza: por ejemplo, el de testar que las fronteras simbólicas que dividen el cuerpo social sean permeables sólo en un sentido, o el de romper los privilegios de su lugar de enunciación des-centrándolo y exponiéndolo a la intemperie, o finalmente el de intentar dar(se) cuenta de situaciones de inconcebible injusticia que postran al ser humano y de las estrategias de resistencia y creatividad de este último para compensarlas. En cualquier caso, se trata de una oscilación que vuelve al punto de partida, revelando más detalles sobre el sujeto de la representación que sobre su objeto, el marginal.

Mi punto de partida será, por lo tanto, la indagación de las huellas explícitas y de las lagunas que el sujeto colectivo de la representación, epistemológica y simbólicamente auto-instituido como central, deja en su discurso sobre la marginalidad. Con este fin, procederé, primero, a circunstanciar la identidad atribuida a los sujetos supuestamente afectados por tal condición, en la conciencia de que es necesario cuestionar los procedimientos culturales a raíz de su adscripción a susodicha categoría. Hipotetizaré, por lo tanto, tres directrices definitorias a través de las cuales el discurso clasifica a los sujetos llamados “marginales”, a partir de la observación de unas constantes presentes en las prácticas mediáticas, críticas y artísticas que surgen a su alrededor. Exploraré, luego, la vertiente que lee los significantes performativos “margen” y “marginalidad” en su estar investidos por una carga simbólico-libidinal. Me dirigiré, en particular, al lugar de enunciación de quienes finalmente retienen el poder de la representación –los artistas, los críticos, los medios, la industria cultural– interrogando el confluir de proyecciones fantasmáticas de vario orden que se encauzan, en un determinado momento histórico, en los significantes de “marginalidad” y “margen”. Finalmente, analizaré los aspectos relativos al surgimiento del término “marginalidad” en las ciencias sociales y al cruzarse del mismo, en tanto significante performativo, con otros significantes y discursos culturales en el contexto chileno de las décadas del 80, 90 y 2000. Tal revisión desde una perspectiva histórico-cultural permitirá encarar a conciencia el estudio de las declinaciones que del concepto darán las obras literarias consideradas. Cerraré observando la categoría de la marginalidad en el cruce de los regímenes del discurso y de la visibilidad, para dar cuenta de cómo el arte dialoga con el material proporcionado por el imaginario; una dinámica, ésta, que está a raíz de las

obras literarias que nos ocupan.

1. 2. Los rasgos definitorios.

Si la marginalidad, en tanto significante performativo, es más un efecto del discurso, a menudo condicionado por el deseo y la angustia, que la indicación de un estado empírico de cosas, es fácil deducir que el perfil de sus referentes y las formas con que se intentará, o no, reconducirlos dentro del recinto social, variarán según el tipo de percepción y sensibilidad con que el centro mira a sus márgenes en una coyuntura socio-histórica dada. Por lo mismo, los atributos utilizados para caracterizar las situaciones y los sujetos denominados marginales, replicarán la estructura simbólico-sintáctica implícita en el nombre de la categoría misma. Se instalarán, en otras palabras, en el horizonte de un universo cultural que se auto-instituye como sistema atomístico: un sistema que, desde una perspectiva lotmaniana, resultaría compuesto por un núcleo y una periferia (Lotman 1979). Se tratará, por ende, de adjetivos que subrayan una determinada relación del margen con respecto al centro más que aplicarse a un estado de cosas en sí. Denominaré estas palabras “términos relativos”, en tanto implícitamente contienen y aluden a su propio contrario o a otro término con que se relacionan, en un fundamental desequilibrio que le atribuye prioridad y predominancia a este segundo polo¹.

Entre ellos, quisiera llevar la atención a los adjetivos “superfluo” y “funcional”, pertenecientes a una veta más bien socio-económica de la problemática, aunque el paso a una perspectiva discursivo-libidinal, de mayor interés para el tema que nos ocupa, es corto. Estos dos adjetivos aparecen en un pasaje en que Foucault discute, en sus clases sobre el nacimiento de la biopolítica en el Collège de France, el impuesto negativo, una propuesta de inspiración neoliberal avanzada en las discusiones preparatorias para el plan económico de la segunda mitad de los años 70 en Francia. Sobre la base de sus observaciones, Foucault llega a postular la institución de un umbral que regula el juego

¹ Como ejemplo de términos relativos, tomaré unos adjetivos utilizados en un capítulo del programa televisivo chileno de investigación periodística *Informe especial* (12/09/2011), centrado en la producción y el consumo de la pasta base en el Gran Santiago: “un universo *sombrio* que se *iluminará* con la denuncia de nuestro registro”, “los barrios *más vulnerables*”, “el estrato socio-económico *más bajo* de la población” (el subrayado es mío). Cfr: TVN 2011.

económico y por lo tanto los movimientos de los individuos al interior del cuerpo social. Por debajo del umbral quedarían aquellos que, por cualquier motivo que no parece tener relevancia en el modelo en objeto, no se encuentran en la condición de proveer a su propio sustento, y que por lo tanto recibirán una subvención mínima por parte del Estado, calibrada de forma que se sientan impulsados a cruzar nuevamente la línea, esta vez hacia arriba. La ventaja de esta división es que le evita al Estado la redistribución general de los ingresos y, sobre todo, procura un acervo de mano de obra de la cual se podrá sacar provecho cuando lo necesite la maquinaria económica, o bien que se podrá dejar a su condición de dependencia en otros momentos menos favorables (Foucault 2004).

En el cuadro de la hipótesis de una primera directriz definitoria para el individuo marginal, el estudio de Foucault, si bien se refiere a un proyecto de regulación económica muy específico, logra captar muy bien la naturaleza sistémica de la articulación de la marginalidad con respecto al resto de la sociedad: determinados individuos y determinadas comunidades son instituidos como marginales por un centro que, para no poner en tela de juicio el *status quo* y mantener su integridad simbólica de núcleo dominante, necesita postular unos márgenes vampirizables o desechables, según la conveniencia. La intuición foucaultiana de la naturaleza no excluyente de la alternativa así instituida entre “superfluo” y “funcional” sigue manteniendo una inquietante actualidad. De hecho, los mismos términos y conceptos aparecen en las reflexiones de dos estudiosos chilenos contemporáneos.

Por una parte, el sociólogo Manuel Antonio Garretón argumenta que las formas de exclusión contemporánea se definen menos por una dinámica de subordinación y dominación que por una de “marginación y distanciamiento progresivo, de manera que los excluidos [...] simplemente no entran o sobran [en la sociedad]” (Garretón 2007: 56); o, dicho más explícitamente, “[t]hose who are outside the system are seen as unnecessary and seem to be superfluous” (Garretón 2003: 86). Por la otra, el crítico literario Cristián Opazo denuncia cómo los enclaves urbanos periféricos, caracterizados por una crónica ausencia de oportunidades más allá de las ofrecidas por una economía informal y muchas veces ilegal, son “espacios producidos deliberadamente por la mismísima maquinaria tecnócrata. En ellos, el aparataje neoliberal buscaría realizar

aquellas operaciones “excesivas” que –aunque formalmente condenadas por la ley– resultan imprescindibles para su funcionamiento y perpetuación” (Opazo 2011: 78), tales como el narcotráfico, la prostitución masculina y femenina, el comercio de especies robadas. En otras palabras, los márgenes sociales son funcionales a la economía de la ciudad, de la misma manera como, a nivel mundial, las naciones desarrolladas depredan o abandonan a su destino otras naciones.

Un posible segundo rasgo definitorio de la marginalidad reside en la vertiente enunciativa, en una óptica que es deudora de los estudios subalternos y encuentra en el ensayo de Gayatri Spivak de 1983, “Can the Subaltern Speak?”, su cifra fundadora². En tanto término relativo que, como he postulado anteriormente, supone un desnivel en la evaluación entre sí mismo y otro término, lo marginal es puesto en una situación de desventaja por la distribución del dispositivo enunciativo. Esto es, marginal sería quien no accede al aparato normalizado y dominante de la enunciación de forma estable y agenciada. Marginal sería quien es “hablado” en vez de “hablar”, bien sea por una violencia epistémica en su contra, por su rotunda negativa a pactar con el sistema discursivo generado por el centro o, también, por una deficiencia estructural de este mismo sistema que le impide captar circuitos discursivos que lo exceden. Esta hipótesis permite matizar fenómenos de percepción, y consiguiente categorización, del individuo marginal inducidos por los agentes productores del imaginario. A este propósito, un ejemplo desde un reciente programa de la televisión nacional chilena resulta esclarecedor.

En el junio de 2011, el recién estrenado programa “Fruto Prohibido” de Televisión Nacional emitió un capítulo titulado “En los zapatos de un travesti”, en que las invitadas, los travestis Arianda Sodi y Daniela Arraño, compartían sus historias con el público. Mientras la primera se autodenominaba “transformista” y mantenía su identidad y género masculino fuera del trabajo –espectáculos de entretenimiento en las

² The South Asian Subaltern Studies Collective, que tiene en Ranajit Guha su voz más representativa, surge en 1982 en India, acogiendo las inquietudes de unos teóricos del poscolonialismo quienes estaban interesados en volver a contar la historia de los movimientos de la independencia en India desde la perspectiva de los sujetos normalmente silenciados y discriminados. De la India los estudios sobre el subalterno se mudaron, en los 90, a la academia norteamericana, aplicándose a las dinámicas de la subordinación, de la dominación y de la resistencia contra-egemónica en una gran variedad de situaciones, contextos y prácticas. Uno de los postulados centrales de esta corriente teórica es que el subalterno es tal porque no tiene el poder de la representación y de la enunciación.

discotecas de la capital—, la segunda trabajaba en la prostitución callejera. El diferente grado de glamour y belleza y los ambientes de procedencia laboral tuvieron como consecuencia perceptiva, para el público, que Arianda fuera totalmente compatible con el imaginario de la variada oferta de “frutos (ya no tan) prohibidos” de la sociedad chilena actual; Daniela, por el contrario, con su figura menos llamativa y su historia de riesgo constante en las avenidas nocturnas y discriminación en las calles diurnas, confirmó indirectamente el estereotipo del travesti marginal. Arianda fue sucesivamente integrada en el programa, durante un tiempo, como entrevistadora de otros vips, mientras Daniela, después de su fugaz aparición en la pantalla chica, volvió al anonimato y a la afasia enunciativa desde el punto de vista de la escena pública. Ambas potenciales blancos de discriminación y marginación por sus opciones de género, ambas funcionales a una economía libidinal androcéntrica, Arianda y Daniela difieren, sin embargo, en la evaluación social de sus trabajos y en las ganancias de ellos derivadas, y, sobre todo, en el grado de acceso al dispositivo enunciativo concedido por parte del administrador público del mismo: la televisión abierta. Esta diferencia se reflejaba en el papel reservado a cada una de ellas en la dinámica discursiva. Arianda hablaba desde sus pliegues más personales, mientras su identidad constituía un accidente accesorio; Daniela tenía que contestar preguntas que apuntaban a definirla a partir de su origen y su profesión, de forma que ella acababa por representar, en el escenario del programa, casi un espécimen en vez de una individualidad.

Esto me lleva a hipotetizar un tercer punto definitorio para la marginalidad: la selección de rasgos pertinentes. Pertinentes, no es necesario repetirlo, desde el punto de vista de quien construye la representación; punto de vista que no coincide, en la mayor parte de los casos, con el lugar de enunciación de los sujetos marginales mismos. Deleuze, al comentar el cine Underground en su obra *L'Image-temps*, reflexiona sobre la teatralización y espectacularización de los cuerpos marginales: “En faisant des marginaux les personnages de son cinéma, l'Underground se donnait les moyens d'une quotidienneté qui ne cessait de s'écouler dans les préparatifs d'une cérémonie stéréotypée” (Deleuze 1985: 249). “Drogue, prostitution, travestissement” (*ibidem*) resultan ser algunos entre los rasgos “necesarios” que, al converger, configurarían una imaginada situación de marginalidad. De una forma parecida, Foucault se regala el

gusto de seleccionar las desventuras más encarnizadas para la conformación de su muestra de hombres infames. Sus personaje tienen que ser oscuros, destinados a no dejar rastros, y conducir vidas grises y ordinarias de repente animadas por el exceso de la maldad, de la locura, de la violencia, de la bajeza (Foucault 1994b). Me pregunto, con la estudiosa Rubí Carreño, si tal preferencia por considerar sólo los lados más desventurados de un ser humano y de su condición, fijándolos como situación ontológica que caracterizaría permanentemente un determinado “tipo social”, no responda a una dinámica antropológica que se asemeja a la del *farmakós* –o víctima expiatoria– en la antigua cultura griega³. Este término es interpretable no tanto en su dimensión de desahogo de la violencia contra un sujeto designado, sino de desplazamiento y proyección en este último de características que lo producen como alguien en que se concentran varios lados sombríos y problemas de la comunidad. En otras palabras, estigmatizar como “marginal” a un individuo que se encuentra en una circunstancia de desamparo existencial o psicológico, permite no solamente proveer una base ideológica para emprender políticas de tipo asistencial hacia él –en tanto lo objetiva como “asunto social o humanitario” por resolver–, sino también fundamentar el estereotipo de que la exclusión, la pobreza, la marginación, sólo le ocurre a su “categoría”. Como propone la estudiosa en relación con la literatura criollo-realista en Chile, “[a]l desatender el marco violento más amplio, se los convierte [los marginales, los pobres] en chivos expiatorios en los que se deposita la violencia, liberando de ella a las otras clases sociales que interpretan, representan, ignoran o simplemente se benefician de ese sistema violento” (Carreño Bolívar 2009: 86).

La incidencia de determinados factores –como la disgregación del núcleo familiar, una educación carente, la pobreza, la falta de oportunidades, la adicción a drogas, las actividades ilegales– resulta exacerbada y tomada como causa caracterizadora de un estado de cosas, al fin de trazar un umbral que separaría el sujeto que necesita postularse como agenciado e insertado en una red social normalizada, del sujeto más expuesto a los azares de la supervivencia o de una ocupación riesgosa y desclasificada socialmente.

³ El rito del *farmakós* se refiere a la simbólica purificación anual de las ciudades en la Grecia Antigua, en el contexto de la cual una víctima designada, en base a determinados rasgos físicos que la señalaban como inferior a los demás, era imaginariamente cargada con todos los males de la ciudad y alejada, con lanzamiento de piedras, del conjunto social.

Como se ve, la marginalidad resulta ser también una construcción del imaginario antropológico, que debe objetivar en alguien, para bien o para mal, la visibilización de las injusticias que fundamentan el sistema. Sobre el piso firme de una homogeneidad más imaginativo-discursiva que real, el resto de la sociedad edifica su sentido de cohesión interna, los promotores de la justicia social emprenden acciones de solidaridad y reivindican un cambio del *status quo*, el gobierno decide si lanzar programas de inclusión económica o si aprovechar de un fácil blanco para fomentar la fobia al “terrorismo”.

De todo lo anterior, se desprende que convergerán, bajo la denominación de “marginales”, los individuos o los grupos que, a los ojos de la cultura dominante, responden a uno o más de los siguientes parámetros: alguna privación sustancial que les impide asegurarse el acceso a una vida digna según los estándares del momento, un determinado estigma social, una conducta desviada con respecto a la norma, una ocupación laboral de bajo impacto o no admisible en la legalidad. En una perspectiva occidental, circunscrita, temporalmente, al último cuarto del siglo pasado y al comienzo del siglo presente y, espacialmente, al ambiente urbano, pueden ser vistos como marginales, entre otros, los siguientes sujetos: los pordioseros, las prostitutas y los prostitutos de la calle, los inmigrantes irregulares, las comunidades poblacionales que sobreviven en las periferias de las grandes urbes, los sujetos étnicos en situación de discriminación, las pandillas de jóvenes que se dedican al robo y al narcotráfico, los drogadictos y alcohólicos que viven en las calles.

Si las reflexiones producidas en estas páginas son correctas, para el imaginario y los discursos que lo construyen no es fundamental la efectiva relación entre la palabra marginalidad y una situación correspondiente en la realidad. Mucho más importante es la posibilidad de postular unas figuras marginales para dar forma al universo social.

1. 3. Las inversiones libidinales.

Me propongo ahora desenmarañar, desde un punto de vista antropológico-libidinal, las hebras de deseo, rechazo, temor, prurito, que se entrelazan en el significante

performativo “marginalidad” o “margen”. Las perspectivas que considero productivo adoptar en esta labor hacen hincapié, respectivamente, en la relación entre el cuerpo social y lo que éste expelle fuera de sí como desecho incompatible con sus pretensiones de homogeneidad y normalidad; en el sujeto privilegiado en tanto productor, elaborador o consumidor de la representación (el artista, el crítico, el lector) considerado como individualidad psíquica; en la crítica en tanto *locus* de poder enunciativo que, en simbiosis con la producción artística, se proyecta en el *locus* simbólico del margen.

Considero productivo derivar las perspectivas arriba anticipadas del estudio de la forma misma con que las temáticas relacionadas con la marginalidad resultan manejadas por la cultura, para luego fundamentarlas en los aportes teóricos de interés. Con este fin, me apoyaré en el análisis retórico-semántico de un texto publicado en el 2002 sobre un experimento artístico en torno a la marginalidad que había sido presentado un año antes. Se trata, en concreto, de un artículo aparecido en *Revista de Crítica Cultural* en el que la misma directora de la revista, Nelly Richard, comenta y discute el proyecto artístico de Juan Castillo *Geometrías y misterio de barrio* (Richard 2002). Castillo se instaló a vivir, durante cuatro meses, en un barrio de bajos recursos de la comuna Pedro Aguirre Cerda. Su proyecto de arte implicaba, entre otras acciones, grabar, a partir de las entrevistas a algunos vecinos, el relato de sus sueños; documentar fotográficamente las habitaciones, la fachada de sus casas, sus objetos más queridos, y subir el registro resultante a una página Web; realizar una instalación-video en los ambientes de la Galería Metropolitana –una sala creada en el mismo barrio expresamente para el proyecto– con los retratos de los entrevistados; proyectar sus rostros por la noche en las paredes de un hospital que había quedado inconcluso y en donde se refugiaban ahora los vagabundos. Más allá de las intenciones del artista, una lectura del texto de Richard es fructuosa en tanto permite rastrear algunos de los posibles riesgos, trampas, mistificaciones, que acechan la posición enunciativa del letrado en su diálogo con el margen. Como intentaré realzar a través de varias citas, la escritura se ve intervenida, quizás inevitablemente, por los mismos fantasmas que argumentaciones y críticas directas quieren exorcizar.

Lo abyecto y la heterotopía.

La necesidad antropológica de trazar límites entre lo que es admisible en el grupo social y lo que no lo es, con el objetivo de fijar la identificación cultural de fondo, emerge en varios aspectos del texto. Una fundacional dicotomía resulta instituida entre los habitantes del centro y del margen, sustentada en diferencias de vario orden, desde la escolarización, a las aficiones, a la afectividad: “[los] cuerpos excursionistas” del centro (los visitantes de la Galería) en sus “exóticas visitas de turismo cultural” (27) a la marginalidad del suburbio se enfrentan a los “cuerpos tan distintos y distantes en sus formaciones de gusto, en sus ritos culturales, en sus modulaciones de la sensibilidad” (*ibidem*) de los habitantes del barrio. La potencial confluencia entre las dos posiciones es percibida como infecciosa; si estos “dos idiomas”, que “cohabitan pasajera y sin conocerse ni reconocerse” (*ibidem*) en la normalidad, encuentran en el arte un punto de convergencia, sólo logran producir “promiscuidad” (28). El barrio periférico y sus moradores son postulados, además, como el polo disminuido de esta relación binaria. De hecho, si el orden axial, con sus divisiones sociales, es puesto en tela de juicio en la acción de arte, un desnivel de base sigue subsistiendo implícitamente: “el arte [se pone] en relación horizontal con la red de intercambios” (26), “una centricidad que Galería Metropolitana busca des-centrar”, “Galería Metropolitana dialoga sobre arte con el barrio desde un espacio que se funde y se confunde con el resto de la cuadra, haciendo pasar casi desapercibido su corte artístico-cultural...” (27). El arte, perteneciente al orden epistemológico del centro, es, con respecto a su objeto, casi paritario, casi descentrado, casi desapercibido; pero todavía fundamentalmente diferente. Se comprende de aquí la dificultad de deshacerse por completo de la disyuntiva ontológica en que se sustentan incluso las mismas afirmaciones que la critican: “centro y márgenes, lo culto y lo popular, lo rico y lo pobre, lo hiperrepresentado y lo subrepresentado, lo legitimado y lo deslegitimado” (*ibidem*). El sujeto marginal, por su parte, ocupa el lugar del “misteri[o]” (34), impreciso y oscuro: vive en los “márgenes –imprecisos– de la ciudad” (27), “[se] procur[a] un espacio donde ejercer alguna ocupación” (26-27), se expresa a través de “hablas difuminadas, de relatos inconexos, de erráticas partículas de sentido” (34). El arte queda especificado con el artículo determinativo, pero su campo

de aplicación, sin embargo, no goza de la misma prerrogativa: “invitar el arte de galería a cruzarse con espacios y tiempos urbanos cuyas revolturas son impredecibles” (28). El marginal, además, es feminizado, potencialmente victimizado: “las vidas de la comuna [...] no se sintieron agredidas por la brusquedad de una mirada intrusa, violadora, que se hubiese saltado los protocolos básicos de la confianza” (26). El arte conceptual contemporáneo queda iluminado así, por contraste, como poderoso, masculino, claramente determinado. En la necesidad de dejar claras estas distinciones, se manifiesta, a mi ver, el malestar generado por la convivencia con algo percibido como perturbante y peligrosamente cercano, que necesita por lo tanto ser clasificado a través de una serie de registros y puesto a cierta distancia en la objetivación artística. El término y concepto de marginalidad funcionan, aquí, como instrumentos capaces de introducir un orden en un sistema. Interpretaré el recurso a esta propiedad “sintáctica” de la marginalidad a la luz de los conceptos de lo abyecto y de heterotopía, en sus elaboraciones por parte, respectivamente, de Julia Kristeva y de Michel Foucault.

Según la lectura que hace Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (Kristeva 1980), lo abyecto constituye el desecho producido por la represión primaria, o forclusión, que funda el acceso del sujeto al lenguaje y a la interacción social. Lo abyecto es lo que ha sido repudiado pero sigue habitando el universo psíquico como amenaza constante de una posible disolución de la integridad del sujeto; en este sentido lo abyecto sigue su propia etimología de *ab-jectio* –algo arrojado afuera que sin embargo no se desprende nunca del todo. En el nivel antropológico, este mecanismo se traduce en la necesidad, por parte de los grupos humanos, de marcar el límite preciso entre la cultura y el mundo amenazador de lo animal y de la animalidad. A partir de lo abyecto se instituye por lo tanto una serie de barreras que definen, por defecto, lo que se puede considerar cultura.

Judith Butler, por su parte, en *Bodies that matters* desarrolla de la forma siguiente el enunciado kristeviano:

This exclusionary matrix by which subjects are formed thus requires the simultaneous production of a domain of abject beings, those who are not yet “subjects”, but who form the constitutive outside to the domain of the subject. The abject designates here precisely

those “unavailable” and “uninhabitable” zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of subject, but whose living under the sign of the “unlivable” is required to circumscribe the domain of the subject. This zone of uninhabitability will constitute that site of dread identification against which –and by virtue of which– the domain of the subject will circumscribe its own claim to autonomy and to life. (Butler 1993: 3)

La dinámica de la abyección respondería, por lo tanto, a la necesidad, por parte de la cultura dominante, de auto-ratificarse y auto-fortalecerse, expurgando hacia sus márgenes todo lo que no es admisible por perturbador e irracional. Si, como postula Said, “assurance, confidence, the majority of sense, the entire matrix of meanings we associate with “home”, belonging and community” definen el adentro de la comunidad cultural, en el afuera se concentrarán “anarchy, the culturally disfranchised, those elements opposed to culture and State: the homeless, in short” (Said 1984: 11).

Sin embargo, esta misma externalización de lo abyecto es destinada a volver al cuerpo social que la ha emitido. El exterior abyecto, en otras palabras, siendo “interior” a la sociedad en tanto repudio fundacional, le devolverá a ésta su reflejo. Foucault bautiza “heterotopías” a los lugares en que se desarrollan acciones o viven personas que se desvían de la norma impuesta por la sociedad (prisiones, periferias, clínicas psiquiátricas, hospicios para ancianos, etc.), y sugiere que podrían considerarse como un espejo de ésta. A partir de la mirada que el fondo del espejo devuelve a quien se mira en él, se produce un efecto de retorno, de tal forma que el sujeto se reconstruye y se reconoce: se descubre constituido, desde siempre y para siempre, de lo que pensaba haber eliminado (Foucault 1994c). Aventuro que la teorización de esta vertiente abyecta y heterotópica de la marginalidad explicaría fenómenos sociales como el de la prostitución, en tanto ejercicio de aquella parte de la sexualidad que excede el protocolo sexual de la familia patriarcal. Por ejemplo, como anota agudamente Cristián Opazo, en el cuerpo de los adolescentes que se prostituyen en las calles de la periferia urbana, los individuos integrados y normados buscan consumir aquellas fantasías que el sistema neoliberal sugiere a través de los afiches que exhiben a modelos púberes en jeans Calvin Klein desabrochados, pero niega rotundamente, desde su puritanismo heterosexual, que

se realicen en su interior (Opazo 2011).

El excitante espeluzno del deseo.

La marginalidad puede ser considerada también desde la óptica de la atracción y del temor, esto es, en tanto significativo que gatilla dinámicas libidinales en el hipotético lector, el crítico y el autor mismo. Este tipo de acercamiento a la marginalidad, aunque no es de ninguna manera el único, permite explicar una de las posibles maneras de aprovechar artísticamente la brecha que se instala entre el sujeto enunciativo o el lector y el objeto representado. No es casual que la parte dedicada a comentar el proyecto, en el artículo de Richard, se abra con las siguientes palabras: “Primero, el barrio: su comunalidad de vivencias y callejeos” (Richard 2002: 26). Esta frase se desmiente a sí misma, al afirmar con fuerza algo que, si fuera tan obvio, no necesitaría ser confirmado. El primer lugar es ocupado, en realidad, por el sujeto letrado y artista, mientras el barrio toma el lugar de objeto, el segundo lugar. Objeto de deseo y añoranza, desde luego, por lo que el sujeto de la enunciación ha perdido y cree volver a encontrar entre la gente de los barrios populares: el sentido de comunidad y la posibilidad de vivir las calles. En el artista, y en el crítico y el público con él, se evidencia el afán por lanzarse en una aventura extemporánea en medio de una marginalidad de contornos borrosos y casi románticos: “lanzarse a la aventura de nuevos tráficos de sociabilidad artística volados hacia los márgenes –imprecisos– de la ciudad” (27), “lo popular [...] desata fantasías de marginalidad bohemia” (28). El artista, de hecho, es presentado como un etnólogo hipermoderno que exhibe su superioridad tecnológica recurriendo a las soportes digitales y mediáticos (“Web”, “la pantalla electrónica”, “instalación-video” (*ibidem*), proyecciones nocturnas de grande formato), pero que no renuncia a la clásica observación participante. De hecho, “se instal[a] a vivir” (*ibidem*) con los comuneros, obediente al típico protocolo antropológico en su creencia de que el hecho de sumergirse por un tiempo en las mismas condiciones de vida del grupo humano estudiado ponga a este último al alcance de la comprensión. También los métodos usados en la realización artística coinciden curiosamente con los de la investigación etnográfica: “entrevistar”, “grabar”, “documentar” (*ibidem*). La consigna es no dejar

nada por registrar, en una operación que es retóricamente presentada como si fuera de un allanamiento: “documentar fotográficamente el adentro y el afuera de sus casas (y también sus objetos más queridos)” (*ibidem*). Al mismo tiempo, la mirada que se dirige a la marginalidad parece guiada por cierto voyeurismo, ya que hurga en la intimidad de los habitantes del barrio, e incluso por algo de fetichismo, al detenerse específicamente en los objetos más queridos. En otras palabras, la operación de registro de los internos y las fachadas de las casas, que transmite cierto matiz de violencia desde la óptica de la separación entre cuerpo normado y cuerpo abyecto analizada más arriba, desde el punto de vista del deseo se ve teñida incluso de cierto erotismo.

Quisiera proponer, como clave de lectura de este fenómeno, la experiencia de la fotógrafa Diane Arbus tal como la interpreta Susan Sontag en *On photography*. La artista estadounidense se dedicó a retratar los seres más miserables y grotescos, comunicando una mezcla de desapego e intensidad que frena cualquier recepción compasiva por parte del observador. Sontag subraya cómo esta estrategia formal denota “a naïveté which is both coy and sinister, for it is based on distance, on privilege, on a feeling that what the viewer is asked to look at is really other” (Sontag 1977: 33). Sin embargo, la fotógrafa parece desear sumergirse en este mundo percibido como ajeno, con el fin de “to violate her own innocence, to undermine her sense of being privileged, to vent her frustration at being safe” (43). Si bien la experiencia de Arbus es peculiar y probablemente exacerbada por factores ligados a su biografía y a su contexto, permite iluminar, por exceso, la ambigüedad que alterna, en la psicología del posible lector o del posible autor, el deseo de descubrimiento y fusión con el sujeto marginal y el miedo a la “caída”. En el ir y venir de la imaginación de un extremo a otro del segmento que une las dos esferas vivenciales –puestas ideológicamente en las antípodas por la misma dinámica que instituye la dicotomía estudiada anteriormente– la ficción literaria permite experimentar el placer, algo culpable, de una proyección fantasmática que nunca acaba de sobreponerse completamente a su blanco. El sujeto que se acerca a la representación de la marginalidad, para crearla o leerla⁴, simula encontrarse en el lugar del sujeto

⁴ Como Richard, hipotetizo un sujeto letrado, que cultiva su interés por el arte desde una posición socio-económica que le permita tener en su horizonte de experiencias la posibilidad de acceder a exposiciones, lecturas públicas, publicaciones, etc. Naturalmente, el sujeto de la recepción y, en consecuencia, las dinámicas psicológicas de fruición, pueden variar.

marginal, instituido como su *otro*, en el fondo del espejo de la heterotopía, y experimenta el estremecimiento de que esta posibilidad se dé efectivamente. La lejanía recreada artificialmente por la ideología se desmorona, abriendo paso al llamado de una proximidad invasiva, candente. Sin embargo, el posible desenlace trágico en las huellas de Rey Lear –quien se despoja de su yo y se entrega a su humanidad desnuda, junto con los súbditos más humildes y desdichados– nunca llega, y el sujeto vuelve a experimentar el alivio del retorno a su condición de privilegio originario⁵.

A esto se añade el placer indiscreto de la mirada voyeurística que hurga en la intimidad ajena y de alguna forma la fetichiza. Si el fenómeno del fetichismo se puede definir como “la trayectoria de una idea fija o *noumen* en busca de su gemelo materialista (dios a ídolo, trabajo enajenado a objeto de lujo, falo a zapato)” (Apter 1993 cit. en Epps 2002: 69), en el acercamiento libidinal (deseante y temeroso) del sujeto a la vivencia o a la zona marginal se puede leer en trasluz una transferencia de fantasías de lo abstracto a lo concreto. Por ejemplo, el sujeto privilegiado –privilegiado por normalizado y dócil– fetichiza en un correspondiente sujeto marginal su ambiciones frustradas de rechazo u oposición al orden, al cual nunca osaría desobedecer directamente. Transfiere, por lo tanto, a otra posición subjetiva el papel subversivo, mientras su complicidad con el sistema no se ve afectada, ni él tiene que medirse concretamente con las reales y a menudo duras dinámicas de esos contextos. Una vez más, la proyección imaginativa de la marginalidad se revela funcional al centro.

Los intelectuales y el margen.

Una manifestación específica del tipo de relación recién comentado es la simbiosis que puede instaurarse entre los intelectuales y los artistas con el margen. Como atestigua el proyecto artístico revisado en el artículo de Richard, el barrio marginal tiene que proveer “[un] contradiscurso [... que] logre formular una crítica política de la economía metropolitana del arte de galerías” (Richard 2002: 28), “efectos de extrañamiento (cortocircuitos, desfases, interferencias) en el paisaje archicodificado del arte metropolitano de las galerías nacionales” (*ibidem*), “la potencia extraviante de las

⁵ Sobre el “complejo del Rey Lear”, cfr. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*, 1982.

impropiedades y las descolocaciones” (29). En otras palabras, el interés por las capas más desprotegidas de la sociedad se transforma, para el sistema artístico y crítico, en un ejercicio de auto-conocimiento y auto-reflexión: “una ocasión para que el arte investigue su propia zona de tumultos y beligerancias” (28). Es importante destacar esta transferencia de potenciales desde la esfera de la marginalidad a la esfera del arte y de la crítica, porque ilumina los procesos de inversión fantasmática y simbólica por parte de estas últimas en el concepto de margen. Tanto a nivel internacional como en el contexto propiamente chileno, en las últimas décadas se ha asistido a un descentrarse – simbólico– del lugar enunciativo reservado al intelectual hacia unos márgenes que parecen citar, por lo menos funcionalmente, la marginalidad social en su contraponerse sintáctico al centro. Por ejemplo, en los años 90 y desde la academia norteamericana, John Beverley problematiza así la convergencia y la identificación entre equilibrios académicos y temas relativos a la marginalidad: “Parece ser que era necesario, para establecer nuestra identidad “subalterna”, producir una diferencia u otredad con respecto a los estudios culturales –en otras palabras, quizás estábamos reproduciendo en nuestra propia constitución la oposición dominante/subalterno que pretendíamos estudiar” (Beverley 1996: 50). En el Chile de la misma década, la escritora Diamela Eltit declara, en una entrevista, que el desprestigio de los intelectuales se debe a que el contexto socio-económico y una política culturalmente simplificadora no prevén espacios para que se pueda dar un diálogo de cierta envergadura. Esto implica que “el pensamiento cultural está en un gran foco de marginación, porque hay dos cuestiones: una, la cultural light hegemónica, y dos, los discursos oficiales. En ese marco, todos los discursos de interrogación están marginados, consciente o inconscientemente” (Zeran 1994: 15). Sin embargo, el intelectual puede hacer de esta marginación su punto de fuerza, su postura enunciativa, escogiendo localizaciones oblicuas, alternas. Como concluye Eltit, “prefiero estar en otro lugar para poder interrogar” (*ibidem*). Queda por demostrar hasta qué punto el intelectual, aunque privado de su aureola y despojado del poder, puede realmente reivindicar para sí mismo una postura enunciativa marginal; más bien lo que estos ejemplos indican es la posibilidad de leer, a trasluz de las alianzas simbólicas del escritor o del crítico con los sujetos híbridos y discriminados de los márgenes del sistema, su tentativa de marcar una nueva forma de hacerse reconocible,

un nuevo ascendente en la lógica económico-social que lo ha privado de su papel prominente de antaño.

En la academia, en particular, las nociones de marginalidad y margen han demostrado una gran versatilidad al aplicarse como clave de lectura a la emergencia, en la posmodernidad, de nuevos sujetos raciales, genéricos, regionales, periféricos, que se han impuesto en el telón de fondo de la representación hegemónica buscando expresarse desde su particularidad. Nacen, a partir de la reflexión sobre tales realidades, la teoría *queer*, los estudios subalternos, la investigación sobre minorías étnicas discriminadas o periferias degradadas, entre otros. En las situaciones de marginalidad, la crítica detecta una serie de potencialidades disruptivas y opositoras con respecto al sistema imperante, que luego convierte, haciéndolas transitar a través del concepto más neutro de margen, en instrumentos teóricos que le permiten poner en tela de juicio las pretensiones homogeneizadoras de los centros de poder, la impermeabilidad entre disciplinas, la noción de alta cultura. Palabras como como periferia, subalternidad, menor, margen, sujetos intersticiales, historias locales, hibridez, son términos clave en este tipo de reflexiones, que, especialmente en el campo intelectual global de los 90, son funcionales al posicionamiento internacional de la crítica escrita en América Latina y en las ex-colonias. Se produce, como consecuencia, la paradoja de que “la marginalidad se ha convertido en un espacio de poder” (Scarano 2000: 139). La superposición de perspectivas e intereses propios de la crítica y de la teoría académica al significante de la marginalidad social, participa, también, de un diagrama de efectos económico-culturales, como la coalescencia con la producción artística, los lanzamientos editoriales, los fondos para la investigación, los premios literarios. Especialmente en los 90, el concepto de margen ha conocido un auge de visibilidad meridiana, aportando beneficios nada marginales: programas de estudios, publicaciones, becas, carreras, simposios. Mi intención, con estas notas, es abrir un espacio de conciencia autocrítica sobre las dinámicas que subyacen al discurso acerca del margen y de la marginalidad en la academia: el riesgo de un abuso y de una depreciación de esta moneda simbólica está siempre al acecho, así como, en el ambiente más genérico de la producción cultural, la marginalidad se vuelve a menudo el último avatar de la oferta del mercado, perdiendo su filo crítico y su carga política.

1. 4. El contexto.

Complementa esta primera vertiente –más teórica y sincrónica– del estudio del concepto de marginalidad, la preocupación por averiguar cómo tal categoría crítica ha sido efectivamente transformada, en las décadas de interés del ensayo, por el converger en ella de proyecciones fantasmáticas procedentes de otros discursos culturales. Este fenómeno tiene que ser, sin duda, leído en su colocarse diacrónico en entramados socio-ideológicos y en escenarios contextuales específicos. Procederé a ilustrar, en un primer momento, el emerger del término y concepto de marginalidad en las ciencias sociales y, en un segundo momento, su posterior diálogo con corrientes culturales y teorías críticas que de alguna forma hacen referencia a situaciones marginales.

1. 4. 1. Las ciencias sociales.

El término “marginalidad” se acuña en América Latina en el cierre de la década del 50, para describir un fenómeno social que se manifiesta con dimensiones exponenciales en las grandes urbes del continente desde la post-guerra en adelante: la concentración de enclaves de pobreza –llamadas poblaciones, villas, callampas, favelas o cantegriles según el país de pertenencia– en la periferia de las grandes ciudades. En los 60 y parte de los 70 las ciencias sociales, a través de organismos de investigación como CEPAL y DESAL, se preocupan de teorizar el problema, primero atribuyéndolo a la insuficiencia del sistema económico del país que, con un adecuado impulso económico, supuestamente acabaría por absorber el excedente de pobreza y subdesarrollo, luego verificando la proporcionalidad directa entre el crecimiento de los sectores más avanzados y el atraso de los sectores más débiles, esto es, el fundamentarse de la riqueza de unos pocos en la exclusión de la mayoría. La discusión de la problemática, en América Latina, se vincula directamente con el debate sobre la modernización, en el marco, más general, de las teorías de la dependencia que buscan re-situar al continente en el mapa mundial, con respecto a Europa y sobre todo a Estados Unidos, y en el contexto, más reducido, del proyecto-país de cada Estado. En otras palabras, por una

parte, la marginalidad es un medio conceptual a través del cual la comunidad nacional reflexiona sobre su ser y sobre su deber ser; por la otra, la resolución de la marginalidad en tanto problema constituye un reto más en el camino hacia la modernización, la integración, el desarrollo humano y económico, que cada estado intenta llevar adelante a través de la sucesión, a menudo trágica, de contrastantes modelos societarios.

En el Chile de los años 60, la perspectiva sobre la condición marginal que se propaga más exitosamente al imaginario es condensada en el ensayo de Roger Vekemans *La marginalidad en América Latina: un ensayo de conceptualización*. El autor propone una idea del individuo marginal como un ser humano completamente separado del resto del cuerpo social, caracterizado por deficiencias intrínsecas e incapaz de organizarse en una estructura social y mucho menos de protagonizar una revolución. Según Vekemans:

[Los marginales] no están social y económicamente integrados a una sociedad, a un sistema de clases, ya que no pertenecen al sistema económico. Están, en el límite matemático, “sin ser”, pues no se encuentran en el campo, que los expulsa, ni en la ciudad, que no los acoge: no pertenecen al sector primario ni al secundario, no son nadie, no hacen más que estar, poblar un pedazo de tierra, que es tierra de nadie. (Vekemans 1969: 43-44)

Esta marginalidad radical, que “contrad[ice] abiertamente la lógica histórica de existencia y desarrollo de la estructura básica de la sociedad” (57) define al sujeto que la padece como un *otro* no asimilable que se distribuye en la base de la pirámide del poder, “aplastado y casi “saliéndose de la figura”, tal es su aislamiento” (87). En resumen, el imaginario retendrá, del debate teórico de los años 60 en Chile, sobre todo la idea de una otredad humana abyecta, que sin embargo contiene *in nuce* la promesa de una postura crítica y contradictoria con respecto al orden imperante.

En la década sucesiva, empieza a imponerse la idea de que “los pretendidos “marginales” están integrados a la cultura urbana, aunque en formas que resultan en buena parte desventajosas para ellos” (Sabatini 1981: 65). De esto descende el postulado de que la marginalidad absoluta no existe, que se trata más bien de un problema multidimensional. Según esta propuesta, discutida por Germani, el marginal

se relacionaría de forma parcial con el sistema económico-social de ocupación laboral y de regulación de consumos (bienes y servicios), y con el desempeño de ciertos papeles relevantes en la escena pública (voto) y privada (roles familiares). Además, se señalaría por su divergencia con respecto a los patrones identitarios impuestos por el centro (normas, valores, actitudes): toma cuerpo la idea de que el orden social, aparentemente natural, es en realidad naturalizado y no aceptable por parte de todo el conjunto nacional (Germani 1980). En los 70, por lo tanto, se atesta la idea de que la marginalidad no es una realidad dada y casi ontológica, sino el producto de un proyecto de modernidad normativo y excluyente, que, debido a las iniciativas económicas de inspiración neoliberalista tomadas en dictadura y a la represión de la resistencia en las poblaciones, agrava aún más las desigualdades sociales. Se refuerza, paralelamente, la identificación del margen con un proyecto vivencial y normativo alterno al emanado del centro.

En las décadas sucesivas, el término de marginalidad no parece responder satisfactoriamente a los nuevos esquemas interpretativos de la realidad social a la cual se refiere, y es dejado caer. En ciencias sociales, se ocuparán las definiciones de, respectivamente, “pobreza” (años 80), “exclusión” (años 90), “desigualdad” y “vulnerabilidad” (años 2000). A partir de pesquisas y estudios más complejos, situados y trans-disciplinarios, se descubre que la marginalidad es una porosidad que afecta a todo el cuerpo social, y que por lo tanto ya no se puede hablar de un margen opuesto al centro sino de situaciones parciales, transversales y difusas de exclusión (Garretón 2003). A partir de los 80 se difunde, además, la idea de que la marginalidad puede ser el resultado de una elección más o menos consciente, esto es, de una conducta que rompe con la norma y crea un estigma, estimulando una reacción social negativa. Tales son las dependencia del alcohol y de las drogas, una vida desordenada que rompe los moldes del “buen comportamiento” (Gil Villa 2002).

La borrosidad de los límites del fenómeno es debida, entre otros factores, al influjo de la globalización y a las políticas económicas introducidas por la dictadura y nunca contradichas por los gobiernos democráticos. En Chile, la cultura del individualismo, del consumo y del crédito, penetra en todos los estratos sociales ya desde mediados de los 80, a pesar de que sigan existiendo importantes desequilibrios en la distribución de la riqueza que no permiten un real poder adquisitivo para los sujetos económicamente

penalizados. A estos últimos les queda la identificación con los modelos impuestos por las telenovelas, por los afiches publicitarios y por los centros comerciales, junto con el solapado sistema del pago en cuotas de las multitiendas: la docilidad social es así conseguida a precio de la disciplina del deseo. De hecho, la misma pobreza urbana ha ido evolucionando desde una dimensión cuantitativa a una dimensión cualitativa (del objetivo de tener cubiertas las necesidades básicas a la ambición de poseer ciertos *status symbol*), y ya no se deja circunscribir a espacios alternos y delimitados, sino que se dispersa, nómada, en la urbe. Se registra la persistencia, sin embargo, de ciertos estigmas territoriales, en una, ahora sí, polarización que divide los barrios cerrados y las comunidades ecológicas, reservados a los ricos, de las poblaciones periféricas percibidas como violentas y peligrosas, en las que la gente se hacina en “mediaguas” (casas prefabricadas) y no accede a los servicios de forma adecuada (Wacquant 2006). Se habla en este caso de “segregación ambiental”, en lo que atañe a la política de la vivienda, el acceso a servicios y bienes, la subdivisión culturalmente simbólica de los diferentes espacios urbanos. Su objetivo implícito es contener a los pobres en sus estrictos límites e impedir que su amenaza potencial trascienda a otros sectores sociales y urbanos, fortaleciendo las fronteras que separan la pobreza del resto de la sociedad.

1. 4. 2. El discurso cultural.

Frente a la mirada de las ciencias sociales, que se preocupan más bien de asir el referente socio-económico de la marginalidad, los diferentes discursos culturales – disciplinas académicas, prácticas artísticas, teorías culturales, declaraciones públicas de los gobernantes– que dialogan con la marginalidad en tanto significativo, aprovechan el excedente simbólico de tal concepto.

Cuerpos rotos en márgenes insurrectos.

Por lo que atañe a la década del 80, en un panorama dominado primero por una espesa capa de silencio, traumatizado o cómplice, luego por los destellos de una

rebelión creciente que lleva las personas a protestar en la calle, el arte y la literatura encuentran en el margen la clave enunciativa y el espacio simbólico de identificación. Como propone la crítica y poeta Eugenia Brito, “Desde ese lugar “marginal”, lo que la nueva literatura tratará de hacer consiste en recomponer un orden simbólico otro, lo que pasa por supuesto por la transgresión de la ley vigente” (Brito 1994: 16). La corriente que, mejor que otras, representa esta postura, es un movimiento de corte neovanguardista, integrado por escritores, artistas plásticos, críticos y filósofos, que la crítica de origen francés Nelly Richard⁶ bautiza “Escena de Avanzada” y canoniza en su famoso y discutido ensayo *Margins and Institutions* (1987)⁷. Los proyectos artísticos que ven la luz en dicha corriente procesan, en las palabras de la misma Richard, “la desposesión [de la dictadura] a través de un alfabeto de la sobrevivencia: un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza” (Richard 2000: 14). Lo intersticial, lo fragmentario, lo ambiguo, lo marginal, lo heterogéneo constituyen, en efecto, las categorías estéticas –y en consecuencia etico-políticas– del movimiento. En otras palabras, la Escena de Avanzada rescata el margen de su ser “el resultado pasivo de un mero efecto de condicionalidad social” (Richard 1989: 13), y lo vuelve estéticamente productivo “como práctica de los bordes y como simbólica de lo fronterizo, que se realzan en las figuras descentradas de un imaginario nómada (social, estético, sexual, nacional) rebelde a las sedentarizaciones de poder y amante de la deriva”⁸ (27). La “loca compulsión por los bordes” (Richard 2000: 29), que empuja a los artistas a recorrer “las zonas de dolor, de crimen, de locura, de venta sexual: hospitales, hospicios, asilos, cárceles y prostíbulos; las plazas, las fuentes de soda y los

⁶ No del todo casual el hecho de que Nelly Richard, quien se propondría como la intelectual de punta que hace de un margen pulsional e insumiso la cifra estética de los años 80 y parte de los 90, es de origen francés: ella trae a Chile la mentalidad europea post-68 que conlleva, para la noción de marginalidad, un importante cambio de significado. Estudiada como fenómeno cualitativo, la marginalidad “proviendrait de l'écart – volontaire ou non– aux normes dominantes” y denotaría la negativa por parte de unos sujetos “à respecter des règles du jeu social ou à s'y plier” (Goguel 2003: 27-28). La marginalidad se carga así de un espíritu contestatario y provocador.

⁷ Si bien no se trata del único movimiento artístico de la década, la Escena de Avanzada ha sido objeto de una operación de énfasis crítica que, justamente a través de libros como *Márgenes e instituciones*, ha hecho transitar sus alcances culturales mucho más allá de su originaria esfera de acción. Una reflexión sobre el supuesto “golpe” que la crítica, muy asertiva, de Nelly Richard habría hecho en la escena artística bajo dictadura se encuentra en Willy Thayer, *El fragmento repetido* (2006).

⁸ En la estela post-estructuralista y deconstruccionista, la Avanzada practica el recorte, el montaje, el *collage*, cita, la contaminación entre diferentes géneros y soportes artísticos (video, grabación sonora, instalación, muralismo, etc.). La vocación al margen del movimiento se refleja, por lo tanto, también en su elecciones estilísticas.

baños públicos; las carreteras de entrada y salida a la ciudad y los sitios eriazos” (Muñoz 1989 cit. en Richard, *ibidem*) en busca de una humanidad marginada, responde a la necesidad de encontrar una metonimia para la contingencia histórica y una línea de fuga de la misma.

Por ejemplo, en la acción “Para no morir de hambre en el arte”, el Grupo CADA⁹ hace entrega de cientos de cartones de medio litro de leche, de allendista memoria, a los pobladores pobres de la periferia de Santiago, para que, luego del consumo, éstos devuelvan los envases que un conjunto de artistas transformará en objetos artísticos. De alguna forma, en la búsqueda de un destinatario marginal que participe en la *performance*, se puede leer la proyección fantasmática, por parte del arte, de la existencia de un reducto de resistencia vital al poder en los márgenes de la urbe. En otras palabras, el margen social está encargado de estilizar el potente símbolo de la (necesidad de) vida –metáfora de la libertad institucional y de expresión que ha sido robada a la colectividad– a través de la consumación del alimento materno. Muy reveladoras son, también, las declaraciones de Diamela Eltit en la introducción a su obra *El padre mío*, un documento artístico-testimonial publicado en 1989, que se concentra en el delirio verborreico de un pordiosero. La autora define a los vagabundos en los siguientes términos: “gestionadores del deseo en la ciudad, ellos actuaban el espectáculo y el costo de su espectáculo, al encarnar físicamente la liberación apasionada del mundo del trabajo, adoptando, en cambio, la pasividad” (Eltit 2000: 167). En sus cuerpos abigarrados casi fueran esculturas barrocas, se levanta, según la autora, el negativo fotográfico en que la comunidad nacional mira el espejismo de una insubordinación tan deseada como imposible. Como estos dos ejemplos indican, la intuición de un margen insumiso, liberado a una pulsionalidad rebelde y refractario a los designios del poder, identifica el perfil que asume la idea de marginalidad en los años 80 al cruzarse con las proyecciones fantasmáticas procedentes del arte.

Por su parte la crítica, además de realzar y consagrar la concepción de un margen en

⁹ El grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte, fundado en 1979) es uno de los protagonistas de la Escena de Avanzada. Se dedica, entre finales de los años 70 y principios de los 80, a una serie de *performances* artísticas que se insertan oblicuamente en el tejido urbano e institucional. La acción de arte referida pone en relación lugares tan alejados en el espacio –simbólico y real– como la Academia de Bellas Artes, la sede de las Naciones Unidas y unas poblaciones periféricas de Santiago a través de una red de *performances* e intervenciones artísticas de diverso orden.

contraste con un centro autoritario, se preocupa también de confrontarla con otras experiencias culturales, en las cuales la dimensión de la precariedad vivencial de la marginalidad se va desdibujando, para tomar otros matices. Una importante vertiente crítica que utiliza la noción de marginalidad es la que anima el debate de las incipientes escrituras femeninas del Cono Sur: en 1987, en Santiago, se celebra el Primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana. En las palabras de las organizadoras, se trata de una oportunidad para que, a partir de una “historia abandonada a sus propios márgenes o al devenir de su periferia” (Berenguer *et al.* 1987: 15), la escritura de la diferencia exalte esta misma diferencia, en una “fantasmática enmascarada de márgenes, de escrituras borradas, de silencios subversivos” (24). Paralelamente, en la academia, el adjetivo “marginal” se vuelve la clave interpretativa de la identidad latinoamericana en el contexto de la cultura y de la política mundial. Esta corriente se confronta con el discurso teórico que la posmodernidad va introduciendo en el Chile de la última década de la dictadura, por ejemplo a través del auge, en la academia internacional, de los estudios culturales. En particular, la misma Richard denuncia cómo la facilidad en el uso de un vocabulario tan rico en términos como “menor”, “fragmentario”, “descentrado”, esconde el riesgo, para la crítica latinoamericana, de alinearse irreflexivamente a los dictámenes de un centro posmoderno que, a pesar de las metáforas de la explosión y la desjerarquización, seguiría funcionando como base de operaciones del discurso internacional. Según Richard, en otras palabras, habría que desconfiar de la tentación de situar la “diferencia” latinoamericana en un margen por fin dignificado a principio proliferante de la nueva lógica cultural. La preocupación, típica de los 80, por configurar el peculiar carácter de América Latina entre modernidad y posmodernidad, encuentra así una respuesta que rehúsa la comodidad de un peligroso simplismo: el margen puede ser utilizado como concepto, pero tiene que mantener siempre, para ser creíble, su potencial de inestabilidad, de provocación. Desde una postura crítica que ha transformado el margen (incluso el socio-económico) en su arma simbólica y enunciativa, Nelly Richard inaugura el período democrático con una profecía que no tardará en cumplirse: la de una instalación complacida, en el discurso cultural, de “la neo-oficialidad de una cierta topografía del margen” (Richard 1989: 35).

El éxito cultural de las minorías y la perspectiva subalterna.

La década de los 90, de hecho, se abre bajo las consignas de una Transición que minimice los posibles traumas hacia la democracia formal, instituida formalmente el 11 de marzo de 1990. El pavor a una nueva crisis política empuja las fuerzas de la Concertación a actuar evitando los choques de fuerzas ideológicas que habían polarizado el país en el pasado. La política del compromiso y de los acuerdos pragmáticos obliga, en otras palabras, a la diversidad a no volverse contradicción, oposición, impugnación. En un documento publicado en 1994 bajo los auspicios del Ministerio de la Educación, centrado en los balances de los primeros años de gobierno y en las expectativas y los proyectos para el inmediato futuro, se puede apreciar cómo, en la retórica de la recién conquistada democracia, vuelven una y otra vez términos como “integración”, “tolerancia”, “participación”, “pluralismo”, “diversidad”. El fomento a la cultura es puesto en directa relación con el desarrollo de la sociedad: “[s]i se hace cultura en serio, se abre espacio a las ideas, se dan oportunidades reales de tolerancia hacia lo distinto, lo diverso, lo plural. Eso es democracia” (Foxley 1994: 180). Por lo que se refiere específicamente a los grupos marginales, la acción socio-educativa se concentra en potenciar su acceso a la cultura con vistas a “la integración social y el desarrollo de las identidades locales” (11).

Como consecuencia de estas premisas, las reivindicaciones por parte de sujetos discriminados y marginados tienden a emerger y a resolverse a nivel más cultural que político. Como subraya el crítico Javier Pinedo, el lenguaje ideológico de los 90 se caracteriza por representar

[...] una postura más cultural, en el sentido de no asociarla, como en los 60, con partidos políticos. Esta reflexión, ahora, se mantiene en un ámbito propio, autónomo a la política [...], sin esperar cambio inmediatos, como no sea la pura denuncia por la exigencia de una mayor presencia en el ámbito cultural. (Pinedo 1996: 109-110)

Además de moverse en la atmósfera más liviana y conciliadora de la cultura, los marginales de antaño encuentran en la sexualización y en la etnicidad su opción de

visibilidad en la arena pública. Autorizados por una creciente sensibilidad a nivel internacional, ellos descubren, en la particularidad y en la especificidad de un rasgo que les es motivo de discriminación, la clave para identificarse frente a la comunidad nacional. Se empieza a hablar entonces de minorías sexuales, de travestismo, de pueblos originarios: lo que pocos años antes era visto con la sospecha dedicada a lo desviado y a lo no asimilable, pasa a integrar la variada carta del banquete de la democracia neoliberal. Como bien interpreta la crítica Francine Masiello:

[...] si, por un lado, la subversión de las identidades fijas logra poner en duda las prácticas dominantes y exclusivistas, por el otro, la proliferación de las diferencias también satisface las necesidades del estado democrático, en señal de su tolerancia. Un arma de doble filo, la presencia minoritaria así beneficia al régimen neoliberal a pesar de su voz opositora. (Masiello 2001: 211)

Las identidades de la “diferencia” y las escrituras literarias o críticas que hacen hincapié en ellas se vuelven, de esta forma, moneda de cambio, circulan como comprobante del pluralismo aceptable del mundo globalizado, multicultural y tolerante, en que lo políticamente correcto se ha vuelto de moda. Los reflejos de esta postura se notan inmediatamente en la industria cultural y más específicamente en la editorial. El concepto económicamente operativo de “nicho de mercado” es de trascendental importancia, como anota Luis Cárcamo-Huechante, a la hora de posicionar una obra con respecto a su público, que en el caso de las temáticas relacionadas con las minorías sexuales y étnicas busca los temas potencialmente tabú, lo reprimido, lo híbrido, lo subversivo. Un ejemplo preclaro de esto son las crónicas urbanas de Pedro Lemebel, que se han intentado limitar al nicho de “literatura gay” y a un público “alternativo” y crítico hacia el sistema, pero que desbordan tal etiqueta y alcanzan los circuitos y los lectores más diversos (Cárcamo-Huechante 2007). No es un caso que el mismo Lemebel, quien en sus escritos viste de sensualidad neobarroca las situaciones de marginación de los pobladores de la periferia, de los homosexuales pobres, de los jóvenes sin perspectivas, desconfie del membrete de “marginal” impuesto a su literatura. En su opinión, ocupar la palabra “margen” es reiterar la segregación,

condimentándola –y fetichizándola– con el encanto por lo diferente, por lo “otro”. En sus palabras, la marginalidad carga con una “encerrona de poder, te dan el espacio para que digas lo que quieras pero sólo desde un lugar puntual” y se convierte en “una chapa, una cruz que le imponen a tus letras. Se reúne bajo ese nombre, un poco, para darle el gusto a cierta burguesía que consume estos desechos” (Rodríguez 2002: 8).

El posible riesgo de que el significante de la marginalidad se vuelva marca registrada que garantiza la rentabilidad –intelectual y económica– de un producto literario, artístico o crítico, acecha, en los mismos años, las corrientes teóricas de la academia nacional e internacional. Por una parte, se asienta en los 90 la vertiente, abierta años antes por las teorizaciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari y relanzadas por autores como el poeta argentino Néstor Perlongher, que exalta las microprácticas deseantes, las líneas de fuga, las identidades en tránsito, los devenires minoritarios, eligiendo la “práctica corporal [de] la marginalización, la segregación y sobre todo la diferenciación”, común a homosexuales, travestis, drogadictos, sadomasoquistas, prostitutas, como nudo crucial hacia la “salida del “deber ser” imperante” (Perlongher 1991: 16). Por otra parte, esta sensibilidad –que a su vez se nutre de la cultura ligada al 68– encuentra su correspondiente académico en los ya mencionados estudios culturales, y más específicamente en la crítica cultural chilena y en los estudios subalternos. La primera veta crítica es protagonizada por Nelly Richard, que con su publicación *Revista de Crítica Cultural* y varios libros más se impone como una de las intelectuales de punta del Chile de los 90. En su *Residuos y metáforas*, esta intelectual investiga las zonas de tensión, en el Chile de la Transición, en donde se recogen los significantes omitidos o descartados por el triunfalismo de la razón democrática. Objeto de su estudio es, por lo tanto, “lo que no recibe una definición precisa, una explicación segura, una clasificación estable”, “lo dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas (lo rebajado, lo devaluado, lo subrepresentado por ellas)”, “basuras, restos, sobras, desperdicios: lo que exhibe marcas de inutilidad física o deterioro vital; lo que permanece como fragmento arruinado de una totalidad desecha; lo que queda de un conjunto roto de pensamiento o existencia ya sin líneas de organicidad” (Richard 2001: 11, 79). En contra de la obliteración de las zonas de sombra del pasado y del presente, simbolizada por el iceberg que encarna a la marca-país Chile en la Expo-Sevilla 1992,

Richard valora aquellos fenómenos culturales, obras artísticas o sucesos de crónica que apuntan a lo marginal, como los enfermos mentales indigentes del psiquiátrico de Putaendo o los presos políticos en su rescate escenográfico de la cárcel de alta seguridad de Santiago. Tales significantes se opondrían, a través de su recurso a las marcas deseantes irregulares y a los rezagos en la modernización compulsiva, a la homogeneidad del mercado con su tiranía de lo simple y de lo glamour. Se trata, como se ve, de un ensalzamiento de lo marginal que contradice la posición más cautelosa de sus primeros libros.

En el plano internacional, los estudios subalternos representan la corriente teórica que dialoga con el concepto de marginalidad en los años 90. Surgidos en la academia norteamericana, aplican al campo latinoamericano las teorías formuladas por Ranajit Guha y el “The South Asian Subaltern Studies Collective”, fundado en 1982. Como aclara John Beverley, uno de sus representantes más destacados, los estudios subalternos se enfrentan con el dilema de la representación, en su doble dimensión epistemológica y ética. Sin embargo, eligen una postura más cautelosa y auto-crítica, que desconfía de la seducción del “hablar por” boca del subalterno y se concentra, más bien, en cómo el saber producido acerca de éste está estructurado por su ausencia (Beverley 1999). La opción de los estudios subalternos es entonces la de reconocer los límites del saber académico, cuya pretensión de conocimiento puede aproximarse al subalterno pero nunca fusionarse con él, y la de dejar abierto el vacío de esta fisura, interrogándolo con una mayor conciencia de la propia posición enunciativa, en vez que suturarlo forzosamente. En razón de tal cautela epistemológica, la reflexión resultante de los estudios subalternos tiende a volver sobre el mismo sujeto que la produce, evidenciando sus mismas lagunas de sombra y contradicción. Como precisa Gyan Prakash, otro intelectual integrante del colectivo de los estudios subalternos, la subalternidad puede entenderse como “una abstracción usada para identificar lo intratable que emerge dentro de un sistema dominante”, “una otredad que resiste ser contenida” (Prakash 2001: 62). El poder fracasaría en apropiarse de la presencia recalcitrante del subalterno, que lo habita desde dentro y sabotea sus categorías a través de empujes contrahegemónicos, justamente porque éste funciona como inconsciente del sistema.

Como se puede notar, en los discursos teóricos de los 90 no desaparece, con respecto a las dos décadas anteriores, la atribución de un papel disruptivo, contestatario, alternativo, al sujeto que queda al margen de los beneficios del desarrollo económico y social. El subalterno o marginal es encargado de explicitar las críticas al sistema, pero sin poder articular su posición de forma agenciada y responsable. En el discurso crítico-teórico abundan, de hecho, las descripciones del marginal como fuerza libidinal sólo parcialmente tratable y asimilable, como cuerpo enmudecido, como puro síntoma: posiciones que seguramente no lo aventajan en la arena de la representación del imaginario político, y no logran criticar de forma efectiva la mercantilización de la diferencia y de lo popular promovida por el gobierno neoliberal.

La era biopolítica.

En la década del 2000, se observa una situación social en que, al despertarse, en la sociedad civil, de cierta conciencia de una necesidad de cambio radical en el sistema (véase los Foros Sociales Mundiales como el de Porto Alegre en 2001, o la “Revolución Pingüina” de los estudiantes secundarios chilenos, con sus reivindicaciones por una educación más equitativa, entre 2007 y 2008), se acompaña la penetración por parte de la hiper-economía, obediente únicamente a los intereses de las multinacionales, en la regulación del trabajo e incluso de los deseos, mientras la política tradicional manifiesta una grave despreocupación por el interés de la población nacional, y especialmente de las capas más débiles. Como argumenta Cristián Opazo, si las nuevas generaciones imponen la pregunta por el sentido de la ciudadanía en la era “post-todo”, pretendidamente a-nómica y a-ideológica, expresándose a través de la visibilización de un margen ya demasiado integrado al mercado como para querer mantenerse en los guetos de las periferias degradadas, la capacidad de regulación, por parte del sistema neoliberal, de los recursos físicos y anímicos de los individuos parece quitarle peso y valor a estas mismas interrogaciones y reivindicaciones, e incluso reducirlas a epifenómenos de los movimientos cíclicos del Mercado (Opazo 2011).

En el plano de la interpretación teórica, el problema de la marginalidad social es encarado, en el 2000, desde la perspectiva biopolítica. Varios intelectuales,

especialmente italianos, como Agamben, Esposito y Negri, se han dedicado a desarrollar las intuiciones introducidas por primera vez por Foucault en los años 70 sobre el biopoder. Éste concepto da cuenta, por una parte, de la intervención de la política, con estrategias que pueden perfectamente consistir en una falta de acción o descuido, sobre la producción y la reproducción de la vida de los ciudadanos, y, por la otra, de la situación de las sociedades contemporáneas como dominadas por un control que, del exterior (la disciplina impartidas por instituciones específicas), ha pasado a instalarse en el interior del individuo (el control de miedos y deseos). En el contexto de lo que ha llegado a identificarse con un “estado de excepción permanente”, según la famosa expresión agambeniana (Agamben 2003), los discursos teóricos dialogan con el significante de la marginalidad subrayando esencialmente su articulación con respecto a un poder invasivo y pormenorizado, su enfrentarse a él desde retazos de supervivencia, y su representar, en pequeña escala, una situación que afecta a la sociedad en su entereza. La inseguridad difusa y el sentimiento de falta de control sobre la vida de uno mismo se espejean en la conciencia de que la marginalidad es un asunto de todos, excesivamente cercano como para no volverse amenazador. Como agudamente subraya Cristián Opazo, la marginalidad urbana se delata en el “olor a pobre”: una inteligente metáfora que hace hincapié en las facultades difusivas que sólo un olor puede poseer. Es así como el margen, en el nuevo milenio, nos acecha “en los perfumes falsificados de las vendedoras del retail, en los hedores de las loncheras taiwanesas que se mezclan en microbuses atestados de obreros, en los atuendos Calvin Klein (de segunda mano) que lucen los taxi-boys adolescentes que roban nuestras miradas en los semáforos de la Gran Avenida o de Santa Rosa” (Opazo 2011: 87).

1. 5. El potencial de visibilización del arte.

El arte contribuye activamente, como los demás discursos culturales, a la conformación de un determinado régimen discursivo alrededor del referente de la marginalidad. Su aporte no se da, sin embargo, de forma lineal, desprovista de roce. No siempre, por ejemplo, las producciones artísticas se alinean a las corrientes de

pensamiento de mayor difusión en una dada época. El análisis de las obras presentadas en este ensayo demostrará que, en efecto, algunos textos literarios contradicen el *dictatus* cultural de su tiempo, anticipando perspectivas sucesivas, o simplemente abriendo otros caminos perceptivos y valorativos en la problemática de la marginalidad. Quisiera cerrar este capítulo reflexionando sobre tal potencialidad del arte, a través de los conceptos de regímenes de visibilidad y de discurso que aparecen en la re-lectura que Gilles Deleuze hace del pensamiento de Michel Foucault.

Las formaciones históricas, o estratos, se componen de palabras y cosas, de lo decible y lo visible, que se explicitan en regímenes de discurso y de visibilidad. Cada época exhibe y dice todo lo que puede en función de sus condiciones de visibilidad y enunciabilidad, de forma que nada queda escondido, aunque, al mismo tiempo, nada es inmediatamente perspicuo y directamente descifrable. Además, los sujetos que ven y hablan están a su vez insertados en el entramado creado por tales coordenadas, ellos mismos siendo una función derivada de este cruce (Deleuze 1986). También la marginalidad resulta ser un fenómeno sacado a la luz según la combinación de elementos que, en un determinado momento histórico, sobresalen a la vista y son incluidos en el discurso. Es lícito pensar, por lo tanto, que un cambio en las prioridades del imaginario pueda conllevar un desvanecerse de la problemática; incluso, el referente mismo puede volverse residuo que las prácticas biopolíticas o simplemente la rutina remueven del umbral de la percepción.

Si el margen y la marginalidad son un efecto de visibilidad y enunciabilidad, es posible postular, a su lado, un rastro de visibilidad de segundo grado, más cercana al referente, a la realidad, que se niegue a desaparecer completamente e instituya un núcleo de presencia irreductible frente a los pliegues que puede tomar el imaginario. El arte opera justamente en el nudo en que confluyen estas tres dimensiones. En concreto, a través de una postura de ruptura crítica, o en una línea de proliferación y perversión con respecto al imaginario de la época, las obras artísticas abren cortes inauditos en los regímenes de la visibilidad y de la discursividad; producen, literalmente, una “re-visión” de las formas de entender la marginalidad y enfrentarse a la visibilidad de sus referentes, interviniendo en su estado de invisibilización o sobre-exposición. Si para Foucault es obvio que el contacto entre la representación y los “hombres infames” se da

por medio de un “peut d'éclat, [un] bref éclair”, y lo único que se puede conocer de ellos es lo que “l'éclair du pouvoir” permite contemplar y decir (Foucault 1994b: 241, 243) también los artistas chilenos directamente implicados en la poetización del margen plantean la problemática en términos de luminosidad y visibilidad. Diamela Eltit, en una temprana declaración metapoética acerca de su producción artístico/performativa de inicios de los 80, refiriéndose a lo que ella denomina “zonas de dolor” –zonas marginales como prostíbulos, hospederías, hospitales psiquiátricos, cárceles– declara: “Lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física. No tiene un carácter moral hacer que esas zonas cambien, sino solo evidenciarlas como existencia [...]. Entonces ahí tú te expandes y te fundes” (Eltit 1982 cit. en Richard 2007a: 83). Los artistas se hacen, de este modo, responsables de una operación de trastrocamiento de las coordenadas de visibilidad y discurso programadas y asumidas como aceptables y “normales” por parte de la sociedad, contribuyendo a construir un nuevo sistema de representación de la marginalidad y del margen. La posibilidad de convocar, en el propio horizonte, la diferencia que se proyecta en un ser humano, el sujeto marginal, que se encuentra en condiciones existenciales que exceden la pauta pre-establecida por el conjunto social, genera un potencial cuyas implicaciones y aplicaciones son de central interés para la temática que nos ocupa.

II. LA ENUNCIACIÓN EN POESÍA

2. 1. El enfoque enunciativo como instrumento de análisis.

A lo largo del estudio sobre la marginalidad en tanto significante performativo, he ido evidenciando cómo el foco de interés se coloca no tanto en las representaciones más o menos fidedignas de la condición marginal, cuanto en las inversiones libidinales, en las construcciones ideológicas, en las producciones de significado, que la convocación de tal significante suscita y deja expuestas en el sujeto individual y colectivo que se auto-cuestiona en relación con determinadas temáticas. De la misma forma, a nivel ahora de la expresión poética, la problemática del contacto entre el significante de la marginalidad y la entidad productora del discurso se traduce en el interrogante acerca de las formas con que esta última gestiona, en el texto, el juego de las diferentes perspectivas y voces¹⁰.

He elegido privilegiar el marco enunciativo como enfoque en la interpretación de los textos poéticos en consideración de las peculiaridades mismas de las obras escogidas, a menudo surcadas por divergencias y desajustes discursivos. Por ejemplo, en *Zonas de Peligro* de Tomás Harris, el sujeto poético se fragmenta en tres personajes que observan, desde la lupa de un barrio prostibulario en Concepción, el baldío existencial instalado por la dictadura. Los roces y los choques entre la voz letrada del poeta-antropólogo y las jergas de los jóvenes marginales que éste elige como objeto de su observación protagonizan *Metales pesados* de Yanko González. Los poemas de Gladys González configuran a un sujeto poético que posa para el voyeurismo del lector, jugando con la proyección de un personaje nómada y transgresor en los barrios periféricos.

Además de señalarse como oportuna en relación con las características del corpus, la elección del enfoque enunciativo se debe al hecho de que el poema, en tanto género literario, constituye en sí un microcosmo cuyas coordinadas subjetivas, relacional-perceptivas y espacio-temporales manifiestan, en razón de su concisión elíptica, una

¹⁰ El concepto de voz es, en sí, extremadamente vasto y rico de matices. En esta propuesta de teoría de la enunciación aplicada a la poesía, entiendo por voz un fenómeno bastante transparente y unívoco, o sea la posibilidad de atribuir a un sujeto (que, como se verá, puede ser la instancia escritural o un locutor) el origen de un determinado parlamento, esto es, atribuirle la producción de un acto enunciativo. El poema, en su dimensión textual y extratextual puede ser así visualizado como un conjunto de varios umbrales enunciativos, dispuesto en correspondencia con diferentes niveles.

inherente ambigüedad. Sobre todo en el siglo XX, el poema llega a coincidir más con un escenario sobre el cual se alternan diferentes actores que con una modulación homogénea y monológica. La postura enunciativa que domina las producciones poéticas a partir del siglo pasado se caracteriza, justamente, por el exacerbamiento de la enunciación interna, por la escenificación dramática a través del dialogismo y de la polifonía, por la concepción heterológica de la palabra poética, por la comprensión del texto y de su lenguaje como palimpsesto y por la ficcionalización del yo lírico (Cabo Aseguinolaza 1998). Por otra parte, también las revoluciones a nivel de imaginarios, teorías filosófico-científicas, sucesos históricos y prácticas artísticas que se produjeron a lo largo del siglo pasado constituyen un sustrato ideológico que facilita la percepción del sujeto hablante como escindido, fracturado, habitado.

La hipótesis que subyace al presente capítulo es que el modelo enunciativo logra dar cuenta tanto de tal fenómeno de dispersión y ambigüedad con sus impulsos centrífugos, como de la posibilidad de reconducir este último dentro del marco representado por lo que llamaré “instancia escritural”, o sea la entidad que organiza el discurso en el nivel textual. Ésta, de hecho, constituye el tamiz a través del cual se filtran todas las demás voces y perspectivas textuales y, por lo tanto, la piedra de toque en la que se rige toda la construcción poética. La enunciación aparece como umbral clave también en los niveles relacionados *in limine* con el texto literario: el aspecto pulsional y social del individuo que formula la frase poética. La noción de subjetividad enunciativa en el lenguaje artístico se complementa, de esta forma, con la de sujeto del discurso, llevando a la atención del análisis factores relativos al contexto de composición y publicación de una obra determinada, o al espejarse de la coyuntura histórica en síntomas pulsionales que emergen a la superficie del texto. Por lo mismo, mi propuesta de un modelo enunciativo para la poesía se propone no solamente proporcionar una terminología, lo más clara y coherente posible, para dar cuenta de los fenómenos textuales y los efectos artísticos desde la perspectiva de la enunciación, sino también mantener en relación, insertándolas en un único sistema, las esferas del texto y del contexto.

Construiré el modelo enunciativo conjugando, al indispensable planteamiento teórico y al diálogo con los pensadores claves en el ámbito propio a la investigación, de Benveniste a Greimas, de Kristeva a Foucault, un inicial momento inductivo que tomará

como terreno de aplicación un poema del corpus. Considero, en efecto, más productiva una actitud crítica que deja a la vista el armazón que sostiene el razonamiento e, incluso, subraya los puntos de articulación más significativos del mismo, por sobre la presentación de un resultado acabado y cerrado, que no delata el proceso de construcción por el cual ha transitado.

2. 2. Un cambio de perspectiva.

La estudiosa Úrsula Oomen, en su ensayo “Sobre algunos elementos de la comunicación poética”, se interroga sobre las categorías pronominales que, en el género poético, designan a los sujetos, el tiempo, el espacio y la extensión de la esfera perceptiva por ellos compartida. Su tesis de fondo es la siguiente: “la poesía se caracteriza por una multiplicación de los niveles comunicativos [que] resulta del “juego” que hace el poeta con todos los factores de la comunicación” (Oomen 1999: 148). Entre las muchas pruebas de la peculiaridad del género poético, la estudiosa enumera el uso elíptico del lenguaje, la multiplicación de los papeles atribuibles a los sujetos discursivos al separar los pronombres “yo” y el “tú” de los referentes reales, o la posibilidad de introducir *in media res* –a través del artículo determinativo, por ejemplo– elementos que en prosa tendrían que estar justificados por una situación de habla explicitada. Gracias a estos elementos, la instancia que se encarga de organizar el discurso poético goza, según Oomen, de un amplio espacio de maniobra para encajar y desencajar entre ellos diferentes niveles comunicativos, jugando con la nota ambigüedad de fondo. El lector de un poema es introducido en una situación como si formara naturalmente parte de ella, y esto vale tanto para las categorías actanciales como para las temporales, espaciales y perceptivas. Sin embargo, no siempre es posible establecer con certeza un referente (interno o externo al texto) específico y estable para estos elementos. Por ejemplo el “yo” que habla denota en diferentes momentos a diferentes personas, y sería equivocado hacerlo coincidir con el sujeto biográfico. Otro ejemplo es el tiempo de la enunciación del poema, que no lleva especificado ningún punto de referencia que pueda determinarlo cronológicamente: el lector no sabe

posicionar ese presente intemporal, ya que parece renovarse en cada lectura. En conclusión, la reflexión de Oomen deja muy claro cómo la particularidad de la poesía consiste en el juego de ambivalencias entre diferentes atribuciones de identidad y orientaciones espacio-temporales y perceptivas, juego que a su vez produce la multiplicación y el solapamiento de los referentes respectivos.

A partir de las cuestiones que Ursula Oomen deja planteadas como problema por resolver, procederé ahora a analizar un poema del autor más joven del corpus, Juan Carreño, con el objeto de adentrarme por un camino inductivo en la problemática enunciativa. El poema se compone de una larga serie de exclamaciones¹¹ que el título “*Poema escrito por más de cien jóvenes la noche del 11 de septiembre del 2005 en avenida Santo Tomás con La Serena, La Pintana*” aclara como realmente pronunciadas por un grupo de chicos en una calle de un barrio de bajos recursos en la periferia sur de Santiago, mientras se acercaban a un puesto de vigilancia de Carabineros para dar pelea en el aniversario del ataque a La Moneda y de la instauración de la dictadura militar. La operación poética –confirmada por el autor mismo– consistió en transcribir y editar el material tal como era. La impresión resultante es que quien, por ahora, llamaré con el término genérico de “sujeto poético”¹², en tanto responsable de la escritura, se haya apartado de la escena en tal grado que se ha vuelto transparente y las voces de los chicos se dejan escuchar casi “en directo”. A esto se añade un detalle del título, que recita “Poema escrito por más de cien jóvenes...”, y precisa unas coordenadas espacio-temporales bien específicas, que se refieren a un acontecimiento por lo tanto único e irrepetible. La retórica del título, en su demandar incluso la autoría de la escritura a estos jóvenes, parece concurrir a la primera impresión de que no haya ningún filtro entre los parlamentos de “los marginales” y el lector que se asoma a su recepción.

Si se preguntara quién habla en el poema, cuestión de trascendental importancia cuando se quiera desentrañar la distribución de los puntos de vista y de las voces en un texto literario, se contestaría sin más que quien habla son los cien y tantos jóvenes de La

¹¹ Aquí un fragmento: “¡E! ¡e! ¡e! / ¡Vamoh pallá po! / ¡Vamoh po cabroh a camotiar a loh pacoh culiao! / ¡Too pa delante! / ¡Tan viendo purah torta jileh culiao! / ¡Ándate e guelo loh fantahma! / ¡Too parría! / ¡Vamoh vamoh vamoh! / ¡Allaluja! / ¡Cuidao con el humo oye! / ¡Chúpenlo rico chucheshumare! / ¿Tení limón? / ¡No son pa la ensalá Pelao Chico! [...]” (Carreño 2010: 19)

¹² Término mayormente difundido para referirse a la entidad que se coloca entre el “yo” que se manifiesta en el discurso y el sujeto que lo produce.

Pintana. Sin embargo, una mirada más atenta a la estructura del poema revela que, si bien apropiada, la pregunta no es completa, esto es, deja en la sombra un factor crucial. La cita insertada entre el título y el poema denuncia la invisibilizada presencia de este factor; significativamente posicionado *in limine* al texto, en su umbral, el fragmento pertenece al poeta E. E. Cummings. Se denuncia así una mirada letrada que cruza las imprecaciones y las exclamaciones caracterizadas por el registro coloquial y sociolecticamente matizado de los chicos “marginales”. La presencia de esta cita transfigura en cierta medida el significado y el valor de estas últimas.

El “factor crucial” dejado en la sombra corresponde, naturalmente, al “sujeto poético” en su papel de instancia responsable de la escritura, quien, aparentemente, en la diagnosis resultante de la primera impresión sobre el poema, se había apartado de su texto hasta tornarse invisible. A su presencia apartada se deben no solamente la cita y el título, sino también, como ya mencionado, la selección de las frases “pronunciadas” por los chicos y su composición según una cierta concatenación, la transcripción fonemática de las mismas, la disposición gráfica y el largor del poema, por mencionar sólo unos pocos aspectos. Hay más de un nivel de emisión lingüística, de asunción y producción de lenguaje: hay más de un sujeto que habla en o a través del poema. Si a esto se añade al sujeto al cual se tiene que imputar la decisión de componer un poema sobre la situación considerada y de publicarlo bajo un sello específico, impreso o en la red, el cuadro se hace aún más complicado.

Se evidencia, por lo tanto, la necesidad de modificar o, por lo menos, expandir la pregunta originaria de quién habla en el poema. Para proceder en esta tarea, acudiré a otra célebre pregunta sobre la facultad del uso de palabra, el pluricitado interrogante de Spivak: “Can the subaltern speak?”. El cuestionamiento apunta a una disyuntiva que resulta interesante discutir no solamente en un plano de representación político-ideológica, sino también en un horizonte enunciativo. Spivak concluye su ensayo con una declaración tajante: “The subaltern cannot speak. [...] Representation has not withered away” (Spivak 1988: 313). Trasladado a la perspectiva que se desprende del provisorio bosquejo de una multidimensionalidad de la voz presente en el poema, esta declaración adquiere un valor de central importancia. En el poema, el sujeto “marginal” (el subalterno de Spivak) nunca habla directamente, porque resulta siempre y

constitutivamente mediado por la representación: su discurso es, siempre y en cualquier caso, el resultado de una elaboración ficcional. La pregunta de Spivak, en un contexto enunciativo aplicado a la literatura, tiene necesariamente una respuesta negativa. En consideración de lo anteriormente expuesto, la pregunta fundamental a partir de la cual conformaré mi propuesta teórico-metodológica será la siguiente: ¿Cómo se organiza la entidad que subyace al discurso poético para gestionar el tráfico de las voces y de las perspectivas –las suya y las de los “marginales”?

“No son ellos, soy yo”.

En una charla con el poeta autor del texto que acabo de usar como terreno de experimentación, emergió que una típica incomprensión, a la hora de reseñar o discutir sus textos, era debida al hecho de que, entre los críticos, primaba la tendencia, algo romántica, a reconocer en sus poemas la “verdadera voz” de los sujetos retratados. Su respuesta –y protesta– era: “No son ellos, soy yo”. El significado de la declaración programática del joven poeta, con su interesante alternancia de pronombres, es que los discursos reproducidos en sus poemas son representaciones que dependen, para su formulación y conformación, de una subjetividad que establece un punto de vista específico sobre ellas. Incluso cuando el “yo” que emite el poema en su totalidad entra en él bajo la máscara de un *alter ego* textual, estamos delante de un personaje, de una representación. Acudiré a la aguda distinción de Benveniste entre pronombres-personas y pronombre no-persona como instrumento para articular –por ahora simplemente a nivel inductivo– la distinción entre los planos del discurso que le permite al autor del poema analizado pronunciar con razón su declaración metapoética: “No son ellos, soy yo”.

Benveniste postula que el pronombre “yo” (y por consiguiente el pronombre “tú” a quien el “yo” se dirige) es la parte del discurso que funciona como indicador y se actualiza en la instancia del discurso cada vez que un individuo se apropia del lenguaje para hablar. El “yo” sólo significa, indicándola, “la personne qui énonce la présente instance du discours contenant *je*” (Benveniste 1996: 252). Por lo contrario, el pronombre “él” remitiría, no a la instancia misma del discurso, sino a un referente

“pouvant toujours être muni d'une référence objective” (256), o sea a un objeto que se encuentra fuera de la dimensión alocutiva (o sea fuera del diálogo entre “yo” y “tú”) pero que resulta (re)presentado, explícita o implícitamente, en el discurso. El estatuto de no-persona del pronombre “él” se funda sobre el hecho de que esta forma pronominal “tire sa valeur de ce qu'elle fait nécessairement partie d'un discours énoncé par “je” ” (265). En otras palabras, el pronombre de tercera persona no designa a un sujeto que participa en el fenómeno de la enunciación (al acto de decir), sino que se instala a nivel de lo dicho, de lo aludido por el discurso: se queda dentro de las fronteras del enunciado, de la representación. En el poema tomado en consideración, las voces de los chicos, aunque se propongan en la primera persona singular para cada una de las exclamaciones, en realidad dependen de un único sujeto que las rige y las (re)crea. Se trata del único “yo” de la enunciación poética que, aunque impronunciado, remite a la instancia que pone en movimiento la maquinaria del discurso. “Ellos”, por lo contrario, no pueden y nunca podrán hablar directamente, porque son pronombres de no-persona. Se parecen a títeres que responden a unas manos enguantadas de negro sobre fondo negro, como se ve en los pequeños teatros que entretienen a los niños en los parques; si bien no se pueden ver, esas manos existen¹³.

De esta situación descienden dos consecuencias. Por una parte, para acercarse al análisis poético a sabiendas de esta dependencia medular de lo dicho con respecto a un decir, de esta subordinación de un “él” representado, incluso cuando parece hablar directamente, con respecto a un “yo” que representa, habrá que preocuparse de entender cómo el núcleo subjetivo instalado por el “yo” de la enunciación, o el “punto cero de las coordenadas enunciativas, el yo-aquí-ahora” (Lozano 1999: 98) condiciona y rige la atribución de los discursos a los diferentes “personajes” o “títeres” en el teatro del texto, además de las conexiones (temporales, espaciales, modales, perceptivas) entre su nivel,

¹³ Otra metáfora análoga, que ocupo más adelante, es la del teatro. Se trata de una imagen que aparece incluso en un famoso detractor de la poesía, liquidada como género monológico, dominado por la voz del autor: Mijail Bajtín. En un artículo redactado entre el 1959 y el 1961, los últimos años de su vida científicamente activa, el teórico ruso escribe: “Isn't every writer (even the purest lyric poet) always a “playwright” insofar as he distributes all the discourses among alien voices, including that of the “image of the author” (as well as the author's other *personae*)?” (Bajtín 1986 cit. en Lodge 1987: 99). He elegido no dialogar directamente con el pensamiento de Bajtín porque conceptos suyos, como polifonía, palabra bivocal, palabra dialogizada (Bajtín 2005), a pesar de dirigirse a cuestiones que seguramente caben en el horizonte enunciativo, mantienen una orientación que no coincide del todo con lo que yo quiero teorizar o aportan matices que no estimo necesario invocar en mi propuesta.

de activa representación, y el nivel de lo representado, y entre los diferentes componentes que constituyen éste último. Este análisis se asocia, naturalmente, al estudio de las elecciones estilísticas, lingüísticas, de género y registro, las formas, en otras palabras, con que se disponen los signos de la cultura y se marcan, por consiguiente, posiciones y opciones ideológicas.

Es evidente, y emerge aquí la segunda consecuencia, que no es posible acceder al “original” de la representación, esto es, al “yo” que hace de modelo al “él” del enunciado: el sujeto marginal y su palabra directa. Sólo se tiene acceso a lo que el texto exhibe, y específicamente al modo en que lo hace. Por consiguiente, el aspecto sobre el cual habrá que detener la atención no será la correspondencia entre representación y realidad, entre copia y modelo. Será, por el contrario, las formas de afección (en el sentido fenomenológico del término) con que el “yo” recibe al “él”. Más que sobre el contenido del parlamento del “marginal”, que nunca se alcanzará a escuchar en su primera formulación, la pregunta convergerá sobre lo que el texto dice de sí mismo como producto cultural, testigo de un dato momento socio-histórico, y de la comunidad receptora de su mensaje, libidinalmente involucrada en las dinámicas (voyeurísticas, ideológicas) del consumo literario. Apuntará a cómo una determinada representación de la marginalidad en los textos puede servir, en tanto *plan de clivage*¹⁴, para interpretar una época. Se concentrará en qué revela del “yo” (colectivo) el hecho de hablar sobre y representar el habla de un “él” marginal de una forma determinada. El plantearse estas preguntas conlleva reconocer que la enunciación está afectada por el deseo y que el deseo es un lugar de enunciación.

La tesis de fondo es que, tanto en el plano cultural como en el plano enunciativo que constituyen el objeto de mi estudio, el marco del “yo” es insoslayable y constitutivo. Esto es, el sujeto socio-histórico, psicológico, fenomenológico, lingüístico puede ser un ente fracturado, explosionado, esquizoide, atravesado por pulsiones encontradas, pero, cuando se posiciona en el origen de un discurso y pronuncia “yo”, se instaura una estructura unitaria de base, un umbral, que es el dispositivo de la enunciación.

¹⁴ Retomo el término de Agamben, en el capítulo de su obra *Signatura Rerum* (2008) en el cual discute la intelegibilidad producida por el paradigma en relación con una cultura o ámbito de conocimiento. El término se refiere a la imperceptible hendidura presente en la gema en bruto que, solicitada mediante una percusión precisa, permite tallarla aprovechando de sus puntos o planos de exfoliación natural.

Si lo que rige y organiza los varios aspectos de la representación a nivel del enunciado es la perspectiva del sujeto del acto de elaboración ficcional, y si la pregunta por el sentido vuelve al sujeto individual y colectivo, se evidencia la necesidad de entender qué tipo de valor asumen los conceptos de subjetividad y sujeto cuando entran en contacto con el fenómeno enunciativo. Ambos, de hecho, tienen que ser considerados como dependientes de la dimensión del discurso, respectivamente manifestación y productor/producto de la enunciación.

2. 3. La subjetividad en el discurso.

La subjetividad como superficie.

Con el término “enunciación” se indica la asunción y apropiación, por parte de un locutor (individuo hablante o escribiente¹⁵), del universo del lenguaje en un acto específico e individual. En la ocurrencia discursiva que este acto genera, una serie de elementos –pronombres personales, deícticos de espacio y tiempo, verbos performativos, expresiones evaluativas, emotivas, perceptivas y modalizantes, entre otros– determinan la emergencia de la posición que el locutor asume con respecto a lo dicho y al alocutario, la entidad a la cual se dirige el discurso, ya que el ejercicio del lenguaje es siempre transitivo. El dispositivo de la enunciación, por consiguiente, es responsable del aparecer, en la superficie del enunciado¹⁶, de las huellas de la subjetividad.

Dos términos me parecen cruciales en la definición que acabo de proponer: posición y subjetividad, ambos referidos a fenómenos que ocurren en el plano del discurso. Benveniste, en su famoso texto “De la subjetividad dans le langage”, escribe:

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le

¹⁵ Por ahora acudo a la misma terminología propuesta por Benveniste en sus textos. En mi propuesta de una teoría de la enunciación en poesía se verá, sin embargo, cómo el papel del locutor resulta cuadruplicado y por lo tanto se necesitará una terminología más específica.

¹⁶ Según Greimas y Courtés, en *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), el enunciado corresponde a una organización semántico-sintáctica verbal o no verbal de cualquier extensión, resultado de la enunciación entendida como acto de lenguaje.

language seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' "ego". La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". (Benveniste 1996: 260)

El primer dato que me interesa destacar de este pasaje es la descripción de la subjetividad como el emerger del locutor a su propio discurso, su constituirse como sujeto del mismo. De alguna forma, los rasgos pertinentes que expresan la subjetividad serían, por una parte, el epifenómeno lingüístico de la puesta en función de la maquinaria enunciativa, y, por la otra, el sujeto en tanto entidad lingüística, producto resultante de este proceso. Fenómeno observable en la superficie del lenguaje, la subjetividad asegura una unidad de fondo que conforma el umbral desde el cual se filtra lo dicho. En el mismo párrafo, de hecho, Benveniste escribe: "Elle [la subjetividad] se définit [...] comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience" (*ibidem*). El enunciado ofrece a la vista, por lo tanto, consideraciones no solamente acerca de estados del mundo, sino también de la perspectiva en que el productor del discurso se pone en relación con ellos. Lo único que se puede conocer del sujeto enunciativo, sin embargo, es determinado por las marcas que éste deja en su discurso, y que conforman la subjetividad. Benveniste es muy terminante en dejar claro que la única "persona" que entra en este proceso es de tipo gramatical, y que su estatuto es puramente lingüístico: "Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne" " (*ibidem*).

La subjetividad aflora a la superficie del discurso gracias al mecanismo que instaura, en el propio enunciado, un centro de referencia alrededor del locutor. La capacidad de este último, postulada por Benveniste, de ponerse a sí mismo como sujeto equivale a la de "posicionarse" en su discurso a través de las coordenadas actanciales, espaciales, temporales y cognoscitivo-perceptivas que se pueden por lo tanto asimilar a "posiciones": "Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques [...]" (Benveniste 1974: 82). El locutor, en palabras de la estudiosa argentina María Isabel Filinich, equivale a "la cristalización en el discurso de una presencia –una voz, una mirada– que es a la vez causa y efecto del

enunciado” (Filinich 2007: 39); una presencia que, por lo mismo, plasma el enunciado y al mismo tiempo se encuentra moldeada por él.

De lo dicho se desprende que la subjetividad, organizada en el enunciado a través de las posiciones señaladas por las varias coordenadas deícticas y modalizantes y por ende constituida en “point de perspective privilégié sur le monde”, constituye la visibilización de “la limite du monde et non un de ses contenus” (Ricoeur 1990: 67), o, dicho en otras palabras, comporta el organizarse del contenido representacional en una malla, una reja específica. Definiré esta primera conceptualización de la subjetividad enunciativa como “superficie”, manteniendo la sugestión de un “emerger”, justamente a la superficie del discurso, de la perspectiva del hablante según una formación discursiva específica.

El desdoblamiento enunciativo. La subjetividad como escenario.

El aporte greimasiano a la teoría de la enunciación desarrolla y complementa el planteamiento de Benveniste, permitiendo explicar, gracias a los conceptos de desdoblamiento y proyección, el hecho de que “[...] cada vez que se enuncia “yo”, el discurso contiene conjugada [su] doble instancia de producción y producto” (Blanco 2006: 157). Según la teoría de Greimas, el manajo de coordenadas actanciales, espaciales, temporales, perceptivas, que definen el lugar desde el cual se habla en el texto, son el resultado del vaciamiento y proyección, en el discurso, de las coordenadas reales (semánticas) relativas a la producción del mismo. Es en el nivel del discurso donde estas coordenadas vuelven a llenarse de sentido (semiótico): se trata por lo tanto de simulacros. Greimas denomina este proceso “*débrayage*”: disyunción de la coordenada originaria en dos y proyección en el enunciado de la parte semánticamente vaciada (“no-yo”; “no-ahora”; “no-aquí”) pero semióticamente ya estructurada para acoger el simulacro correspondiente (Greimas y Courtés 1979).

Para entender el desnivel que se instala entre los dos tipos de coordenadas, hay que recordar la bipartición que Greimas postula para el enunciado (Greimas 1996). En cada enunciado (definido por el estudioso como resultado de la enunciación en tanto acto de lenguaje) se pueden distinguir dos niveles. Por una parte está el nivel enuncivo –esto es,

el contenido, “lo dicho”, el objeto manifiesto. Por la otra, está el nivel enunciativo –o sea la estructura enunciativa subyacente a la expresión de la información, por la cual lo enunciado es atribuible a un “yo” que apela a un “tú”. La articulación entre nivel enunciativo y nivel enuncivo se explica si se considera, para ambos, la presencia de una estructura “sujeto-objeto-verbo”. Para el nivel enunciativo, cuya existencia se deduciría lógicamente a partir de la existencia de su objeto (el enunciado) el sujeto sería el “yo del decir” y el verbo un predicado declarativo como “decir”. Para el nivel enuncivo, el sujeto sería el “yo del hacer”, donde por acción se entiende también la acción de hablar, y el verbo cualquier predicado que se refiera al “yo hablado” o textual. La estructura se puede ejemplificar como sigue: (Yo [te] digo que...) “¡Estoy feliz hoy!”¹⁷.

El tipo de subjetividad –esto es, de instauración de una perspectiva en el discurso que necesariamente se organiza alrededor del “yo” enunciativo– que se evidencia en la teoría de Greimas, puede ser paragonada a un escenario: el “yo” de la enunciación organiza los límites preceptivos-cognoscitivos y las coordenadas actanciales, espaciales y temporales del enunciado como si fuera un escenario en donde, dentro de poco, entrarán en acción los actores (entre los cuales puede estar también la proyección del “yo”) y se encenderán unos focos de cierta intensidad y color desde cierta altura iluminando un determinado decorado. La intuición greimasiana de la cláusula subyacente “(Yo [te] digo que...)”, que se antepone a cualquier enunciado, permite matizar y justificar la razón por la cual la subjetividad es tan central en la teoría de la enunciación que incluso puede ser considerada su epifenómeno en el plano del discurso. Aún cuando lo enunciado escenifique parlamentos emitidos por locutores ajenos al yo, en el nivel profundo de la enunciación siempre está instalado un *ego*: como afirma Filinich, “no podemos sino hablar en primera persona” (Filinich 2007: 15).

¹⁷ Esta estructura desdoblada permite explicar el fenómeno de la enunciación enunciada, o sea cuando el acto de decir resulta enunciado. Algunas oraciones pueden estar introducidas por los predicados “digo”, “pienso”, “sospecho”, “creo”, “me pregunto”, lo que modaliza, de la misma forma con que lo hacen las formas adverbiales, el contenido de la afirmación. Se produce por lo tanto una alteración en el significado de la oración, ya que la información que ésta comunica tiene que ver más con la explicitación de una actitud discursiva hacia un determinado estado de cosas que con el suceso exento de valoraciones. Retomando el ejemplo anterior, véase cómo podría cambiar totalmente el significado de lo dicho al insertar la enunciación enunciada: (Yo [te] digo que...) “¡Te digo que estoy feliz hoy!”. El reforzamiento producido por el verbo enunciado “te digo” parece sugerir exactamente lo contrario –por ejemplo el rechazo irritado de las preguntas por parte de un interlocutor que se informa acerca del estado de ánimo del sujeto.

La cláusula introductoria en poesía y la ficción poética según la teoría de los actos de habla.

Los estudios lingüísticos del género poético en los años 70 se caracterizaron por aplicar los instrumentos de la pragmática a la literatura, en un diálogo estrecho con las teorías lingüístico-semióticas de los mismos años. Me remonto a esa corriente, y específicamente al grupo de estudiosos recopilados por José Antonio Mayoral (1999), porque hace fructificar en campo poético las intuiciones de Benveniste y Greimas, conjugándolas con la teoría de los actos de habla introducida por Austin (1976) a mitad de los años 50, con resultados teóricos que me parecen todavía extremadamente vigentes.

La estructura dúplice de la enunciación, compuesta por una cláusula enunciativa subyacente y un enunciado explicitado, podría ser aplicada a un poema como sigue: (yo [te] digo que...) “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”. Sin embargo, tratándose del ámbito literario, hay que tener en cuenta que el enunciado no es emitido para predicar algo acerca de un estado de la realidad y provocar reacciones adecuadas en el locutario sino que inaugura y despliega el mundo de la ficción. El estudioso Samuel Levin, en su esfuerzo de asimilación del poema a un acto de habla, propone que “la oración implícita dominante para los poemas, la que expresa el tipo de fuerza ilocutiva¹⁸ que se supone que debe tener el poema, es la siguiente: *Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a tí a concebir, un mundo en el que...*” (Levin 1999: 70). Levin propone retomar las observaciones de Lakoff, para quien verbos como “soñar” o “imaginar” son creadores de mundos e implican más de un universo o nivel de discurso (Lakoff 1970 cit. en Levin 1999). En el mundo del poema, por lo tanto, “ya no es el poeta quien se mueve, sino una proyección de sí mismo, su personaje” (Levin 1999: 71). Ursula Oomen, más en línea con las conclusiones de Richard Ohmann¹⁹, propone

¹⁸ Como es sabido, por fuerza ilocutiva se entiende el valor que se añade al contenido proposicional en el contexto discursivo, lo que puede volver una proposición, por ejemplo, una orden, una declaración, una interrogación, la expresión de un deseo.

¹⁹ Según Ohmann, quien es uno de los primeros teóricos en aplicar la propuesta de Austin a la literatura, el autor finge, o imita, una serie de actos de habla: “una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva”; “el escritor emite actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien” (Ohmann 1999a: 28; 1999b: 45).

que el verbo instalado en la estructura profunda (enunciativa), o cláusula introductoria, sea “representar un acto de habla” (Oomen 1999: 147), lo que, desde su óptica, vuelve a proponer el mismo concepto planteado por Levin: el hablante construido en el interior del texto es un ser representado, hablado, mientras el poeta es el destinador de un específico acto de habla, que consistiría en la mimesis –en el sentido absolutamente creativo de la palabra²⁰– de actos ilocutivos reales o imaginados. Retomando una aclaratoria afirmación de Herrnstein, Oomen asevera: “Nunca “se habla” un poema, ni siquiera por el propio poeta. Un poema siempre se recita” (Herrnstein 1971 cit. en Oomen: *ibidem*).

Ambas posibilidades de declinación de la cláusula introductoria convergen en la misma dirección, esto es, en establecer la preponderancia de una estructura subyacente – correspondiente al momento enunciativo *vis-à-vis* el enuncivo– que produce un cambio sustancial en el estatuto de “lo dicho” en el enunciado poético. El acto de enunciar la ficción poética produce, en otras palabras, un desdoblamiento de fondo que afecta al estatuto del “yo” y a sus determinantes (las coordinadas deícticas) con consecuencias análogas, aunque quizás más poderosas, que en la conversación habitual, ya que en el nivel del enunciado se instala otro mundo, con otras reglas y otro abanico de identidades. Sin embargo, las dos propuestas divergen en el sentido de que, según Levin, la cláusula introductoria constituye en sí un acto de lenguaje, con una fuerza ilocutiva específica, mientras que para Oomen el hecho de que se “represente” un acto de habla ya le quita a este último su fuerza ilocutiva y por lo tanto un poeta no “compone” un acto de habla. La contradicción es sólo aparente y se resuelve si se piensa que el sujeto enunciator efectivamente produce una imitación de los actos de habla sin la fuerza ilocutiva originaria, pero al mismo tiempo emite un acto de habla abarcador cuya única fuerza ilocutiva es la imaginativa, evocada en la sugestiva formulación ya analizada de Levin. Nunca hay que olvidar que, como afirma Félix Martínez Bonati (Martínez Bonati 1983 cit. en Pozuelo Yvancos 1994: 219) “el autor no se comunica con

²⁰ Una defensa del concepto “productivo” y “creativo” de mimesis se puede encontrar en Pozuelo Yvancos y Ricœur, quienes retoman la definición originaria de *póiesis* trágica según Aristóteles (combinación de *mímesis* y *míthos*). Según el primero, “imitar no es [...] sólo reproducir sino “hacer”, “crear” ” (Pozuelo Yvancos 1997: 254), y la poesía (*póiesis*) tiene que ser vista en su virtualidad mimético-productiva y no solamente mimético-representativa. En la óptica de Ricœur, la poesía es una imitación de las acciones humanas que pasa por la creación de una fábula, que presenta rasgos de composición y orden que faltan a la vida cotidiana (Ricœur 1975).

nosotros a través del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje”²¹.

2. 4. El sujeto del discurso.

A nivel de imaginario, el siglo XX decreta la obsolescencia de la noción de sujeto con su pretensión de permanencia, unidad, homogeneidad. Del hombre vitruviano pintado por Leonardo da Vinci, abierto y extendido en sus armónicas y perfectas dimensiones como una estrella de mar en el centro de una circunferencia y de un cuadrado, se pasa al sujeto antiedípico, residuo agregado *a latere* de la máquina deseante, partícula que transita a través de los diferentes estratos del cuerpo sin órganos. El sujeto kantiano, con su trascendental transparencia erguida bajo los cielos estrellados, con su universalidad ontológica, estética y moral inatacable e indiscutible, se reconoce – o más bien es reconocido desde su *otro* (ex-)colonial y femenino– como europeo, blanco, varón, heterosexual, racional, burgués y letrado, una entre las posibles variantes en el espectro de combinaciones identitarias construidas a través de la *performance* social. La historia reciente, por su parte, aporta su contribución a la segmentación del sujeto: en Chile, por ejemplo, la dictadura genera un sujeto fracturado, esquizoide, que la subsiguiente pseudo-democracia de los consumos se preocupa de hipotecar, inventando el ciudadano *credit card*: incluso la compra del monto más ínfimo puede ser saldada en cuotas. El siglo XXI, finalmente, inaugura la época de la “sociedad red” (Castells 2006) con las cientos de millones de ventanillas interconectadas de Facebook, donde el sujeto se limita a ser el usuario de su ficticia autoestima y de su cambiante identidad.

En consecuencia, si de sujeto se puede hablar, es sólo en combinación (transitoria)

²¹ Una de las consecuencias de esta distinción está relacionada con la lectura. El poema, en tanto frase imaginaria, invita a su destinatario a asumir una actitud específica: desde aceptar las reglas del mundo ficcional hasta observar el enunciado poético de forma no pragmática, permitiéndole que realice su potencial emotivo-estético. El lector, en otras palabras, es un observador y no un sujeto implicado activamente en la situación comunicativa representada en el poema, por lo tanto se acerca a la obra literaria con un distanciamiento que le permite la contemplación de unos actos lingüísticos expuestos a su atención. Si, por ejemplo, al leer *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, el lector reaccionara a los poemas/problemas matemáticos resolviéndolos, no se estaría relacionando correctamente con el enunciado poético; tiene, al contrario, que mirar a las otras dimensiones de sentido a las que apunta el texto así organizado.

con el término “posición”: “las posiciones-sujeto son lugares que pueden ser ocupados en ciertas condiciones por distintos individuos, aunque el ejercicio de ese espacio nunca será realizado de la misma manera”; “[el sujeto es] un conjunto de posiciones construidas en el seno de relaciones de inclusión/exclusión, discursos y prácticas en las que se crean sus límites” (Piper 2005: 17). Las posiciones son como ventanas, umbrales, marcos para entidades de paso que se asoman a una y a otra, sin quedarse en ninguna. Sin embargo, es la “sagrada función de la enunciación” la que condenaría Freud, como argumentan Deleuze y Guattari (1972), a no poder salirse del punto de vista del “yo”: en su sujeto fracturado y escenificado es necesario, para que se mantenga la fórmula trinitaria papá-mamá-yo, que alguien pueda pronunciar ese pronombre crucial para constituirse en sujeto discursivo. A bien mirar, incluso el sujeto esquizo deleuziano que exclama: “¡De eso se trataba entonces!” produce la efímera estabilización de un “yo” cuando emite el enunciado. Una vez más, se vuelve a proponer la ventana, el umbral, el marco unitario de la enunciación. Una vez más, la multiplicación de los polos de condensación identitaria y de locución no entra en contradicción con las bases enunciativas del discurso.

Me dedicaré ahora a explorar cómo la unidad enunciativa de fondo, que permanece más allá de las fracturas producidas en el interior del sujeto y garantiza la posibilidad de recuperarlo como función discursiva, se declina en los niveles que exceden el enunciado literario: el nivel psico-pulsional y el nivel socio-histórico. Me basaré en unos estudios de Kristeva y Foucault y en la noción de “posición”, ya utilizada anteriormente con relación a la subjetividad en el discurso, para bosquejar otros dos niveles que entran en mi propuesta de modelo enunciativo para la poesía. El protagonista de esos niveles es el sujeto semiótico y simbólico, histórico y socializado que pronuncia “yo” y produce un enunciado artístico dentro de unas determinadas circunstancias históricas. Su posicionamiento es por lo tanto extra-textual, aunque siga profundamente ligado al fenómeno del discurso.

El sujeto en proceso.

Para postular su definición de enunciación, Julia Kristeva, en *La révolution du*

language poétique, empieza su recorrido desde el sujeto trascendental de la fenomenología husserliana, interrogándolo acerca de su posicionalidad en tanto sujeto hablante y tensionándolo en relación con sus pulsiones, para dar cuenta de su inestabilidad y de sus aspectos magmáticos. El aporte fundamental, e innegable, de la fenomenología es la demostración de que el pasaje imprescindible para que se dé cualquier práctica lingüística es el acto de “poner un *ego*”. En la perspectiva kristeviana, este momento se produce en correspondencia del corte tético, como toma de posición en el lenguaje a través de la enunciación, como pasaje al orden simbólico y social, como inauguración del significado. En otras palabras, es justamente la posicionalidad puesta en marcha por el corte tético lo que define el umbral enunciativo que le permite al sujeto surgir y constituirse en tanto tal²². La función tética es indispensable no solamente para que se dé el sujeto, sino también para garantizar la comunicabilidad de un determinado mensaje en el medio social. Es por eso que el lenguaje poético y artístico en general no puede prescindir de este pasaje, pero sí lo cruza en un movimiento de transgresión: lleva lo semiótico como fuerza heterogénea, excedente y amenazante, en el territorio de lo simbólico que resulta por lo tanto fisurado, llenado de huecos. También la posición de la enunciación se encuentra desagregada por la creación poética que pone al sujeto “en proceso” a través de una red de marcas y umbrales semióticos. Kristeva encuentra así el sujeto que mejor responde a sus inquietudes, un sujeto que emerge al discurso gracias al corte tético (la enunciación) pero que no abjura de su íntima heterogeneidad: el “sujeto en proceso”, atravesado, como escribe en *Polylogue*, por “une négativité affirmative, une dissolution productrice” (Kristeva 1977: 63). Kristeva observa cómo, en los textos literarios modernos, el sujeto se abandona a una rotación centrífuga, a una multiplicación de “ellos” brotados de la división del “yo” enunciativo. Sin embargo, la instancia enunciativa nunca es abandonada: “La fiction poétique éprouve la tendance à l'ex-centrement par rapport à l'instance discursive, mais ne perd jamais cette instance, même si son maintien est obtenu au prix de chutes, de permutations et d'éloignements risqués”²³ (Kristeva 1974: 334). El estudio de las formas en que lo “heterogéneo

²² En el noto esquema kristeviano, el corte tético divide la zona de la *chora* semiótica de la zona del orden simbólico, permitiendo la producción verbal: al significado asocia un significante producido por la condensación del flujo semiótico.

²³ A lo largo de su obra, Kristeva nunca deja de puntualizar que fenómenos psíquicos apreciables en poesía, tales como la regresión, la vuelta de lo arcaico, el desborde de la subjetividad, entre otros, se

semiótico” atraviesa y trastoca la malla de la enunciación tética se hace particularmente interesante, según la propuesta de Kristeva, cuando se puede observar un espejarse recíproco entre el inconsciente individual y el inconsciente de la coyuntura histórica, por ejemplo en las situaciones límites de una guerra o de una dictadura, y un constituirse del texto literario como lugar “où se détruit et se renouvelle le code social, donnant ainsi, comme l’écrit Artaud, “issue aux angoisses de son époque” ” (Kristeva 1977: 158).

El sujeto como autor.

La función autoral es otro punto de vista bajo el cual es necesario estudiar el posicionamiento del sujeto con respecto al discurso, esto es, su relacionarse con el campo cultural-literario. Foucault sugiere, en *L'arqueologie du savoir* y en su artículo “Qu'est-ce qu'un auteur?”, que el sujeto del enunciado no es interior al sintagma lingüístico, sino que, al contrario, bordea el límite de los textos, definiendo los contornos de éstos en relación con su contexto de producción, circulación y funcionamiento. Sin embargo, mientras el sujeto, en línea teórica, es una función que se caracteriza por estar vacía, disponible a ser desempeñada por individuos diferentes y cuya identidad para el efecto del enunciado es hasta cierto punto indiferente, existen ciertos casos en que la función autoral –que no indica ni el individuo en carne y huesos de la enunciación, ni el “yo” interno al enunciado, y al contrario apunta a un tercer elemento entre los dos (Foucault 1994a)– sí cambia el estatuto del enunciado y se configura por lo tanto como elemento fundamental para la correcta gestión y comprensión del mismo. En el ejemplo que Foucault hace, la relación de un enunciado como “Longtemps je me suis couché de bonne heure” (Foucault 1969: 121) con su autor (y con el receptor, por supuesto) no es la misma si es emitida en una conversación cualquiera entre amigos o aparece en la primera línea de *À la Recherche du Temps perdu* de Proust: la diferencia estriba aquí en la posición ocupada por el sujeto de la

encuentran insertados en un proyecto ideológico y estético específico, y que los efectos estéticos resultantes del traspasamiento del corte tético por parte de los movimientos semióticos se obtienen sólo gracias a una hipercompetencia lingüística: “[...] i linguisti sanno che il segno linguistico poetico è un segno non arbitrario, sanno cioè che la poeticità consiste proprio nel motivare completamente il segno linguistico, consiste nel dargli una motivazione delle più complesse” (Kristeva 1985: 240).

enunciación, o sea, si se refiere al autor de una obra o a un simple interlocutor. El autor –quien puede ser concebido como una de las especificaciones posibles de la posición de sujeto con respecto al discurso– sigue siendo un momento fuerte de especificación y caracterización del universo discursivo. La función autoral es, por lo tanto, una posición agregada al enunciado y entra en el marco enunciativo visto como situación que se encuentra inmersa en una malla organizada según focos de poder y múltiples factores contextuales.

2. 5. Propuesta de un modelo.

En estas páginas, he explorado el dispositivo enunciativo en poesía según dos directrices. Un primer enfoque es textual y relacionado con la emergencia de la subjetividad como posicionamiento, en el lenguaje, de un punto de vista determinado (la subjetividad como superficie), modulado a partir de otra estructura enunciativa más profunda y primaria (la subjetividad como escenario). Estos dos niveles en que se subdivide la enunciación que se manifiesta en el texto pueden definirse, como ya he anticipado, nivel enuncivo y nivel enunciativo.

El segundo enfoque supone una enunciación amarrada al borde del texto (el sujeto como autor) o en su fondo (el sujeto en proceso), o sea estudia la relación sujeto-enunciado en el juego de factores externos (campo cultural) e internos (respuesta psicopulsional del sujeto a las circunstancias de su momento histórico o de su vivencia individual). Estos dos niveles pueden definirse, respectivamente, como nivel contextual y nivel psico-semiótico.

Condensaré ahora mi propuesta de modelo para el estudio de la enunciación en poesía a partir de estos mismos cuatro niveles, proporcionando una terminología para el sujeto que aparece en el texto o en el borde del texto y, en segunda instancia, para su interlocutor en y de la comunicación literaria. Para cada uno de estos niveles, el “yo” enunciativo encuentra una forma específica de insertarse en el discurso y de emitir sus parlamentos. En consecuencia, a la crítica le incumbe el papel de escuchar, posicionar correctamente e interpretar la voz de varios “yoes”: el que habla en el poema, el que

habla a través de él, el que lo crea o lo emite y el que habla más allá de él.

En general, los dos protagonistas de la enunciación en poesía pueden definirse como el *sujeto de la enunciación* y el *destinatario de la enunciación*. Éstos se escalonan según diferentes posiciones y funciones, subdivididas en cuatro niveles: la enunciación psico-semiótica, la enunciación contextual, la enunciación extradiegética (nivel enunciativo), la enunciación diegética (nivel enuncivo).

La enunciación psico-semiótica.

En la *enunciación psico-semiótica*, se observa el emerger y el condensarse, en la superficie del texto poético, del magma pulsional, con relativo aumento del movimiento semiótico. La enunciación psico-semiótica, por su procedencia del reino de lo inconsciente y de lo corpóreo, y por lo tanto de un umbral enunciativo que queda en el corazón mismo de la inspiración creativa, dispara sus efectos en el conjunto del texto poético, embebiendo de sí los demás niveles. Sin embargo, es posible reconocer en soluciones retóricas que privilegian, por ejemplo, la transcripción casi palpable de un lenguaje sintomático u orgánico, la manifestación más clara y directa de este umbral enunciativo, sobre todo en relación con situaciones en que circunstancias históricas extremas –una dictadura, una guerra, la tortura– provocan en el sujeto una violación del usual proceso de simbolización. En este nivel, los sujetos implicados en el acto de la enunciación (el autor y el lector en tanto personas individuales con su psique y cuerpo) son empíricos e individuales, aunque la situación existencial a la cual apuntan es verosímilmente colectiva.

La enunciación contextual.

En el nivel de lo que llamaré *enunciación contextual* se toma en consideración la enunciación en el campo cultural. Por una parte está el *autor* del texto literario, o *poeta*, insertado dentro de unas coordenadas histórico-culturales y unas determinadas características del campo literario.

Una especificación ulterior de esta figura es la del emisor. Si el autor, en calidad de

autoritas discursiva, se coloca en una precisa posición del campo cultural y literario, en calidad de fuente de *autoritas* enunciativa relacionada más directamente con el enunciado poético transfiere a un *personaje autoral*, o *emisor*, la autoridad de emitir la invención literaria. En otras palabras, el autor proyecta, en el borde del enunciado poético, un específico *alter ego* ficcional con el objetivo –más o menos consciente– de que el lector atribuya la producción de la obra a un sujeto con determinadas características. Es así como el autor, en elementos textuales y sobre todo paratextuales, como la nota biográfica o su foto en la portada del libro, o a través de declaraciones en el medio cultural, puede recalcar intencionalmente determinados rasgos en vez de otros. Del emisor se subrayará, por ejemplo, el lado punk y rebelde, el origen mapuche, o la homosexualidad, más allá de la efectiva adscripción biográfica del autor a estas identidades.

Al otro extremo de la comunicación literaria está el *lector potencial*, cuyo perfil es presupuesto, y en parte trazado, tanto por el autor como por las instituciones que se preocupan del financiamiento y de la difusión de la obra (editoriales, fundaciones, premios literarios, etc.).

Cuando, a lo largo de la interpretación crítica, no sea necesario establecer una distinción tajante entre la esfera psico-semiótica y la esfera contextual, los términos empleados serán simplemente *artista* para el polo del sujeto de la enunciación y *lector* para el polo del destinatario.

La enunciación extradiegética – nivel enunciativo.

Con el fin de trazar la distinción entre, por una parte, las coordenadas que definen el posicionamiento de la perspectiva enunciativa en la superficie del enunciado poético y, por la otra, las coordenadas que aparecen en la estructura profunda del mismo, acudo a los términos genettianos de “diegético” y “extradiegético” (Genette 1972), adaptándolos al ámbito enunciativo y reteniendo de ellos la valencia de subdivisión casi “espacial” del discurso, sugerida por la presencia o ausencia del prefijo “extra”. Llamaré *enunciación extradiegética* a la enunciación que atañe a la estructura subyacente al enunciado poético, estructura profunda que lo rige y lo organiza (nivel enunciativo).

Con el término de *enunciación diegética* me referiré, por lo contrario, a lo que está enunciado, o sea a la estructura y a la organización superficiales del enunciado poético (nivel enuncivo).

La *enunciación extradiegética*, pues, corresponde al *nivel enunciativo*, y puede definirse como “extradiegética” justamente porque se coloca “más allá” de la diégesis en tanto tal: de hecho, hace referencia a los factores que organizan el contenido representacional y formal del poema en su conjunto. En este punto se inserta la cláusula introductoria “yo me imagino un mundo y te invito a imaginar un mundo en que...” ya discutida anteriormente.

En este nivel los responsables de la interacción discursiva se organizan como sigue. Por una parte está la *instancia escritural*, quien decide los aspectos generales del enunciado poético: las características del lenguaje y el estilo, cómo enfocar qué objeto y a quién atribuirle las voces y las perspectivas. Puede concebirse como la parte operativa y organizativa de la actividad poética. Cuando es necesario evidenciar la actitud de la instancia escritural hacia cuestiones de metapoética, o su relación con la realidad con vistas a la representación artística, esta figura se denominará *instancia poética*.

Al otro cabo de la comunicación extradiegética está la figura a la cual la instancia escritural se dirige. Ésta coincide, retomando la denominación de Iser (1972), con el *lector implícito*: la figura, presupuesta y conformada por el texto mismo, que posee las competencias y los conocimientos necesarios para decodificar el contenido, y a la cual es dirigido el mensaje global del enunciado poético. Un ejemplo es el lector-cómplice en dictadura, o sea el lector presupuesto por la organización del discurso, capaz de descifrar el mensaje real del poema por detrás de la auto-censura actuada por la instancia escritural.

Es importante subrayar cómo, en este nivel, el “yo” que habla es siempre el “yo” que escribe: la instancia escritural. Su voz “de tinta y papel” es perfectamente congruente y superponible con el enunciado; incluso se podría pensar en la voz de la instancia escritural como epifenómeno del poema, como el aparecer mismo de la materia poética. No hay que olvidar que todo lo dicho, incluso las oraciones atribuibles a otros sujetos que aparecen en el poema, siempre se desarrolla en estricta dependencia con el hablar de la instancia escritural, y es filtrado siempre por su perspectiva y por las

coordinadas espacio-temporales en que ésta se coloca.

La enunciación diegética – nivel enuncivo.

En el nivel enuncivo, interno al enunciado, la posición de sujeto de la oración puede ser atribuida a diferentes *locutores*, asimilables a personajes que toman la palabra. Es definible como locutor tanto el chico drogadicto que pronuncia su discurso como el personaje que comúnmente se visualiza como emanación de la subjetividad del autor. En ambos casos siempre se trata de un “yo” de segundo grado con respecto a la instancia escritural, por lo tanto de un “yo” hablado, un personaje. En otras palabras, el “yo” es un “yo” que hace: su hablar es concebido como acción. En cambio, como ya explicitado, la instancia escritural sólo habla (o escribe), pero no actúa.

La voz, en este nivel, es como un micrófono que pasa de mano en mano según lo decida la instancia escritural: el “yo”, por lo tanto, corresponde con el pronombre vacío por llenar de la concepción benvenistiana reconsiderada a la luz del concepto de superficie por mí anteriormente propuesto.

El *locutario*, equivalente del narratario en prosa, es la figura implícita o explícita con quien el locutor simula llevar a cabo el diálogo poético. El locutario puede coincidir con el locutor desdoblado, o con un personaje intradiegético. De hecho, tanto el locutor como el locutario pueden presentarse en el enunciado como *personajes*, esto es, tener una cara y hacer acciones.

Naturalmente, el nivel diegético puede contener en sí enunciados de segundo grado: se hablará por lo tanto de parlamentos *intradiegéticos*, a menudo señalados, en el poema, por signos gráficos como las comillas.

En este segundo capítulo he procurado configurar la base metodológica desde la cual emprender el estudio del corpus de obras: he elegido el enfoque enunciativo, del cual he realizado la vertiente relacionada con la subjetividad y el sujeto. Estos últimos son fenómenos o posiciones profundamente entabadas en el fenómeno mismo de la enunciación, que se organiza siempre alrededor del polo de la instancia que rige el discurso, incluso cuando este último parece desarrollarse en otra dirección y entregarle

la palabra o la perspectiva a otros yoes. Por otra parte, si bien el juego interno de voces que se entreteje entre nivel enunciativo y enuncivo parece parcelar irreparablemente al hablante, reduciendo su consistencia a un mero crucigrama textual, la presencia del sujeto, surcada por dispositivos de poder y movimientos interiores de revuelta y deseo, es recuperada en los niveles que dan cuenta de cómo su vertiente socializada, histórica y pulsional, también esté sujeta al fenómeno de la enunciación. El marco de la enunciación, en su complejidad, constituye el molde unitario de base que resiste más allá de disgregaciones textuales o existenciales del sujeto. En particular, el umbral de la instancia escritural constituye, en este modelo, un nudo central que no puede ser soslayado en un proceso crítico que se preocupe por los modos y las razones de una determinada organización del discurso. Sobre esta base, la posibilidad de interrogar la fisura, la falla, que se crea con motivo del espaciamiento, aunque fuera mínimo, entre instancia escritural y locutores, entre sujeto textual y sujeto social instalado en el campo literario, permite ensanchar la pregunta por el significado y el alcance de las obras analizadas.

III. LA DÉCADA DEL 80: EL MARGEN COMO RESISTENCIA Y CONTAMINACIÓN

3. 1. Una superposición problemática.

El crítico Juan Carlos Lértora, en su ensayo “Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor” que abre una de las primeras recopilaciones críticas sobre la obra de la autora, habla de sus novelas publicadas en la década del 80 como de “construcciones centradas sobre personajes representativos de experiencias límites” (Lértora 1993: 30), condensadas en situaciones vivenciales despojadas y precarias; tales textos, además, “se hunden en lo que estas experiencias tienen a veces de inefable” (34). Estimo que, al poner la cuestión en estos términos, el crítico señala, implícitamente, cómo el tema de interés reside no tanto en la indagación del referente marginal en sí, sino en la disponibilidad del significante de la marginalidad para ser llenado por proyecciones procedentes, más bien, de inquietudes del sujeto que escribe y del sujeto que lee tales producciones artísticas. En efecto, el hecho de que, según Lértora, los personajes se vuelven casi máscaras “representativas” de una situación “límite” implica una lectura simbólica de la marginalidad como figura del desamparo histórico-existencial sufrido por la comunidad nacional bajo dictadura. En otras palabras, el sujeto letrado encontraría, en las zonas vivenciales clasificadas como marginales, el *locus* para el manifestarse de un “inefable” en que se espejea tanto su experiencia traumática como la posibilidad de una resistencia frente al poder²⁴. No es un mero caso, por lo tanto, que la producción literaria de los 80 se pueble de “personajes perdedores y caídos”²⁵ (Del Río 2002: 212), que se mueven hacia una “degradación producida” (*ibidem*), o se retiran en refugios donde permanecer agazapados.

A la luz del tipo de visión que las formulaciones de Lértora dejan translucir, sugiero la hipótesis de que el rasgo crucial de la poesía de los años 80 centrada en la marginalidad coincida con la superposición, o analogía, entre el sujeto nacional y tales

²⁴ Se trata, como se ve, de un planteamiento que retoma la idea, presente en las primeras teorías de la marginalidad, según la cual el sujeto marginal carga con su condición casi se tratara de una esencia ontológica e irreversible, que lo aleja claramente del resto del cuerpo social. La posibilidad de caracterizar a este sujeto como “diferente” permite proyectar en él las inquietudes colectivas frente a los sucesos históricos.

²⁵ Citando a Jaime Hagel, Ana María Del Río detalla la identidad de estos personajes literarios: “Obreros cesantes, boxeadores reventados, personajes sifilíticos, melancólicos, dementes, hombres derrotados, mutilados, mujeres abandonadas, torturados, enfermos, locos, solitarios, retrasados mentales” (Hagel 1992 cit. en Del Río 2002: 212).

personajes marginales; entre el desamparo existencial impuesto por la dictadura sobre la comunidad nacional y la intemperie real de la vida de los marginales. El sujeto de la enunciación es el elemento que media entre las dos partes, participando de ambos tipos de marginalidad. Más específicamente, el sujeto de la enunciación se halla reflejado en las coordenadas de la marginalidad en dos sentidos: como sujeto partícipe del seno nacional (marginalidad metafórica) y como sujeto hostilizado y marginado en la producción cultural (una forma de marginalidad real). De esta forma, tanto la instancia poética como el autor, en su faceta socializada e individual, instalan su enunciación dentro o en proximidad del perímetro de la marginalidad. El solapamiento entre ser nacional, sujeto de la enunciación y ser marginal no es exento, sin embargo, de contradicciones y desajustes, problemática que un enfoque enunciativo permite evidenciar.

En esta parte introductoria, examinaré bajo esta compleja dinámica de superposición las dos obras en objeto, *Lumpérica*²⁶ de Diamela Eltit²⁷ (1983), centrada en la figura de una pordiosera que se exhibe, frente a otros mendigos o en soledad, en una plaza nocturna, y *Zonas de peligro*²⁸ de Tomás Harris²⁹ (1985³⁰), que consiste en la exploración poética de un barrio prostibulario y otras zonas marginales de la ciudad. Con este objetivo, revisaré la inherente marginalidad de la producción y circulación de los dos textos en el campo cultural de los 80, así como ofreceré apreciaciones generales sobre las soluciones enunciativas internas al enunciado poético. En concreto, realizaré las que aúnan las dos obras y serán profundizadas en los apartados respectivos: la acción

²⁶ En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *Lm*.

²⁷ Nacida en Santiago en 1949. Se ha desempeñado como profesora de castellano en la escuela secundaria, como agregada cultural en la embajada chilena en México, y, finalmente, en la actualidad, como docente en la universidad. Funda, junto con Raúl Zurita y otros artistas, el grupo neovanguardista CADA. Es autora, además que de *Lumpérica*, de las siguientes obras: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1995), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010).

²⁸ En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *Zn*.

²⁹ Nacido en La Serena en 1956. A los trece años se muda a Concepción donde vive y escribe hasta los 30 años, cuando se establece en Santiago. En su primeros años se desempeña en varios trabajos; en la actualidad trabaja como Jefe de Referencias Críticas en la Biblioteca Nacional y como docente universitario. Es autor, además que de *Zonas de Peligro*, de las siguientes obras poéticas: *La vida toma a veces la forma de los muros* (1982), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Cipango* (1992), *Noche de brujas y otro hechos de sangre* (1993), *Los 7 naufragos* (1995), *Crónicas maravillosas* (1996), *Ítica* (2001), *Encuentro con hombres oscuros* (2001), *Tridente* (2005), *Lobo* (2007), *Las dunas del deseo I* (2009).

³⁰ *Zonas de peligro* aparece, en una primera versión, en la revista penquista *Posdata* n. 3, junio de 1981.

contaminante y pervertidora producida por el erotismo y los fluidos corporales, la fragmentación o la neutralización del sujeto, la testificación con respecto a la coyuntura dictatorial.

La marginalidad del autor:

Una primera dimensión de la identificación recién postulada es la apropiación del adjetivo “marginal” por parte del poeta, en base a factores objetivos que dificultan la afirmación y difusión de la poesía en el campo cultural bajo dictadura. La promoción poética de los 80, en que se sitúa Harris, ha sido definida de múltiples maneras. Jorge Montealegre, en 1983, la denomina “N.N.”: “lo sin nombre, lo que no existe, lo desaparecido. *E pur si muove*: no N.N., al fin y al cabo, es una doble negación: Nunca nunca, Nadie nadie” (Harris 2002: 42). Soledad Bianchi, en el prólogo a la antología *Entre la lluvia y el arcoiris* (Bianchi 1983) la bautiza “generación dispersa”. Otra denominación significativa, para el tema que nos ocupa, es la de “generación marginal” referida por Ana María del Río (Del Río 2002: 206), quien condensa otra reflexión que Montealegre hizo, recién terminada la dictadura, en un balance retrospectivo sobre los 80: “[u]na generación N.N., condenada al anonimato y al margen: a desaparecer. Escritores en estado de emergencia, no de la sociedad emergente que publicitó el régimen” (Montealegre 1990: 3). Un movimiento trasversal a esta generación es el de la Neovanguardia, a la cual se puede adscribir Eltit, a pesar de que, por su edad, la escritora pertenecería más bien a la generación del 70. Los preceptos de la Neovanguardia, enunciados por Raúl Zurita en *Literatura, Lenguaje y Sociedad* (Zurita 1983), prescriben una actitud de ruptura con la generación precedente y una vuelta a la sensibilidad de la Vanguardia de principio de siglo, pero sobre todo evidencian la conciencia de escribir en el descampado, en el baldío histórico, conciencia de la cual descende la voluntad de hacer tabla rasa.

Según el mismo Harris, cual sea la denominación utilizada, ella apelará “a lo difuso, indeterminado, disgregado, fragmentario, quebrado, silenciado, recluso, extrañado, alejado, golpeado, trizado, censurado, amordazado” (Harris 2002: 43). Estos adjetivos delinean muy eficazmente el espacio de marginalidad en que se mueven los

intelectuales y los artistas entre finales de los 70 e inicio de los 80, época en que son gestadas las dos obras en objeto. Las instituciones culturales que normalmente auspician y apoyan la actividad literaria se han ausentado de la escena. Las universidades se encuentran intervenidas y jibarizadas, enteros departamentos están cerrados, los mejores profesores han sido expulsados o se han exiliado. El espectro crítico de referencia, en la enseñanza universitaria, se limita al estructuralismo, a la fenomenología y a la teorías de la recepción, desentendiéndose completamente de los condicionamientos sociales (Bernaschina y Soto 2011a)³¹. Por su parte, la escasa crítica literaria en los periódicos oficiales produce una lectura a-problemática y consensual de las obras literarias, razón por la cual las nuevas voces poéticas no encuentran en ella un válido interlocutor (Subercaseaux 2010). A partir de la segunda mitad de los 70, sin embargo, aparecen algunas revistas auto-editadas por los mismos poetas, como *Posdata* en Concepción o *La Bicicleta* y *El 100topiés* en Santiago, que contribuyen, aunque limitadamente, a la promoción de la poesía.

La industria del libro, después de la requisiciones e incineraciones de revistas, libros, discos y la clausura de las editoriales independientes en los primeros tiempos dictatoriales, conoce un modesto desarrollo solamente en el ámbito de las publicaciones masivas, que vuelven el libro un objeto de consumo según la lógica del *best-seller*. El instrumento de conocimiento por excelencia es ahora la televisión, que conoce una difusión exponencial en los hogares chilenos, sustituyendo la cultura de la formación con la del entretenimiento. La literatura comprometida o simplemente abocada a alcances artísticos de cierta envergadura circula de forma semi-clandestina, publicada por editoriales al límite de la legalidad o directamente auto-editada, en formatos precarios y artesanales. La primera edición de *Zonas de peligro*, por ejemplo, se realiza en los Cuadernos LAR de Poesía, cuya política de confección editorial se caracteriza por la esencialidad: “[s]in pretensiones experimentales, al menos en apariencia, estos textos [son] de sencilla publicación: sin lomos, cabezadas, nervios ni cantoneras”

³¹ Una excepción importante, que sobrevive al instalarse de la dictadura, es el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Allí, bajo la dirección de los profesores Patricio Marchant y Ronald Kay, se estudian los autores postestructuralistas, especialmente los franceses como Lacan, Foucault, Derrida, con una actitud que apunta a refutar los saberes establecidos (Morales 1998). Esta experiencia permite que las teorías más al día penetren en Chile a pesar de la cerrazón cultural impuesta por el régimen.

(Gómez 1985: 5). Quizás también por eso Soledad Bianchi habla de *Zonas de peligro* en los términos de un arriesgado acto de presencia, “un libro distinto, más breve, de menos páginas..., pero que exist[e]. Que exist[e], a pesar de su precaria realidad” (Bianchi 1997: s/p). Un factor condicionante que interviene en el caso se escoja una editorial legal es la censura. Diamela Eltit publica *Lumpérica* por Ornitorrinco, temiendo que no logre superar el control del censor, justo en el mismo año, 1983, en que el Decreto 262 pone término a la necesidad de obtener una autorización previa por parte del Ministerio del Interior para editar y hacer circular libros (Subercaseaux 2010). La obra no levanta, sin embargo, ninguna sospecha y es publicada sin problemas, lo que no elimina el hecho de que la autora haya procesado su composición siguiendo los dictámenes de un censor interno. De hecho, la auto-censura y el recurso al signo encubierto de la alusión y de la metaforización son parte integrante del proceso artístico en dictadura.

Por su parte, el público lector, en la mayoría de los casos, se limita al círculo de amigos y conocidos (Del Río 2002). Es muy común la práctica de la lectura colectiva, en tarimas, peñas, bares, porque el estatuto oral y transitorio de la situación se substraen más fácilmente a los impedimentos y castigos, por no dejar constancias del “delito”, pero también porque de esta forma se pueden alcanzar más oídos. Es famoso el lanzamiento de *El Paseo Ahumada* del ya afirmado poeta Enrique Lihn, quien en 1983 realizó una lectura pública, pronto interrumpida por Carabineros, en el mismo Paseo, calle céntrica y comercial de Santiago, ante una pequeña multitud de seguidores y curiosos. También Eltit y Harris dan lectura de fragmentos y versiones preliminares de sus respectivas obras en situaciones públicas. Eltit realiza, en 1980, un *reading-performance* en un prostíbulo del barrio periférico de Maipú en Santiago (Richard 2007b: 12; Eltit 2004: 47; Morales 1998: 165), en ocasión de la cual lee partes de *Lumpérica* exhibiendo la piel de sus brazos, cortada y quemada en una precedente sesión performática privada³², lava la acera y proyecta la imagen de su rostro sobre la fachada de la casa de citas. Harris, junto con los poetas Carlos Decap, Roberto Henríquez y Jeremy Jacobson, organiza en el mismo año una lectura colectiva, acompañada por la proyección de fotos de Concepción y la música de Billie Holiday, en el Cecil Bar, situado en un barrio marginal de la ciudad penquista.

³² El poeta Raúl Zurita, en aquél entonces pareja de Diamela Eltit, elabora ficcionalmente su versión del episodio de la sesión privada de cortes y quemaduras en el poema “1980”, Zurita, 2011.

A la general situación de marginalidad cultural a la cual están condenados “los artistas del in-xilio”, como define Grinor Rojo (Harris 2009: 357) a los chilenos que sufrieron un exilio anímico sin salir del país, la condición de Harris y Eltit añade otros factores de marginación. Harris, en una memoria sobre sus exordios poéticos, habla de una triple marginalidad, debida a la práctica de la poesía, al hecho de pertenecer a aquel bando de la ciudadanía que de manera directa o indirecta se opone, a principios de los 80, al régimen fascista, y a su escribir desde la provincia alejada de la capital cultural y política (Harris 2009). Por su parte, Eltit subraya cómo su condición de “subordinada social”, por su origen humilde y su estar “a la perpetuidad en la vereda de las trabajadoras” (Eltit 1993: 21), le confiere la capacidad de leer los síntomas del desamparo y la empuja a hacer coincidir su solidaridad política mayor con las situaciones de marginalidad. El motivo de mayor marginación, en su caso, es debido a su condición de escritora mujer, a causa de la cual sufre, en los primeros años de su trabajo artístico, la discriminación por parte de la crítica, que le alega la complejidad de su escritura, clasificando como un defecto un rasgo que aplicado a un escritor hombre sería sinónimo de prestigio.

La marginalidad socio-cultural del autor, que a veces puede llegar a difuminarse en una pose, se complementa con la dimensión más existencial, más personal del individuo, en que se refleja intensamente el trauma producido por la dictadura. La forma en que los dos artistas organizan y viven la lectura-*performance* de sus obras proporciona detalles útiles para acceder a la comprensión de la dinámica de la identificación con el ser marginal en este nivel. Determinante, en este sentido, es la proyección de un emisor a medida del mensaje que se quiere transmitir, y que excede la experiencia textual para fundirse con el cuerpo del artista en la *performance*. Como se verá, en Harris prevalece un halo de malditismo en su actitud *à la enfant terrible*; en Eltit se nota, por lo contrario, una fuerte declinación en un sentido femenino, un insistir en el cuerpo sexuado y por ello marginado de la emisora. Tomás Harris, en la función colectiva en el Cecil Bar, se propone una lectura de la ciudad de Concepción como “cuerpo urbano”, un organismo cancerígeno y enfermo, pero también disparador del deseo por el *otro*:

Finalmente, la ciudad como el espacio de apareamiento innominado, de búsqueda erótica

desesperada. La ciudad como coito y muerte. Ámbito del susurro, del silencio sospechoso, del aullido, del quejido, del jadeo, del suspiro mortuorio, del graznido y del ahogo del orgasmo. De la tachadura de los cuerpos. Del intercambio de fluidos y de recorridos equívocos hacia el desfase y el desfogue. (Harris 2009: 364)

La lectura orgánica de la ciudad permite conformar, en el contexto de la general pérdida de referentes, un mapa inteligible en el cual los artistas, ahora más en calidad de sujetos empíricos que de emisores literarios, logren descifrarse a sí mismos. Tal como lo plantea Harris, “[e]ntonces, pues, la primera tarea: había que re-significar la ciudad [...], leer el cuerpo urbano tal un palimpsesto, y con nuestros propios cuerpos asediados en él” (361). En este mapeo emocional, las “zonas de peligro” de la existencia de los sujetos letrados –un presente a la intemperie, la falta de perspectivas profesionales, el miedo constante a la delación o a la muerte, el hambre de amor y calor humano– son reconocidas en aquellos márgenes urbanos y sociales que siempre han estado presentes, pero que ahora adquieren una nueva luz, un nuevo significado. Así pues, la identificación del propio destino con el de los seres marginales se construye retóricamente, en las obras poéticas del grupo y en la *performance* colectiva, para dar razón de una crisis existencial colectiva e individual, para trazar los límites de un lugar propio desde el cual resistir y operar, para encontrar, en lo ambiguo y lo abyecto, la evidencia feroz de un seguir con vida a pesar de todo.

Si Tomás Harris busca la marginalidad en la dimensión extensa del cuerpo urbano, Diamela Eltit la encuentra en la superficie más acotada de su cuerpo y de la casa en que se comercian otros cuerpos femeninos como el suyo, el prostíbulo de Maipú. La *performance*, realizada en colaboración con la artista visual Lotty Rosenfeld, recuerda curiosamente en su título el poemario harrisiano: *Zonas de dolor 1*. Un año antes, aparecen en la revista *Cal*, también bajo el título de *Zonas de dolor*, unos fragmentos de un esbozo preliminar de la novela, en los que transluce la tendencia a una superposición existencial con la figura de la mujer marginal que anima la *performance* de 1980:

Biografías / Consumaciones.

R. Iluminada explicitada = el dolor objetivado como referente en el transcurso ciudadano.

[...] Una ofrenda mística que se tiene que leer en el cemento que piso y del que igualmente participas.

[...] Toma mi historia particular, mis copulaciones a cambio de este covento. (Eltit 2004: 47)

El estatuto del personaje de R. Iluminada –quien en la versión definitiva de *Lumpérica* se llamará L. Iluminada– en tanto “referente” (confróntese con el “representativo” ocupado por el crítico Lértora) de una situación de sufrimiento queda patente en estas líneas, así como la presencia de una veta mística en la ofrenda del cuerpo femenino como *locus* del acontecimiento de la herida. En la *performance* de 1980, tal entrega se explicita en los cortes y quemaduras en los brazos de la artista y en dos citas cristológicas, la primera desde el Evangelio y la segunda apócrifa: el lavado de los pies de los apóstoles, reproducido en el lavado de la vereda delante del burdel, y la reliquia legendaria del velo de la Verónica³³, análoga a la foto de la cara de Eltit proyectada en grandes dimensiones en la fachada del burdel. La persistencia de este halo de vicarización de la marginalidad en la propia subjetividad de la artista y su anverso, la superposición de la individualidad de la artista al cuerpo colectivo e indiferenciado de las prostitutas, se comprueba, *a posteriori*, a nivel del paratexto de la obra literaria: la cubierta de la primera edición de *Lumpérica* muestra la foto de la proyección de la cara de Eltit en el muro de la casa de Maipú.

El acto performático es valorado por la autora, en una entrevista con Leonidas Morales, en los siguientes términos:

[...] una experiencia bien solitaria [...] era una cosa mía, una cosa bien personal. [...] Yo quería ver si había una fantasía en mí o había una capacidad efectivamente de encuentro con esos espacios. Si yo me la podía, si no era una pura fantasía casi burguesa (Morales 1998: 166).

La postura de la artista contiene, por lo tanto, una veta auto-reflexiva, que tienta las limitaciones y los recursos personales del sujeto letrado en su confrontarse con

³³ Se trata de un episodio legendario una mujer llamada Verónica ofrece su velo a Jesús para que se seque la cara durante su subida al Calvario: en el género queda impresa la cara de Cristo.

experiencias “límite”. Por otra parte, la crítica de los 80 se centra más en las implicaciones simbólicas del acto. Con respecto a la *performance* que la autora realiza sobre su propio cuerpo, Nelly Richard registra en 1986 lo siguiente:

Las marcaciones de Zurita y Eltit configuran una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se une solidariamente con lo colectivo. Son prácticas que buscan la autocorrección del “yo” en lo fusional de un “nosotros” redimido y redentor. El dolor es el umbral que autoriza el ingreso del sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia. El dolor voluntariamente infligido es la sanción legitimante que asimila el artista herido a la comunidad de los dañados. Como si, al analogizarse las marcas del deterioro autoinfligido en el cuerpo del artista con las marcas del padecimiento colectivo, la experiencia del dolor y el sujeto artista se fundieran en la misma cicatriz nacional. (Richard 2007a: 83)

Los riesgos de esta vicarización del dolor colectivo y nacional, concentrado en la figura marginal de la cual sólo el artista parece poder hacerse cargo, son subrayados por Vicente Bernaschina y Paulina Soto en los términos de un polarizarse del imaginario entre una comunidad de cuerpos tumefactos y paralizados (los ciudadanos) y el artista-redentor que la rescata, recorriendo un *via crucis* solitario hacia la oscuridad total o la resurrección (Bernaschina y Soto 2011b).

La reflexión sobre las *performances* de Harris y Eltit ha permitido realzar el hecho de que la superposición con el ser marginal, llevada a cabo en fragmentos de cuerpo y de ciudad, se realiza en razón de una atribución a éste de valencias psíquicas y libidinales que se originan en el sujeto letrado mismo. Articularé ahora la conexión entre, por una parte, los niveles de la enunciación psico-semiótica y contextual recién revisados y, por la otra, los niveles de la enunciación textual, deteniéndome a reflexionar sobre este movimiento de superposición a la luz de algunos conceptos que derivó de la teoría de lo abyecto formulada por Julia Kristeva. Mi hipótesis es que, en el momento en que la relación con el ser marginal pasa al reino de la ficcionalización y de la construcción literaria, esto es, en el momento en que el autor e individuo empírico se

transforma en instancia escritural y confía la palabra a los locutores, se hace patente algo que en los primeros dos niveles quedaba sólo sugerido: el hecho de que la coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto marginal es ambigua y parcial.

El artista, en su sobreponerse performático al sujeto marginal en las formas de la vicarización (Eltit) o de la analogía (Harris), se adentra en un interregno ambiguo, en que las diferencias entre subjetividades no quedan claramente marcadas. El sujeto marginal pasa a ser un objeto caído, el no-todavía-objeto de la teoría kristeviana; coincide con las imágenes generadas por las investiduras libidinales del sujeto letrado bloqueadas en un desprendimiento nunca llevado completamente a cabo. “[O]bjet vacillant, fascinant, menaçant et dangereux, [qui] se profile comme non-être”, el margen abyecto es como una laguna en que “l’être parlant s’engloutit en permanence” (Kristeva 1980: 82), sin que se pueda establecer una distinción tajante entre interno y externo, propio y ajeno, placer y dolor. Dentro de la ficción propuesta en las dos obras poéticas en objeto, la ambigüedad de la superposición entre las dos subjetividades se vuelve evidente, ya que siempre queda un resto, un borde sin cubrir. En el texto, esta indecidibilidad se manifiesta en la mudez del sujeto marginal: no se habla desde allí³⁴. El marginal se expresa, como máximo, a través de síntomas corpóreos, de fluidos orgánicos, de gritos inarticulados, de su mera presencia, pero no le es otorgada independencia y autonomía enunciativa para constituirse en locutor. En el enunciado poético domina otra voz, la de locutores adscribibles a un observador externo, no definible como marginal. La marginalidad resulta así observada, exhibida, escudriñada, experimentada, en una dinámica en que es involucrado también el lector, pero no pasa de ser un casi-objeto parcialmente asimilado, y menos que menos se vuelve el interlocutor de un diálogo compartido. El sujeto de la enunciación con su mundo simbólico, por lo tanto, no logra absorber por completo a la otredad abyecta, hacer que los respectivos contornos se solapen al milímetro: no llega –ni quizás le interesa– hablar a través de su boca. Los locutores de *Zonas de peligro* merodean los ambientes marginales, se mezclan con los cuerpos de las prostitutas, pero no adhieren nunca

³⁴ Es un rasgo que se puede comprobar también en *Virgenes del Sol Inn Cabaret* (1986) de Alexis Figueroa. Otros poemarios del período, sin embargo, eligen otorgar la palabra al individuo marginal: véase la figura del pingüino (vendedor ambulante y loco) en *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn (1983) o la del cabecilla y delincuente en *La estrella negra* de Gonzalo Muñoz (1985).

completamente al polo de atracción por ellas representado. Los locutores de *Lumpérica* tampoco logran salvar la distancia, aunque reducida a una angosta línea, con el sujeto marginal. Curiosamente, Eltit lee en el prostíbulo de Maipú, en ocasión de su *performance*, justo el capítulo en que la locutora más cercana a una manifestación directa de la artista coteja el cuerpo de la protagonista de la obra con su propio cuerpo, llegando sin embargo a la conclusión de que el sujeto “diamela eltit” (la forma sin letras capitales con que la instancia escritural decide escribir el nombre de la autora) no puede coincidir completamente con el sujeto marginal.

Las dos obras en objeto trabajan la experiencia “límite” de la marginalidad – metonimia de la situación liminal por excelencia que es la vida bajo dictadura– jugando con la ambigüedad de otro límite, el que divide la identificación simbólica con el ser marginal de la exterioridad de la posición enunciativa con respecto a éste. Interpreto este desajuste como el dispositivo retórico que permite el manifestarse del núcleo de sentido en ambas obras. En Harris, éste coincide con la tensión cognoscitivo-testimonial hacia la circunstancia existencial –que se da gracias a la distancia óptico-perceptiva con respecto al objeto– y con la exasperada búsqueda de bocanadas de vida en el *eros* –que se obtiene por medio de la brecha entre cuerpo del locutor y cuerpo de la mujer. En Eltit, se trata de la exhibición de la protagonista llevada al extremo para que se active la reacción a la opresión desde lo básico y lo neutro, la cual se produce con la exterioridad de las miradas sobre el objeto.

Reaccionar desde el margen.

A través de esta superposición incompleta y ambivalente con el ser marginado, *Zonas de peligro* y *Lumpérica* realizan una atestación de supervivencia al desastre por parte del sujeto enunciadador, junto al cual naturalmente está la comunidad nacional. Algunos aspectos en común a las dos obras que matizan este particular valor del margen son la centralidad de lo corpóreo, la reducción del ser a una existencia básica, el despojamiento o la fragmentación de la individualidad, la cercanía física a lo ominoso histórico que permite el acto de testificación.

Un primer punto que ambas obras comparten consiste en la valoración de los fluidos

abyectos del cuerpo en el sentido de una activa contaminación y perversión hacia el exterior. Frente a la cara blanqueada del poder, *Zonas de peligro* estría los márgenes del río y las calles prostibularias con “largas y angostas fajas” de semen, baba, sangre; *Lumpérica* exhibe la anatomía de una pordiosera untada de sudor, secreciones vaginales, sangre, pus, saliva. En la evidencia delirante de esta escritura semiótica y sintomática, se instala tanto la constancia de la persistencia de una vida a los mínimos términos, reconcentrada en la savia de lo básico, como la esperpéntica subversión contra aquellos condicionamientos que determinan tal retiro en la mera supervivencia³⁵. Por una parte, entonces, el personaje del enunciado poético vuelve a las funciones vitales básicas, para testar en el reducido recinto de su *zoé* la capacidad de seguir proponiéndose como *bíos*. En el momento de la crisis más aguda, de la amenaza más radical, el cuerpo psíquico se retira en el cuerpo biológico y de allí saca la energía en bruto para seguir adelante: en el acto de comer, evacuar, fornicar, respirar, la psique encuentra la dura pero necesaria enseñanza de una obstinada supervivencia, la piedra oscura que emite inevitablemente su pulsación idéntica, constante. Por otra parte, los fluidos corpóreos, con su implícita carga contaminante, ensucian la superficie del *status quo* impuesto; en su alcance más extremo, simbolizan la revancha del torturado que, antes de reventar, salpica las manos que lo torturan con su materia trizada. La abyección de estas secreciones, sin embargo, incuba otras potencialidades. Junto con la función erótica con la cual en su mayoría están conectadas, actúan en el sentido de una desviación de las funciones del dispositivo represor. Por ejemplo, en *Lumpérica*, si el espacio de la plaza pública es concebido como patio de la prisión panóptica, en que cada presencia es regulada y sancionada por el ojo del alumbrado, y donde prevalece la ética de la limpieza más anodina y de la distancia entre los cuerpos, por la noche este mismo lugar se vuelve escenografía exhuberantemente iluminada para la excitación erótica de la protagonista, refugio de cuerpos plagados e inaceptables, fundación de una alianza comunitaria alternativa³⁶. En

³⁵ El costurón orgánico rayado sobre la cáscara del poder es un rasgo común del arte del período. Véase la “obra activa” *Caladas para marcar fichas y lugares determinados en la ciudad* de Luz Donoso, quien en 1978 empleó unas matrices de aluminio en forma de cuerpo humano estilizado para pintar con spray los sitios en que se habían perpetrado asesinatos o torturas, o el poemario *La estrella negra* de Gonzalo Muñoz que en una de las primeras páginas recita: “Calles tocadas de franjas verticales, / paralelas. / Franjas de color sangre seca. / Pintadas en las paredes” (Muñoz 1985: 15).

³⁶ Para una discusión del valor invertido y contaminado del espacio público, me permito de señalar mi artículo “Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica neoliberal” (Bortignon 2011). En él propongo la lectura de la plaza como

lugar de un choque directo y frontal, las obras buscan lo difuso de lo ambiguo y de lo inesperado, táctica que pone en práctica el sentido propio y originario de perversión (“pervertir” como “trastornar”, del étimo latino “vertere”, “dar vuelta”, “girar”), y es confirmada por la interpretación kristeviana de abyección: “L'abject est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi; mais les détourne, fourvoie, corrompt; s'en sert, en use, pour mieux les dénier” (Kristeva 1980: 23). No es del todo casual que ambas obras se sitúen en un horizonte estético de inspiración barroca, que se caracteriza justamente por esta energía proliferante que esquiva lo igual, lo homogéneo y lo trastorna a través de simulacros y espejismos. La imagen barroca, además, en su continua transmutación, contiene un inaudito poder contaminante, ya que “se altera y extralimita por los pliegues superficiales en que se trama; pliegues que sarpullen por el medio escindiéndose sistemáticamente, como herpes” (Thayer 2006: 263).

Un segundo punto de interés que merece ser anticipado aquí es la tensión entre dos fuerzas, iguales y contrarias: la fragmentación de la locución en varias voces y el eclipse de la identidad del personaje marginal. En el primer caso, se trata de un fenómeno relacionado con la neurosis colectiva generada por la dictadura, que crea un “sujeto esquizoide” (Santos 1997: 139), pero también con la evolución de la literatura en el siglo pasado. Como se podrá apreciar sobre todo en Harris, el descentramiento y fraccionamiento del sujeto hablante en varios locutores permite la instalación de una multiplicidad de puntos de vista, al mismo tiempo que potencia la capacidad de sustracción frente a la *longa manus* del poder. Por otra parte –es el caso de Eltit– la tachadura de la subjetividad puede ser revertida en una sustracción a otra jaula: la de la individualidad. En línea de derivación con el discurso de vuelta a lo básico supervivencial, se trata de un consciente trabajo hacia el desnudamiento y lo neutro. Rodrigo Cánovas, a propósito de la narrativa del período, plantea lo siguiente:

La exhibición del eclipse del sujeto debe entenderse como un procedimiento de desafiliación de aquellos sistemas (síquicos y de creencia) que enmascaran la condición radical de precariedad de los seres humanos. Esta novelística [...] implica el reconocimiento reflexivo de una sociedad de su condición precaria –humano animal– y la

allotopo.

posibilidad de reconstituirse desde allí, como si nuestra fuerza vital nos viniera de aquello que se nos ha privado. (Canovas 1997: 44)

Un paralelo muy interesante de este procesamiento ambivalente de la subjetividad se encuentra en las obras plásticas del período. En particular, para la multiplicación de la identidad se puede tener una visualización del fenómeno en “El carnet múltiple” (1985) de Juan Pablo Langlois, una serie de reproducciones del mismo carnet de identidad, cuyos bordes han sido pintado de forma diferente. La tensión hacia una borradura y luego neutralización de los rasgos personales se halla en una obra sin título de Juan Castillo, realizada como *collage* sobre papel fotográfico en 1989. La imagen retrata un sótano en el centro del cual se encuentra una camilla o mesa de operaciones y un busto de un hombre, cuya cara resulta borrada y se multiplica en siete fotos formato carnet, esparcidas en la superficie de la obra, en donde vuelve a proponerse la borradura de la cara con tinta roja. Entreveo en estas operatorias artísticas, tanto la literaria como la plástica, no exclusivamente un sentido victimizador para denunciar la violencia contra el individuo y las desapariciones, sino una rebeldía que acude a la multiplicación o a la neutralización de la identidad como estrategia consciente frente a la imposición monística del discurso del poder.

Un tercer y último punto que merece ser destacado es la connotación testimonial de la cual se cargan las dos obras con respecto a su contemporaneidad. En los años 80, Chile es un país investido por el desenfreno del consumo masivo y por la oleada del embobamiento televisivo, que esconden detrás de los escaparates dorados y de la mentira mediática algunos hechos espeluznantes: la ratificación dudosamente democrática de la permanencia de Pinochet en el poder (1980), una profunda recesión económica (1982-83), homicidios y torturas de los opositores. Frente a esta realidad falseada en una superficie resplandeciente, *Lumpérica* y *Zonas de peligro* proponen una misma imagen recurrente, la del baldío: en la primera, el centro de la plaza está completamente vacío, mientras, en la segunda, dominan los peladeros y la tierra yerma. También el encubrimiento ficcional organizado por el régimen resulta poetizado, tanto en la caracterización genérica de *Lumpérica* como producto cinematográfico-teatral, como en el cruce de espejismos en que se sumerge la obra de Harris. La actitud frente a

la contemporaneidad que ambos textos incentivan, al denunciar la jaula encantada con una comprensión de su esencia de fondo –el baldío– que no tiene nada de consolatorio, es la de una observación circunspecta y detenida, que no se deja engañar por las apariencias. Que se confronte con un objeto encandilado por la luz, expuesto en todas sus partes hasta el fastidio (la pordiosera exhibicionista de *Lumpérica*), o bien contrahecho y disimulado, como si quisiera sustraerse a la atención (las prostitutas asesinadas en *Zonas de Peligro*), la mirada propuesta en estas obras es defendida en tanto conocimiento sensorial primario que parece, a esta altura, el único valor en el cual confiar. En el proceso comunicativo que es el acto de testificación, el lector potencial es involucrado en la figura extradiegética del lector implícito o incluso intradiegética del locutario. Sin embargo, el lector puede verse reflejado también en los personajes del enunciado poético. Un ejemplo muy claro es la comunidad de los pordioseros, en *Lumpérica*. En una escena crucial, L. Iluminada escribe con tiza la pregunta “Quo vadis?” en el pavimento de la plaza; los vagabundos interaccionan con las letras, las borran, las corrigen, las pisan; reciben, además, un pedacito de tiza cada uno, con el cual pueden continuar la cadena de inscripciones en el piso público, en una clara alusión a la eucaristía. Entre ellos podría caber el lector también: es su oportunidad para decidir si contestar a la pregunta de fondo... o bien si tacharla y simular que nada ha leído.

3. 2. *Zonas de peligro* de Tomás Harris: la intensidad testimonial.

Zonas de peligro de Tomás Harris erige, sobre el referente de los márgenes de la ciudad de Concepción y del barrio prostibulario de Orompello en particular –con sus bares de mala muerte, los hoteles de encuentros clandestinos y el omnipresente moho adherido a los muros–, el ominoso espejismo de una ciudad, de una nación, que se mira y se reconoce como tierra yerma, arrasada por la violencia.

El poemario se abre con una cita de “Orompello” de Gonzalo Rojas, quien poetizó el barrio homónimo en los años 60: “Orompello. Orompello. / El viaje mismo es un absurdo. El colmo es alguien / que se pega a su musgo de Concepción al sur de las estrellas” (Zn: 27). El epígrafe rinde tributo al modelo fundador de un imaginario poético, pero al mismo tiempo marca una distancia con respecto a éste. El viaje de *Zonas de peligro* no surcará la geografía voluptuosa del cuerpo de las sensuales meretrices rojianas, sino la topografía erótica –en el sentido de la fatal fusión entre *éros* y *thánatos* que le atribuye Bataille al adjetivo (Bataille 1957)– de un barrio marginal, en cuyas calles deambulan demacradas putas adolescentes y parroquianos patibularios. Como promete la cita, se tratará de un viaje que, literalmente, estribará en lo “absurdo”: en la contradicción de un vagabundeo detenido, que en vez de extenderse longitudinalmente y salir a lo abierto, penetrará profundamente en las entrañas de la ciudad, pegándose a la materialidad del musgo y del barro, a los reflejos engañosos en el fondo de los charcos de lluvia, a la resonancia mítica de un lugar fundacional que la evocación sonora y repetida del nombre “Orompello” instituye. De esta forma, ya desde su entrada, el poemario se caracteriza por una fuerte tensión cognoscitiva y exploratoria hacia una realidad que el tratamiento retórico no tardará en connotar como resbaladiza, desdibujada en la ficción: un universo de doble fondo, “una representación escénica” (Jorquera 1992: 31) que se nutre de reflejos, espejismos, refracciones; un cuento terrorífico de hadas, en que “el horror te inventa” (Zn: 49).

Acogiendo la sugerencia proporcionada por la cita de apertura, la de un viaje entendido como metáfora de un ahondamiento perceptivo e intelectual en la realidad, propongo emprender el estudio de *Zonas de peligro* bajo la cifra de la testificación. Este

concepto encierra en sí, por una parte, la dimensión del testimonio³⁷ en su sentido no de tramitación diacrónica de una memoria, sino de acercamiento, sincrónico, a una contemporaneidad abominable y oscura. Esto supone leer el poemario en tanto ejercicio resistente y urgente del raciocinio en un panorama de encubrimientos y mentiras, para visibilizar e interrogar aquellas vetas ominosas en la superficie del presente que la conciencia rehúsa asumir y procesar. Pero supone, sobre todo, considerar la obra, en sus pliegues exquisitamente retóricos, como necesaria tentativa de abarcar, a través de la elaboración ficcional, una situación de crisis –la dictadura– en que la posibilidad misma de representación ha deflagrado. El término “testificación”, por otra parte, dialoga con la raíz, etimológicamente más reciente y contaminada con la lengua inglesa, de “testar”, o sea probar algo de primera mano. Me parece importante establecer esta conexión, puesto que el poemario constituye también un esfuerzo por testar –tastar– la prueba orgánica de la mera supervivencia al desastre, la prueba erótica de la persistencia del deseo lanzado como un sabueso en el rastro del cuerpo del *otro*, en cuyos brazos sea posible encontrar momentáneo amparo y loco delirio.

Concentrándome en el estudio de las oscilaciones de la enunciación poética, desarrollaré, en un nivel más apegado a lo textual, la clásica sugestión biográfica que tiende a delinear el perfil del locutor según el patrón baudelairiano del *flâneur*, “vicioso adolescente” a lo Rimbaud en busca de “las epifanías que suelen conjurarse a partir de la oscura complicidad entre la seducción y el horror” (Rojo 1996: 13-15). Mi propuesta es que la unidad locutiva queda triturada, desollada, por las circunstancias históricas: con estos añicos de voz y de cuerpo la instancia escritural arma su cadáver exquisito, la locución, subdividiendo la impelencia y la responsabilidad de la testificación entre, básicamente, tres voces diferentes. Se trata de tres locutores que comparten una atracción por la marginalidad, que los hace gravitar en el territorio peligroso y magnético del barrio prostibulario y de otras zonas periféricas de la ciudad. Por otra parte, el significante de la marginalidad, junto con el sentimiento de lo abyecto, se condensa en los cuerpos de las prostitutas del barrio –consumidas y macilentas,

³⁷ Como señala el mismo Harris, su experiencia en la Concepción de los años entre el 1974 y el 1989 se tradujo en un posicionamiento frente a los hechos “como testigo y como poeta” (Harris 2004: 37); lo cual enmarca su obra de forma coherente en la poesía del período que, como observa el crítico Marcos Arcaya, en ningún modo puede ser considerada producto cultural ahistórico, sino, más bien, registro testimonial de un universo marcado por la represión (Arcaya 2008: s/p).

bárbaramente asesinadas o saldadas con la geología de los muros. El margen se vuelve, por lo tanto, cifra de “deseos encubiertos y reprimidos” (Gómez 1985: 5) y esconde, en la equívoca promiscuidad de su topografía y de los seres que la habitan, la promesa de una revelación incontrovertible sobre lo real. La marginalidad, en este sentido, es el elemento en que insiste el acto de testificación. Por otra parte, esta misma marginalidad se traduce en reducto de resistencia e incluso activa contaminación con respecto a la coyuntura histórica de opresión: la abyección de los líquidos orgánicos y de la escritura sintomática, junto con el contagio carnal de la ciudad por parte de las prostitutas, encarnan una empecinada negativa a rendirse espiritual y materialmente, una afirmación de insumisa supervivencia que ensucia la cara blanqueada del poder.

3. 2. 1. La testificación “deíctica oblicua”.

El crítico Willy Thayer, en su elaboración de la reflexión benjaminiana sobre la alegoría y el barroco, recurre a menudo al término “testificar”. En relación con la ambigüedad y la multiplicidad de sentido típicas de la sensibilidad barroca, Thayer diferencia el acto de testificar al de testimoniar. El primer verbo sugiere un hablar más allá del límite, no solamente en un sentido de redundancia, de excedencia, sino, también, de revelación de algo distinto a lo que la palabra o la imagen presentan. La comunicación se constituye así como muestra de lo inconcluso, de lo abierto, de lo dislocado: las imágenes alegóricas que en ella aparecen “testifica[n] su predicabilidad infinita como instante lacunario y pletórico de tensiones suplementarias que jamás podrán entrar en un proceso teleológico de síntesis” (Thayer 2006: 259). Tal testificación se lleva a cabo, sin embargo, exclusivamente en el soporte material de la obra, rehuendo cualquier tentación de una espiritualización de lo físico. La interpretación barroca “alojará la comprensión de la obra en la testificación material, los vestigios inmanentes y dispersantes que en ella se dan cita”, aprovechando, justamente, “la predicabilidad interminable, ambigua, vacilante, propia de la mediación corpórea” (256). En tanto dominado por la lógica del fragmento, de la cita, de la metonimia, el barroco funciona además como interrupción de la totalidad y de la homogeneidad. La

obra barroca, en otras palabras, encuentra su sentido, incluso ético, de testificación, en su irrupción en un *continuum*, esto es, en la inserción de una encrespadura u ondulación allá donde había una superficie pulida y opaca.

Considero las distinciones introducidas por Thayer acerca del concepto de testificación barroca un instrumento muy útil para abordar el análisis de *Zonas de peligro*, en relación sobre todo con la tensión emocional y cognoscitiva, subyacente al poemario, que apuesta a interrogar el núcleo oscuro de la circunstancia histórica en que se origina el discurso. Coherentemente con la retórica del fragmento que informa la obra, el barrio prostibulario de Orompello es propuesto como metonimia de la situación chilena bajo la dictadura. La instancia escritural proyecta en una zona circunscrita y marginal de la ciudad el sentimiento de peligro acechador e imprevisible que oprime una nación entera. Escribe Harris:

El espacio urbano se abría así [en Orompello] no como un telón de fondo, sino como el *locus* mismo donde debía proferirse, ocurrir, devenir el poema, desde una contextualización metafórica y metonímica, que [yo] podía leer en la ciudad de Concepción real. (Harris 2004: 40)

Tal *locus* poético no pierde, en el proceso de ficcionalización, aquella materialidad de lo real que lo vuelve tan inquietantemente palpable, obsesivamente cercano y exacto en su abyección y podredumbre, y que se deja percibir en los charcos hediondos entre “los peñascos sucios de la calle” (Zn: 39) iluminados apenas por “escasos letreros de neón” (29), en los rincones meados por los perros donde las putas adolescentes buscan “jeringas usadas, conchos de ácido, restos reseco de neoprén” (46), en los “muros y detritus rampas / y fosos por estas márgenes del Bío Bío” (33) atestados de “señales zapatos papel confort / animales insospechados el liquen orgánico” (33). Se trata, como se ve, de un tratamiento retórico que cuida de la exactitud en los detalles abyectos, llevando a unos críticos a hablar de “feísmo” (Quilodrán 1993: 15), “inclinación escatológica”, “delectación en lo sórdido” (Jorquera 1992: 31), y que obedece a una necesidad de inmanencia interpretable según el concepto de testificación material propuesta por Thayer.

Al mismo tiempo, sin embargo, la instancia escritural dispersa estos elementos en un interregno nebuloso, donde verdad y mentira, realidad y ficción, se mezclan y confunden. “Todo transcurría en un teatro / protegido por la ficción” (Zn: 47), de forma que las llamas de un incendio terrible pueden muy bien transformarse, sin contradicción aparente, en “un espejismo [de] los eriazos floreciendo” (34). Tal como observa el crítico Óscar Galindo, los tópicos típicamente barrocos de la vida como teatro o sueño, el claroscuro y el tenebrismo, el engaño de los sentidos, el artificio y el simulacro, pueden perfectamente aplicarse al universo suscitado, en la obra harriana, a partir del significante de Orompello (Galindo 2010). La estética de la fantasmagoría, si desde un punto de vista anecdótico se justifica en los reflejos brumosos producidos por la presencia constante de la lluvia, sumados a los efectos visionarios del alcohol consumido por el artista en los bares para resguardarse del frío y de la humedad (Farías 2005; Calderón 2007), desde un punto de vista de opción retórica y simbólica busca sus antecedentes en la confusión entre realidad e irrealdad producida por los medios masivos controlados por la dictadura. Como observa la crítica Magda Sepúlveda, las telecomunicaciones, junto con la ilusión del consumo, fueron “un vehículo más de disciplinamiento para instalar el saber o el temor”, por lo cual la inestable relación entre realidad y ficción en el poemario testimonia su “hace[rse] cargo de esta asociación entre dictadura y sociedad del espectáculo” (Sepúlveda 2007: 150). Comparto la entrada de Sepúlveda y agrego, en la estela de la propuesta de Thayer, que tal proliferación textual de espejismos y hechizos que entorpecen y confunden los sentidos se implanta como un injerto en la mentira oficializada divulgada por la dictadura. La ficción poética intersecta la ficcionalización sistemática pensada para encubrir, con programas de entretenimiento masivo, los horrores de la dictadura; invierte su sentido de marcha; la multiplica y la exagera, volviéndola productiva para fines estéticos y provocando disturbios imprevisibles en la superficie de la “versión oficial” de los hechos.

Es justamente a través de la construcción ficcional, constelada de detalles abyectos, que el poemario busca el roce con la realidad. Y lo hace, como deduzco de Severo Sarduy, siguiendo la más clásica tradición barroca, esto es, con “la utilización de núcleos de significación tácitos, “indeseables” pero necesarios, hacia los que convergen las flechas de los indicadores” (Sarduy 1998: 180). La escritura, con su plétora de

imágenes y encubrimientos, superposiciones y desplazamientos, se vuelve ostensión interrogante hacia el núcleo ominoso de lo real que tiende a aflorar en el discurso bajo claves más o menos explícitas, pero siempre simbolizadas. La testificación, que se podría definir ahora como “deíctica” porque apunta a un más allá histórico-existencial del texto, y “oblicua”³⁸ porque lo hace desde y a través de una ficción matizada por el claroscuro barroco, enfrenta la inconmensurabilidad de lo ominoso dirigiendo su cuestionamiento directamente al desgarramiento producido, por la violencia y el miedo, en la piel de lo real y de la representación. La apertura temporal que caracteriza el poemario – desde el Paleolítico hasta la Conquista, desde los años 60 a un futuro postatómico– hace de la metonimia de Orompello un palimpsesto en que esta misma violencia, este mismo miedo, pueden ser declinados en las más diferentes circunstancias. Junto con la técnica retórica de la interpelación al locutario³⁹, detrás del cual está el lector, la variación temporal permite que el acto de testificación pueda reactivarse a cada lectura que el lector empírico haga en su propio presente, atestiguando el pervivir del potencial ético y estético que esta obra contiene.

3. 2. 2. Tres voces.

Frente a la deflagración de la máquina representacional y de la unidad del sujeto en las prácticas de la tortura, frente a la desaparición de las personas, de la libertad, de la posibilidad de expresión, el único testigo parecen ser la ausencia y la imposibilidad misma de testimonio. Por su parte, también el testimonio mediado por el arte, y la testificación “deíctica oblicua” del poemario harrisiano en particular, bordea constantemente el abismo en que eclosiona el desastre del sentido. La dificultad de abarcar lo irrepresentable, junto con la paradoja del emerger de diferentes y

³⁸ En la formulación de este adjetivo me apoyo en una anotación de Soledad Bianchi quien, a propósito de la poética del primer Harris, declara: “Reflejos, espejos, espejismos, dudas e inseguridades, debilitan certezas, confirmando una ficción, que despliegan. Se expanden y flaquean los márgenes, y las seguras fronteras, con lo inventado: entonces, Concepción se fusiona con Tebas, o una situación frecuente que podemos reconocer, resulta ser teatro, cine, video, grabaciones, tragedia o comedia, con todo su artificio, la hechura, e impedir una posible identificación mecánica con acontecimientos cotidianos” (Bianchi 1997: s/p).

³⁹ Como se verá a lo largo del análisis, el locutario se hace presente como “tú” al cual el locutor se dirige o como mirada testimonial que es convocada dentro del perímetro del enunciado poético.

contradictorias comprensiones de lo ocurrido, sabotean la conciencia del sujeto. Esto se traduce, a nivel de la retórica de la obra, en la fragmentación del hablante en una pluralidad de puntos de vista y voces. Se alternan, por ejemplo, observaciones de orden general, dirigidas a un locutario, con situaciones enunciativas en que el locutor anota sensaciones más íntimas o personales; también la colocación espacial y temporal, el registro lingüístico, la distancia con los hechos ficcionalizados varían de una forma apreciable. Estos desniveles se condensan en líneas de coherencias que parecen conformar tres perspectivas diferentes. Propongo, en consecuencia, deslindar tres locutores que, si bien representan diferentes caras de un mismo sujeto y a menudo se superponen, permiten dar cuenta de cómo la instancia escritural, instada por una coyuntura histórica en que el sujeto se reduce a un ser intervenido, paranoico, fracturado, necesita distribuir el acto de testificación sobre más de un punto de vista. Esta intuición es de central importancia, ya que es refrendada por el hecho de que, en su obra posterior, Harris desarrollará esta tendencia –por ahora *in nuce*– a la fragmentación de la voz y a su atribución a diferentes locutores, en un sentido cinematográfico, con “actores” que hablan y un “director” que organiza la escena y se ocupa de la narración.

En consonancia con lo anterior, interpreto el breve poema titulado “Los cuerpos” – “Innominados, / los cuerpos, como sin ojos, no sé si te miran, / pero te miran” (30)– más allá de la sugestión panóptica. En efecto, veo aquí, además del opresivo control por parte del poder sobre los ciudadanos reducidos a mera biología, el interpelarse mutuo de los individuos a través de la mirada; el circular subrepticio de una comunicación furtiva e indirecta; la creación de una red, aunque lábil, de responsabilidad compartida, para que los ojos de las personas se abran ante lo que sucede. El pluralismo y la variedad de perspectivas, que se ensanchan hasta comprender un locutario (el “tú”) para alcanzar de allí la dimensión externa al enunciado, en donde se coloca el lector, es por lo tanto condición indispensable para que se pueda dar una contra-representación, una comprensión alternativa de lo real con respecto al monismo de la versión del régimen o de cualquier otra situación opresiva.

El vidente.

El primer poema de *Zonas de Peligro*, que introduce el tema de la obra describiendo la acción degradante y corruptora de las zonas de peligro sobre el que se atreve a pisarlas, se abre con un símil reiterado y anafórico que encuentra su primer término de comparación solamente en la segunda estrofa:

Así como largas y angostas fajas de barro
así como largas y angostas fajas de noche
así como largas y angostas fajas de musgo rojo
sobre la piel.

Las zonas de peligro son ininteligibles. (29)

Los primeros términos de la comparación están introducido por una fórmula comparativa completamente desarrollada (“Así como”), con una insistencia casi pedante y escolar, como si el locutor que emite estas palabras intentara acotar racionalmente los espacios de indeterminación y ambigüedad que crea, de por sí, el género poético. La figura retórica del símil equivale a una definición y por lo tanto requiere del verbo *ser* al presente indicativo, tiempo y modo que vuelven a presentarse en los demás predicados del poema. La advertencia casi didáctica pronunciada por el locutor de este poema apunta a visibilizar los límites del tránsito de los ciudadanos en la urbe, vueltos ininteligibles e insidiosos en tiempos de dictadura⁴⁰, en la imagen de las “largas y angostas fajas de tierra”. Se puede reconocer aquí una alusión irónica al cliché literario y cultural de Chile como una “larga y angosta faja de tierra”, reiterado, por ejemplo, en la épica de Ercilla, las canciones de Violeta Parra⁴¹ y los textos didácticos escolares. Se trata por lo tanto de superficies que adquieren inmediatamente las dimensiones y las implicaciones de un país entero, caracterizándose, además, como huellas orgánicas de un transitar herido, supurante. El locutor plantea la manifestación imprevista de estas

⁴⁰ Se refleja aquí la dificultad, experimentada por los ciudadanos durante la dictadura, en la decodificación de los códigos urbanos y sociales, dado que se había ido difuminando la demarcación precisa entre lo que estaba vedado y lo que no.

⁴¹ Me refiero en particular a la canción “Maldigo del alto cielo” y a los versos: “Maldigo la cordillera / de los Andes y La Costa, / maldigo, señor, la angosta / y larga faja de tierra [...]”.

zonas de peligro como un asalto que, primero, reduce al locutario a un imbunche⁴² según la ley del “no ver–no hablar–no escuchar” (“te rodean / el cuerpo en silencio, / en silencio te lamen la oreja, / en secreto te revuelven el ojo”) y, luego, a través de la figura retórica del *aprosdóketon*⁴³, insinúan la degradación sexual del mismo con una alusión a la sodomía: “sin el menor ruido te besan el culo”.

Sin embargo, la violencia amordazadora no logra interrumpir completamente el procesamiento cognoscitivo de la experiencia ni silenciar del todo la comunicación. Pervive un intento de conceptualización racional, reconocible en el uso de un léxico a ésta relacionado (“ininteligibles”, “prefigura”, “símbolo”); se observa, al mismo tiempo, que el impulso hacia la expresión se ha volcado a lo sintomático y la comunicación ha virado desde lo verbal hacia lo semiótico, acabando por denunciar indirectamente lo que se quiere ocultar⁴⁴. Las mismas fajas se pueden entender, desde el principio, como escritura orgánica, interpretación que es confirmada por la predominancia, en los poemas sucesivos, de señales, colores, gritos, letreros: elementos de una comunicación exquisitamente semiótica y somática. Sin embargo, en el último verso se afirma la posibilidad de proponer una definición verbal y sin merodeos. La “única identidad”, transcrita en letras mayúsculas, de estos lugares, es así decretada: “CAMPOS DE EXTERMINIO”.

Como se puede observar por los rasgos retóricos de este primer poema, su locutor se caracteriza por el hecho de colocar su enunciación en una distancia que le proporciona cierta lucidez y por una locución pausada, autorizada, terminante; una distancia, además, que le permite identificar y describir las diferentes señales comunicativas, incluso las libidinales, que rezuman por debajo de la línea de la ficción encubridora, y verbalizar racionalmente algunas, transformándolas en acusaciones perentorias. Su autoridad se amplifica por el hecho de que la apelación directa al locutario, expresada a través del “tú” genérico que puede referirse al mismo “yo” desdoblado como a otra

⁴² Se trata de una figura de la mitología mapuche que integra el folclor chileno. “Es un ser de cabeza torcida, con los ojos cosidos, boca cosida, sexo cosido, oídos cosidos, todo cosido y envuelto” (Uribe 2009: 248).

⁴³ El *aprosdóketon*, término derivado del adjetivo griego “inesperado”, se refiere a aquél efecto retórico a través del cual las expectativas del lector son frustradas por el comparecer de un elemento sorpresivo e incongruente con la situación creada.

⁴⁴ Véase también la tendencia a afirmar negando, a través de adjetivos con prefijación negativa: “ininteligibles”, “inevitables”, en otro poema “insospechados”.

persona, acerca sensiblemente el nivel de lo enunciado al nivel de la enunciación, resultando en una interpelación al lector implícito y, a través de éste, al lector potencial y empírico.

El distanciamiento desde el cual se propone este locutor se vuelve a observar, esta vez en un sentido temporal, en los poemas que confrontan la situación presente con el pasado o con un futuro sombrío. El discurso metafórico procura ensanchar la apelación desde el mero individuo a una comunidad instalada en el espacio nacional. Este procedimiento se observa, por ejemplo, en la imagen de una copa de árbol aguada por una lluvia estéril e inclemente, como si fuera un nido inhóspito e intervenido por reflejos rojos que connotan el miedo, el estado de vigilancia panóptica continua, el peligro, frente a un pasado en que predominaban colores reposados como el azul y el verde. Naturalmente, la alusión es aquí a la patria como morada, vista en el axis diacrónico en que el golpe militar representa un evento tan traumático que corta el paso del tiempo entre un presente histórico con un sino trágico y un pasado percibido como tan alejado que termina pareciendo prehistórico, o sea perdido en una dimensión ya mítica. La perspectiva futura es resuelta, por el contrario, a través de un tono profético. El futuro es presentado como escenario postapocalíptico, con vagas resonancias evangélicas desde Mateo 24, en donde Jesús predice la desolación del fin del mundo: “Entre las plateadas montañas de / desechos, una puta impúber buscará jeringas usadas, / conchos de ácido, restos resecos de neoprén” (*Zn*: 46). En el presente, este locutor mantiene una postura que permite la aprehensión racional, y que se vale incluso de la designación ostensiva de las cosas –“Este es el puente de Brooklyn / sobre el río Bío Bío [...] Y este es el barro [...] Esta es la luna [...] Esta es otra década turbia” (48)– como si, a través de la denominación y reconocimiento de éstas, fuera posible re-articular un sentido mítico y fundacional para la comunidad.

Se puede plantear entonces que este primer locutor se define, espacialmente, en el límite de las zonas de peligro –lo que le permite hablar con desapego de ellas y observar las consecuencias sobre quienes se atreven a cruzarlas– y percibe los eventos y los fenómenos, en su dimensión diacrónica, como algo proyectado delante de sus ojos. Su acto testificatorio, en el sentido de la deixis oblicua propuesta al principio, es comprobado por el hecho de que se dirige explícitamente a un locutario que bien puede

coincidir con el lector implícito y potencial. Este locutor se puede por lo tanto definir como un vidente, porque, hablando desde un punto intermedio entre presente y futuro, ejerce su locución con un evidente sentido de responsabilidad y de compromiso con respecto al intento de desvelamiento de la mentira autoritaria y neoliberal.

El yo personal: “el poeta” y “el oscuro”.

Un yo personal y subjetivo aparece como hablante en los textos titulados “Hotel King” y en otros poemas que se encuentran en su proximidad. En este locutor se encuentran, a menudo confundidas, dos vetas: la *dramatis persona* del poeta, con la cual entiendo el personaje del enunciado a quien se le atribuye la responsabilidad de formular declaraciones metapoéticas por cuenta de la instancia poética, y el lado confesional e íntimo del individuo, desde el cual el locutor habla sobre experiencias y sensaciones personales en primera persona. Llamaré al primer aspecto del locutor “el poeta”, entre comillas, para subrayar el hecho de que designa a un personaje ficcional; llamaré al segundo “el oscuro”, porque se trata de un lado del locutor que ahonda su voz en los pliegues más profundos de su propia psique y de su propio cuerpo.

Por lo que atañe a la perspectiva de “el poeta”, ésta emerge en aquellos pasajes en que el discurso se abre a breves reflexiones sobre el quehacer poético, y se refiere a un locutor que se encuentra en los espacios exteriores de Orompello, recorriendo las calles y subiendo a los autobuses. En el poema programático “Zonas de peligro” (41), la declaración fundacional del procedimiento estilístico, simbólico y estructural del poemario –“La retórica es el fragmento”– se condensa en la visión parcelada desde el pasillo de una “micro” (autobús) que recorta los cuerpos de los pasajeros en pedazos sin identidad. A esta imagen le corresponde la configuración formal del poemario, en el que abundan las metonimias y los detalles magnificados, los espacios blancos entre las palabras, las reiteraciones obsesivas y un particular uso del encabalgamiento que rompe las palabras dejándolas a la merced de la ambigüedad. Por ejemplo, “por estos mismos adoquines ero-”, dado el contexto postribulario, podría ser completado con “-ticos”, pero en el verso siguiente concluye con otra terminación: “-sionados” (41). La dicción se hace, de esta forma, interrumpida, dificultosa, ahogada: la práctica poética se asimila

a la función básica de la respiración, se hace tan imprescindible como esta última para la supervivencia del individuo, y adquiere sus mismos ritmos entrecortados.

El locutor, apresado por la angustia, intenta procesar lo ominoso y sólo le sale espuma: sólo le salen largas y angostas fajas de sangre, de semen, de baba, huellas orgánicas que apenas logran acceder al ámbito de la escritura. Que estas manifestaciones esperpénticas –manifestaciones del sujeto pulsional y semiótico– logren luego su objetivo comunicativo en la intemperie de la contingencia histórica es algo que “el poeta” no puede controlar del todo, ya que tampoco los actos heroicos parecen dejar rastro. De hecho, el poema programático se cierra con las cenizas del cuerpo quemado de un ciudadano penquista eliminadas por las lluvia en los desagües. Se trata de Sebastián Avededo, asimilado en el poema al famoso santo mártir por medio de la omisión de su apellido, quien en 1983 se quemó vivo en la plaza de la ciudad como forma de protesta, pidiendo que se le informara acerca del paradero de sus dos hijos detenidos por los militares. El paralelismo es ulteriormente desarrollado a través de la segunda figura histórica, la del poeta norteamericano Allen Ginsberg, esta vez aludido sólo con su apellido, quien por los años 60 había leído sus versos en la misma ciudad. El individuo híbrido Sebastián Ginsberg –*alter ego* del locutor– se vuelve, según esta interpretación, el mártir, o sea el testigo con su propia vida, que habla desde el lugar enunciativo de la poesía para conocer la verdad. Si queda constancia de su inmolación y de su acto de testificación, ésta se dará en la forma tenue de los rastros de cenizas lavadas por la lluvia, o de las huellas de una herida.

Por lo que atañe al aspecto del locutor identificable con “el oscuro”, éste queda localizado en un interior, la pieza número 6 del Hotel King, en compañía de una prostituta o amante. Junto a ellos está la muerte, representada al acecho, observándolos como un pedazo de carne seca que tarde o temprano se llevará. El sexo se connota, así, como un precario y momentáneo oasis de olvido, una estrategia de supervivencia física y mental en una situación de cerco por parte de la muerte, que sin embargo nunca se hace tan presente como en estos momentos. En otras situaciones, prevalecen el miedo y el sentido de total aislamiento en un espacio nocturno en que “un grito y otro / grito no interrumpen el silencio, lo confirman, lo pueblan” (46). Afuera, la ciudad arde, con

memoria dantesca en las pocas pinceladas que la asemejan a la ciudad de Dite⁴⁵ y que, por lo tanto, sugieren una asimilación de la circunstancia histórica a un infierno; un infierno, sin embargo, encubierto por las pesadas cortinas de humo de la ficción, tanto que el locutor parece autoconvencerse de que ese incendio terrible no lo alcanzará. Todo llega como desde una distancia sorda, sensación a la cual contribuye una determinada modalización alética y epistémica en la enunciación⁴⁶, a través de la retórica de la duda, la incertidumbre y la negativa a asumir la responsabilidad sobre lo enunciado (“dijo alguien”, “no sé”, “no sabemos bien”). Es como si “el obscuro” se empecinara en no querer saber, en no querer abrir los ojos, dejando en lo indeterminado y en dependencia del juicio ajeno las pruebas exhibidas tan nítidamente delante suyo. Bajo este punto de vista, su testificación, entendida como toma de conciencia de la realidad político-social que lo rodea, está visiblemente viciada por un censor interno inducido por el miedo, y no sirve. En este aspecto del locutor, por lo contrario, se concretiza la otra veta de la testificación, la que se expresa en un tantear, a ciegas, entre el escozor de las heridas y la electricidad del sexo, para tocar lo innombrable en el fondo de su mismo ser. Como en los más clásicos patrones psicoanalíticos, el locutor introyecta la violencia y se auto-agrede, se auto-expone en su abismal desamparo:

[...] La Concepción te inventa una nebulosa
 fragmentaria lo inventado es parcial lo
 inventado está fetichizado tú estás fetichiza-
 do tú eres el fetiche mírate de cuerpo en-
 tero en la puerta del ropero de la pieza número

⁴⁵ La ciudad de Dite, con sus torres candentes, aparece en el canto VIII, vv. 70- 75, del *Infierno* de Dante: E io: “Maestro, già le sue meschite / là entro certe ne la valle cerno, / vermiglie come se di foco uscite / fossero”. Ed ei mi disse: “Il foco eterno / ch’entro l’affoca le dimostra rosse, / come tu vedi in questo basso inferno”.

⁴⁶ La modalidad se manifiesta en el discurso a través de la presencia de un predicado que “modaliza” a otro, afectando el sentido de toda la frase. Se trata de un fenómeno de deixis epistémica, en tanto marca la distancia entre el mundo de referencia (el estado de hechos presente y concreto en que se sitúa el hablante) y el mundo expresado (estado de hechos hipotético, supuesto, etc.). William Frawley distingue entre una modalidad alética (calificación por parte del hablante de su compromiso con respecto a la verdad, falsedad o ausencia de certeza de las proposiciones que emite, a través de formas oracionales que expresan duda, suposición, obligación, condición, posibilidad, necesidad, etc.); una modalidad epistémica (presencia en la oración de un centro epistémico, una dirección y una lejanía, variables entre el “yo” -juicio, mayor compromiso con el contenido- y “otro” -rumor, menor compromiso con el contenido-); una modalidad deóntica (imposición del mundo expresado sobre el mundo de referencia a través de expresiones de obligación, permisión, futuridad, etc.) (Frawley 1992).

6 Hotel King muros adentro [...]
ahora los fantasmas espían desde los intersticios
ahora tú tiembles como si te masturbaras o permanecieras bajo la luz de una vela una nebulosa
te inventas que proteja tu cuerpo (44).

La fetichización del cuerpo del sujeto tiene que ver, aquí, con su fragmentación por parte de la ficcionalización impuesta por la dictadura, dado que “La Concepción te inventa una nebulosa / fragmentaria lo inventado es parcial”. En otras palabras, se apunta al hecho de que la mentira institucionalizada tritura los cuerpos de los ciudadanos y los pone a la venta, incluso con cierto dejo perverso. Éstos, para protegerse de esta verdad intolerable, prefieren quedarse en el ensueño de la misma nebulosa que el poder ha creado para atontarlos. Se trata, por lo tanto, de una percepción de la circunstancia histórica en los términos de una experiencia traumática, padecida en el cuerpo, de la cual es difícil o imposible hablar, y que de hecho despedaza la psiquis del sujeto. De esta forma, el cuerpo de “el oscuro”, victimizado por el efecto aniquilador del miedo, o bien insinuándose lentamente en el otro en el acto del amor, instilando sus corrientes profundas en otro cuerpo que no develará el mensaje, es el único sujeto posible de la testificación. Su discurso, tan engullido y orgánico que casi no se oye, permanece consigo mismo y –si se da el diálogo– con la persona amada.

El parroquiano.

El tercer locutor aparece como personaje, introducido por el punto de vista del primer locutor, en el poema titulado “Yugo Bar” (32), que presenta el interior de un bar. Los parroquianos toman con los codos apoyados en el mesón, lanzando miradas oblicuas a las jóvenes prostitutas que dentro de poco los acompañarán. De pronto uno de ellos se da la vuelta y mira; no se dice qué ha visto, pero sí se informa sobre la sensación que le deja: un “gusto a papas crudas / en la lengua”. En ese hombre es convocada la comunidad, del “demente” al “niño rapado”, del “nosotros” al “tú”, todos ellos observando sin reaccionar, alineados en la barra, cómplices del estado de las cosas.

Desde ya, por lo tanto, se establece un efecto de acercamiento al locutario, y, a través de él, al lector, por parte de un locutor que es propuesto como el ciudadano común y corriente, el *unus tantum*, sin particulares heroísmos, pero dotado de cierto sentido común. La sección de poemas que sigue, titulados todos “Orompello” y un número progresivo, define su territorio.

La forma de hablar de este locutor se evidencia inmediatamente como influida por la oralidad, en las expresiones idiomáticas (“El otro día nomás esperaba micro en la esquina”, “no nos van a venir ahora con que”, “se fueron al otro mundo”), en la reiteración de la enunciación enunciada (“repito”, “lo digo”, “pero juro”), y en la repetición de juicios u opiniones compartidos por la mayoría (“Y las putas no tienen la culpa. Sólo cumplían con su deber”): se trata de tres rasgos típicos de los relatos de los parroquianos entre una cerveza y otra. El parroquiano es, como se ve, un personaje sociolecticamente connotado, que aparentemente no da muestra de mayores dones intelectivos, ya que lo llama una voz, como antaño a los profetas, invitándolo a presenciar la epifanía de un caballo amarillo al tranco en la calle –versión degradada del jinete del Apocalipsis– y él no logra comprender. Sin embargo es el único que, desde su simplicidad, reitera una y otra vez la duda acerca de la verdad oficial bajada desde lo alto como un hechizo sobre la ciudad: “No me van a decir ahora que Orompello es un puro símbolo / echado sobre la ciudad / y las casas siete casas con puertas de oro / y las putas siete putas vestidas con ropa blanca” (34). Se nota por lo tanto una negativa a conceptualizar a partir del símbolo, a interpretarlo, si esto supone normalizar lo que lo sostiene, y, por tanto, contribuir a la mistificación de la experiencia. La actitud del locutor parroquiano, por lo contrario, está volcada al descubrimiento empírico de los hechos. De esta forma, él pone en tela de juicio tanto su propia incredulidad inicial, como la versión impuesta por los medios o por una percepción colectiva intervenida por el censor interno.

En el poema “Orompello II” (35) el locutor conduce a unos hipotéticos visitantes – los locutarios en el rol de personajes del enunciado– en un tour por la calle prostibularia, como un guía turístico atento a los detalles que los demás no ven, y espía, a ras de tierra, la persistencia de los cuerpos prostituidos en el ejercicio inmemorable del amor desde el “Paleolítico Superior” hasta el presente. En las huellas dejadas en la pared donde esos

cuerpos esperaban y en la genealogía misma del muro el locutor presente su temporalidad: se trata de una ciclicidad que no merece registro en la historia cronológica oficial, pero que finalmente le gana a esta última gracias a su circularidad orgánica y fértil incrustada en lo mineral. En los poemas sucesivos el locutor presenta su testimonio acerca del asesinato de dos prostitutas con un modelo retórico diferente para cada caso: un interrogatorio en el primero y una demostración inductiva en el segundo. El efecto es el mismo: la contraposición entre la versión encubridora y la realidad de los hechos. Particularmente interesante es el segundo poema, porque se nota con claridad el juego polifónico en el sentido que le da Oswald Ducrot⁴⁷: se postula primero una interpretación tranquilizadora que quiere ver en un bulto tirado en la calle nada más que una muñeca de trapo; luego, a través de *close-ups* sucesivos en las costillas –por lo tanto, a través de la insistencia en un mismo detalle en obsequio a la general retórica del fragmento– el bulto resulta ser el cadáver de una prostituta. Por otra parte, este reconocimiento se produce junto con el locutario, el público de la demostración, por medio de la captación de la complicidad de éste último. “Pero ahora fíjense”, “ahora fíjense” (39): el efecto perlocutivo producido por el verbo modalizador convoca la testificación en sentido jurídico por parte de los oyentes (los locutores, y a través de ellos los lectores), que ya no pueden negar lo que han visto, ya no se pueden retraer del juicio en donde funcionan como testigos oculares. La ironía es otro recurso retórico que funciona en el sentido de inducir en el locutario una respuesta coherente –y testimonial– con respecto a la verdad de lo sucedido. Ésta asoma a lo largo de todo el poemario, pero, mientras por lo general se trata de irrupciones, a nivel de la expresión o de los referentes, de elementos inesperados con efecto de contraste, en el caso del tercer locutor la ironía lo define como personaje análogo al *eiron* de la comedia griega: un tipo popular pícaro, petulante, bufón, que desarma las intrigas del poderoso. Además, la ironía, en su acepción socrática, se vuelve también método eurístico y maieutico, en el que un fingimiento de ignorancia inicial, o de confianza en la versión aceptada por parte

⁴⁷ Oswald Ducrot aplica el concepto de polifonía al estudio del enunciado. Incluso en un segmento tan limitado como una sola proposición, el estudioso detecta la presencia de un diálogo jerárquico de voces. En su terminología (que no corresponde con la proporcionada en mi modelo), el locutor es el responsable de la emisión del enunciado, mientras los enunciadores son presencias que se expresan no a través de palabras precisas, sino desde un punto de vista que el locutor se encarga de hacer traspasar en su discurso. Gracias a este desfase de posiciones, se explica por ejemplo el fenómeno de la ironía, como distanciamiento de quien habla con respecto a una afirmación determinada (Ducrot 1984).

del locutor, es funcional a hacer bajar las defensas prejudiciales de los interlocutores y a capturarlos desde la complicidad en el recorrido hacia la verdad⁴⁸.

No es casual que la instancia escritural designe precisamente esta voz un tanto cómica, un tanto burda, para dar la estocada más directa a la mentira oficial, a la ficcionalización enfermiza con que los medios y la versión oficial encubren asesinatos y violencias. Testigo incontrolable e imprevisible, puesto que es el más autónomo y definido entre los tres locutores, el parroquiano proporciona unas coordenadas espacio-temporales –“acá al Sureste de la ciudad / a la hora de la amenaza” (38)– que, si bien metafóricas, conllevan un impacto mucho mayor que las otras declaraciones de los demás locutores, porque se atreven a establecer un “ahora” y un “aquí” deícticos, inconfundibles con otros tiempos y espacios. Suyo es también el cierre del poemario, en que se complementa y concluye la denuncia: el locutor declara el espacio nacional nada más ni nada menos que un “baldío” (50), en que quizás lo único que quede por hacer es, beckettianamente, esperar en la esquina una micro que nunca llega.

El aporte de la instancia escritural.

Las distintas voces de los locutores componen un *collage* enunciativo cuyas fichas a veces se solapan, se contradicen, se complementan, en una tensión cognoscitiva y aléctica que desemboca en un diálogo que el lector es llamado a recomponer activamente. También el aporte de la instancia escritural, esto es, la forma con que resultan organizados y connotados los varios elementos retóricos y temáticos del texto, es importante en la tarea de la testificación. En su caso el valor de la ambivalencia resulta potenciado con respecto a las líneas de conducta enunciativa y cognoscitivas de los tres locutores, ya que también el delirio ficcional constituye una forma de reconocimiento y testificación sobre la verdad. Las isotopías de la iluminación y de la bebida son reveladoras en este sentido.

⁴⁸ Tomo estas definiciones de ironía del ensayo de Pierre Schoentjes *La poética de la ironía* (2003). Me refiero en particular a la ironía como *inversio verborum*, según la *lectio* ciceroniana, o sea como un expresar lo contrario de lo que se piensa, o un fingir creer lo que no se cree en realidad. En ella hay una tensión deóntica –o sea de transformación de la realidad– debida al hecho de que siempre acarrea un juicio de valor. Sin embargo existe, según Schoentjes, una ironía difusa y difícil de atrapar –ésta también aparece en la obra de Harris– que se presenta a través del contraste y el choque de palabras procedentes de códigos diferentes, o de palabras miméticas con intención paródica.

La débil iluminación de las bombillas de 40 wattios de los burdeles y el destello tenue de los reflejos en espejos contaminados de lluvia parece favorecer, para acceder a una realidad que se propone como anamórfica⁴⁹, una mirada manchada, a su vez saturada de visiones. Se trata de un movimiento ondulatorio que aprovecha, para manifestarse, las alusiones, las afirmaciones indirectas, la ironía. El poema “Orompello V”, por ejemplo, recita:

En Orompello jamás sabremos si fue verdad:
descubrir todas las noches la herida más sangrienta
bajo el sol de 40 wattios envueltos en celofán rojo
con la misma estupefacción
de un idiota ante el mar
como ante un charco de lluvia. (40)

A Orompello se va para descubrir el sexo, pero el globo de luz ilumina el asesinato, la herida. Es algo tan anómalo para la percepción normal que no se logra ni descifrarlo ni mucho menos metabolizarlo para que no ocurra cada noche la estupefacción típica del idiota, el mismo mortífero hallazgo. El locutor afirma que “jamás sabremos si fue verdad”; pero la instancia escritural sugiere, justamente al exhibir la duda, que no hay espacio para la duda. La ficción encubridora, bajo la luz tenue y engañosa de los 40 wattios, se descubre a sí misma. Por otra parte, la luz cegadora e inquisitoria de la luna – una luna que, si bien es hostil y cruel, recordando en esto la de *Poeta en Nueva York* de García Lorca, no es cómplice del poder– conspira al desmantelamiento del hechizo impuesto sobre la ciudad, funcionando como un ácido corrosivo doloroso pero necesario: “La luna aparece [...] como ácido venas adentro cuerpo abajo hacia la memoria / de lo perdido” (46). Aunque la violencia de esta luz apunte a desnudar el núcleo primario e irrepresentable de lo real, siempre habrá una mediación ficcional, un último velo encubridor que permite la simbolización. La imagen del baldío, por

⁴⁹ La imagen anamórfica es una imagen deformada según un procedimiento matemático para que, desde una perspectiva frontal, no sea posible percibirla claramente. Solamente adoptando un punto de vista preestablecido la imagen cobra una proporcionalidad normal y el elemento que ella retrae puede ser reconocido. Se trata de un efecto ampliamente usado en pintura: en el famoso cuadro de Hans Holbein el Joven “Los embajadores” (1533), hay una anamorfosis de una clavera, que se aprecia por medio de una vista rasante o del reflejo de una cuchara.

ejemplo, aunque parezca finalmente más terminante y explícita que cualquier otra, también es fruto de una proyección –“Inventaron un baldío donde no se ponía el sol” (44)– y equivale, para los fines de acercamiento a la verdad, a la del terrible incendio, totalmente inventado, que devora la ciudad.

Interesante es también la función de las bebidas como disparadoras de las visiones o parte integrante de ellas. En el contexto de una ciudad envuelta por imaginarias llamas, “todo el rojo no sé si de sangre o de gaseosas / se derretía por las veredas y las calles” (47): la tragedia de la violencia resulta aquí rebajada por la intrusión de un elemento de la vida de todos los días, que en sus aplicaciones a la literatura suena a cultura pop, liviana y chistosa. Una vez más entra un hilo de ironía que si, por una parte, asimila el horror al cine masivo y al consumo con ello asociado (gaseosas y palomitas), por la otra vuelve la situación aún más siniestra. Las bebidas alcohólicas, por el contrario, sirven como punto de partida para aquellas miradas indirectas, aquellos reflejos y finalmente visiones, sobre los cuales se construye el espejismo de Orompello, pero a partir de los cuales, también, se dispara la toma de conciencia del locutor. En el poema “Yugo bar” (32), desde el fondo de los vasos, anteriormente llenados de “cerveza y vino”, atisban las “pupilas violentas, violetas o rojas” de los parroquianos: para ver realmente, parece que sea necesaria la mediación de una borrachera y de unos vasos sucios como anteojos. La mirada que se aventura en la visión, en la epifanía de la verdad –pertenece a este mismo poema el episodio del parroquiano que se da la vuelta y *ve*– necesita, por lo tanto, mancharse con el desequilibrio perceptivo procurado por el alcohol para poder acceder a lo que realmente importa.

Siempre en el ámbito de las percepciones se mueve la instancia escritural en relación con el lector implícito. Esto se puede notar en el mismo título y en la disposición de los poemas. El uso del plural en la palabra “zonas” es funcional a producir una sensación de cerco, de paranoia y culpabilidad en la sospecha siempre presente de que se estarían cruzando límites no permitidos en un territorio que ha perdido toda inteligibilidad. Tal multiplicación del peligro encuentra su correspondiente estructural en la disposición de los poemas: los que llevan el título de “Zonas de peligro” abren, cierran y atraviesan el poemario como “largas y angostas fajas”, de modo que el avanzar del lector implícito de poema en poema resulta fragmentado por el

pavor de cruzar sectores prohibidos. El recorrido exploratorio hacia una asunción de responsabilidad frente a la verdad de lo real es, de esta forma, emprendido también por el lector empírico.

3. 2. 3. La contaminación de los cuerpos.

Orompello es el margen: el límite donde se rozan lo lícito y lo ilícito, el síntoma y la verbalización, la verdad y la ficción. Orompello es también “el fragmento, la parte, el otro” (41), metonimia de la comunidad nacional. En este lugar se encuentran y se rozan los cuerpos de los locutores con los cuerpos de la marginalidad, proyectada y condensada en la figura de las prostitutas. La instancia poética, a través de la pluralidad de los locutores, traduce su atracción por el margen en un intento de superposición, que sin embargo es destinado a acercarse infinitamente a éste sin poder tocarlo. La analogía así buscada encuentra una posible salida en el potencial de contaminación disruptiva representada por la vertiente orgánica del acto de testificación.

El pervivir de los cuerpos abyectos.

Las prostitutas de Orompello no hablan. Son puros cuerpos que se someten pasivamente al albedrío de la sensualidad o de la violencia masculina. Introducidas en la escena del Yugo Bar, las prostitutas son representadas como títeres sonrientes y sin personalidad, presas de la mirada interesada, ya vuelta tacto sobre la lengua, de los hombres: “asomadas brillantes a los lamparones cerveza / y vino / niñas amarillas de saliva refractadas” (32). Sus colores son de luz y brillo: el amarillo de la cerveza, el tenue resplandor de la saliva, el blanco de sus vestidos. Están asociadas con la idea de pureza, a través de la imagen de la vestal y del lirio. Este último recuerda la Anunciación a la Virgen María, de modo que, junto con el adjetivo “vaginal”, sugiere la idea de la virginidad. El verso “Y las putas no tienen la culpa. / Sólo cumplían con su deber” (34) completa la interesante inversión del cliché: las prostitutas no son mujeres degeneradas ni vulgares, sino luminosas, puras, vírgenes, sagradas, inocentes. El hecho

de que sean presentadas como adolescentes impúberes no hace sino aumentar el estridente contraste con su condición decaída posterior al desfloramiento.

Exprimidas hasta que “sus tetitas de perra joven” caigan “como ubres de vaca vieja” (37), se vuelven constancia indeleble de la violencia, a menudo macabra, que habita el barrio prostibulario. El poema “Orompello III” (37), por ejemplo, describe el cadáver de una prostituta que ha sido pintada a brocha gorda de tinta dorada, como en la película *Goldfinger*. Si el color dorado de la pintura mortífera adquiere un valor de sofocación, simbolizando la capa de ficción que condena a una lenta e inexorable asfixia la ciudadanía entera, la exhibición de la desnudez en su desamparo y vulnerabilidad absoluta parece ser la única arma de ofensa que le queda a la víctima. En otras palabras, frente al abuso sádico del poder, que incluso parece gloriarse de su acto, mediatizándolo en la prensa (“FEROZ ACTO DE SODOMÍA –dirá en los diarios–”), el único reducto de dignidad y resistencia es la corporeidad en su nivel más básico, biológico: “trémula de casi nada”, tan sólo de su testificación orgánica. Hacia el final del poema, el color de este cuerpo abusado vira, de hecho, al “color de la tierra”, que en la economía cromática de la obra simboliza la supervivencia tácita y la esperanza de una posible regeneración.

El color de la tierra se matiza ulteriormente en otro poema, “Orompello II” (35), en las gradaciones del “negro, ocre, café” de los halos dejados, a lo largo de las generaciones, en los muros de la calle prostibularia por las espaldas de las prostitutas, allí apoyadas a la espera de sus clientes u oprimidas por el peso transitorio de cuerpos ajenos. Son “signos contagiados de amor” que a su vez contaminan el barrio y, de allí, la ciudad. El poema resuena con la repetición del mismo término clave: “contagiarnos de amor”, “era un contagio de amor”, “contagiándose de mal amor”. La potencialidad de lo orgánico desarrolla aquí el pasivo efecto testimonial del cuerpo, tachado en el asesinato pero imposible de borrar del todo, hacia una activa contaminación que cruza las fronteras trazadas entre cuerpos abyectos y cuerpos aceptables, entre víctimas y victimarios. Es más: aunque los cuerpos de las prostitutas, innumerables e innominados, estén condenados a no ser recordados en la *historia rerum gestarum*, las manchas orgánicas de las secreciones vaginales y del sudor, junto con la sangre cuando la violencia irrumpe, embeben “la geología de los muros”, integrando un ciclo vital mucho más vasto. Una temporalidad sin medición posible re-funda constantemente la ciudad

según leyes ajenas al derecho oficial y a su anverso, el estado de excepción, vigentes tanto en la contemporaneidad de la dictadura como en todos los actos de prepotencia del pasado.

De esta forma Orompello, y la comunidad nacional a través de él, se descubre literalmente fundado sobre el sedimentarse paciente, indiferente a las distinciones éticas y a los heroísmos improvisos, de los cuerpos de la abyección. El amorfo y tácito confundirse de las prostitutas muertas con las vivas, del semen con la sangre, del abuso con el amor, en una temporalidad cíclica para la cual “no habrá historia final”, esto es, interrupción posible, reduce por contraste las acciones humanas, tanto las buenas como las malas, a una dimensión nimia, sin relieve. Contrariamente a los ejemplos de oposición explícita y puntual de los personajes masculinos como Luciano Cruz y Sebastián Acevedo, que representan un hito en la memoria de una comunidad, pero que están asociados al agua inservible, estéril, de la eterna lluvia penquista, la presencia intemporal de las prostitutas significa regeneración. Su agua es “el agua inmóvil en los charcos”, el caldo primordial desde donde brota la vida, la única en la que logra reflejarse “un cielo amplio y estrellado” (47) de esperanzada memoria dantesca –“E quindi uscimmo a riveder le stelle” (Canto XXXIV *Inferno*, v. 139); sus cuerpos contienen la promesa del “milagro oscuro”, que transforma las costillas de un cadáver en raíces que penetran, profundas, en la tierra.

La contaminación del deseo y de la escritura orgánica.

De la misma forma con que los sujetos objetivados en la marginalidad –las prostitutas– se reducen finalmente a puros cuerpos, también los sujetos de la locución, encarnados en los tres locutores arriba descritos, encuentran su cifra de identificación en lo orgánico, en lo físico. A este propósito, Harris comenta lo siguiente: “[...] tanto la ciudad como el cuerpo y su devenir erótico habían sufrido los embates de la violencia en sus formas sádicas de la represión y la tortura, la censura y la tachadura, el miedo y la flagelación. El único refugio contra el miedo fue el cuerpo” (Harris 2009: 373). En particular, el erotismo, en su no contradictoria conjugación y disyunción con respecto a la muerte, constituye el acceso privilegiado a un momentáneo e intenso amparo frente al

desasosiego. En la plétora del sexo, como observa Bataille, se da la crisis de la singularidad y el surgimiento, gracias al intercambio de fluidos y corrientes profundas, de una sensación de continuidad y soldadura con otro ser humano (Bataille 1957). Sin embargo, la otra cara del *éros* es *thánatos*, la muerte. En la escena de amor del poema “Hotel King I (Genet)” (Zn: 44), ya revisada anteriormente, un detalle de la organización retórica denota el entrelazarse casi indistinguible entre estos dos aspectos:

La muerte está atenta –me señalas:
vivo el ojo al charqui –y me sonrías.

A través de un paralelismo sintáctico y visual, que pone en la contigüidad de un dístico reiterado la muerte en el primer término y la amante en el segundo, la instancia escritural sugiere que el amplexo en realidad se está llevando a cabo no sólo bajo la mirada rapaz de la muerte, sino que, en una suerte de danza macabra, con la muerte misma. De hecho, el poema termina con la siguiente situación: “Ahora ella entra en escena. / Sus muslos son tibios y agujian mis ijares. / Hago un esfuerzo para no dar de coces y relinchar”. La muerte reduce el personaje del enunciado poético a un animal que se cabalga y se posee sexualmente, con una alusión a la violación masculina. Queda sugerido, aquí, un paralelo con otra situación, la reducción a imbunche y la sodomización por parte de las zonas de peligro (en ese caso manifestación de la *longa manus* del poder) del poema de apertura.

A través de la imagen del imbunche, la instancia escritural explicita la forma con que concibe la resistencia y la rebelión de sus locutores, especialmente las del yo personal en sus declinaciones de “el poeta” y de “el oscuro”. Según la tradición, los imbunches son “monstruos aparentemente indefensos, repletos de miedo, debilidad y desamparos pero que poseen en su hermético interior algo oculto y que no pueden manifestar, puede ser algo terriblemente poderoso, como la lava que descansa bajo el volcán aparentemente apagado” (Uribe 2009: 247). En el caso de “el oscuro”, este magma secreto coincide con el empuje que lo guía a la insaciable búsqueda del cuerpo de otra persona en los márgenes de lo ilícito; que lo impele hacia el sosiego –aunque frágil y momentáneo– del amor, momento en que se puede establecer una intimidad

comunicativa, un equilibrio osmótico de fluidos bullentes, peligrosos, demandantes, entre seres desesperadamente necesitados de comprobarse todavía con vida y deseo. Esta misma corriente de sustancias orgánicas se vuelve, por otra parte, posibilidad de expresión artística en la perspectiva de “el poeta”. El poema “Zonas de peligro” (Zn: 41), en que se encuentra la declaración poética más explícita, termina así:

esta página en blanco comenzada a manchar
la mancha roja sobre el puro blanco
el blanco sin intersticios para detenerse a
respirar jadear
largas y angostas fajas de sangre
largas y angostas fajas de semen
largas y angostas fajas de baba
largas y angostas fajas de lluvia
arrastrando las cenizas todas hasta los desagües
los desagües. (41-42)

El deíctico “esta” parece señalar el punto exacto en que el nivel enuncivo se acerca y roza el nivel enunciativo, exhibiendo el presente de la enunciación en toda su urgencia. La escritura se connota como mancha en la fachada de la versión oficial del poder; como resultado de un abrirse del cuerpo a través de sus orificios y necesidades básicas, del supurar de sus heridas; como contaminación inevitable por parte de un organismo que en razón de la pura supervivencia —el ejercicio de la respiración— se relaciona con un exterior y allí suelta sus líquidos orgánicos. En otras palabras, como en el caso del margen representado por las prostitutas, la posición marginal elegida por el locutor y su resistencia frente al poder se reducen al cuerpo mismo y a sus funciones biológicas esenciales. En este sentido, se puede pensar en la noción de perversión como táctica de interacción con el poder, no desde una posición de rotunda impugnación que finalmente resultaría estéril, sino justamente a través del contagio, de un lenguaje sintomático, pulsional y orgánico que contamina la fachada dictatorial y, aprovechando como el musgo de la grietas y de las pequeñas irregularidades de su superficie, la disgrega de a poco, haciendo de la ambigüedad su arma más eficaz, y de lo

supervivencial su inversión al futuro.

Desfundación y fundación míticas.

El poema “El puente sobre el Bío Bío” (48) se abre con una interesante superposición de alusiones literarias y geográficas: “Este es el puente de Brooklyn / sobre el Bío Bío, el *de los lagartos / venenosos*”. Si la deuda rojiana queda señalada por la cursiva, radicando el río en un paisaje literario de ascendencia marcadamente penquista, la imagen del puente de Brooklyn, a su vez dignificado por grandes voces de la poesía estadounidense del siglo pasado, importa en la región del sur elementos de una presunta modernidad de aires norteamericanos. Debajo del puente, el agua está llena de barro y sustancias viscosas y pútridas; en lugar de turbas de trabajadores, sobre él se congregan millones de mendigos. En esta contraposición tajante está contenida, naturalmente, la alusión crítica al espejismo de un desarrollo que, según la receta neoliberal de la des-regulación pregonada por los Chicago Boys, debía cambiar para siempre el sino económico de Chile.

Es así como, justo en el cierre de *Zonas de Peligro*, la asociación intuitiva de la comunidad social con las prostitutas se expande más allá de los confines nacionales, en una visión planetaria de multitudes de mendigos y muertos, y de los confines temporales, ya que el baldío que las contiene, en el siguiente poema, data del año “mil quinientos y veinte” (49). La condena del proyecto de una modernidad profundamente injusta, excluyente y finalmente improbable, en la “década turbia” (48) del presente, y de la mentira con ella asociada, es total. El significante de la marginalidad adquiere aquí un vuelo más amplio para permitirle a la instancia escritural emitir un juicio que ya no necesita de la figura retórica de la metonimia. El mito de la modernidad, según parece sugerir el poema, es ficticio, ya que produce más víctimas que beneficiarios, más desechos –materiales y humanos– que desarrollo equilibrado. Se trata de una conciencia que, como se ve, está en línea con el pensamiento sociológico de los 70 y con la preocupación crítica de los años 80 por trazar el perfil de la peculiar modernidad latinoamericana en el marco de la modernidad mundial.

La obra propone, de esta forma, una operación que, como la define Óscar Galindo

retomando un término de Mauricio Ostria, se podría llamar de “desfundación” de la idea de un mundo moderno, idea nunca llevada a su cumplimiento pero instalada en el imaginario como si fuera una realidad incontrovertible. La desfundación, según Galindo, “trata de un discurso fuertemente crítico que nos sitúa ante los residuos de [los] proyectos fundacionales” (Galindo 2010: 209), de forma que, en esta *pars destruens* de la obra, el discurso simbólico sufre un desquiciamiento que amenaza con llevar a las extremas consecuencias la corrosión de la denuncia. Sin embargo, esta vertiente es compensada por una acción igual y contraria, que se puede llamar de “fundación” del mito. Las mismas indicaciones ostensivas del poema en objeto (“Este es el puente...”, “este es el barro”, “esta es la luna”, “esta es otra década turbia”), confiadas, como ya he observado, al locutor vidente y distante, casi objetivo, pueden ser leídas desde ambos puntos de vista: como una denuncia frente al juicio de la historia o como una tentativa extrema de re-significación de la realidad de la ciudad y del país entero. La reinención de un imaginario, a un tiempo individual y colectivo, responde a la necesidad de una fabulación identitaria en el mito, en que Concepción y sus lugares marginales funcionen como claves secretas de un reencuentro. Declara Harris: “[E]ste reconocimiento de la ciudad, este nombrar [...] Concepción y reiterar su nombre, fue fijando, en este corte axial, una cartografía y, a la vez, una [imagen] mítica, para la ciudad, a la que se sumaron los mitos preexistentes al 11 de septiembre de 1973” (Harris 2004: 41-42). Declinada según la concepción barroca del *horror vacui* – mitificación frente al vacío implantado por la dictadura– la hazaña ficcionalizante y mitificadora de *Zonas de Peligro* impide que el desierto y el desastre de la representación se lo engulla todo. Si en el margen de Orompello la ficción deíctica oblicua y la realidad desnuda entran en colisión, la voluntad mitificadora, insumisa en su obstinación por la supervivencia y el encuentro con el otro, impide que el choque entre los dos términos dé como resultado una anulación recíproca. Garantiza, por lo contrario, que siempre gane la vitalidad, aunque herida, de la representación por sobre la oscuridad de lo real.

3. 3. *Lumpérica* de Diamela Eltit: la mostración performática.

La trama de *Lumpérica*, de Diamela Eltit, es de por sí mínima: una vagabunda, L. Iluminada, se exhibe en una plaza nocturna bajo la intensa luz de un cartel comercial – denominado “el luminoso”–, usando su cuerpo como soporte para una serie de acciones al límite entre el goce y la crueldad. Se auto-inflige heridas (estrella su cabeza contra un árbol, se quema su mano, suelta un grito desgarrador, cae en el suelo, se corta el pelo que le queda en su cabeza rapada) y se entrega a un placer compulsivo (se masturba, saborea cada detalle de su entorno, desde las hebras de pasto a la humedad de la lluvia a los pelos erizados de sus propias piernas). Su modo de comunicación es, por lo tanto, puramente visual y pulsional-perceptivo: ella nunca deja oír su voz⁵⁰. La acompaña, como un coro griego enmudecido, un grupo de mendigos, denominados “los pálidos”, que la observan pasivamente, alternando indiferencia con hostilidad. El espacio de una noche, el perímetro de una plaza, un solo personaje principal, son, por ende, los elementos que conforman la rigurosa unidad aristotélica que subyace a la obra. En una entrevista, la escritora declara que se propuso intencionalmente tales límites compositivos “más maravillosamente difíciles” (Piña 1991: 236), para que se extremara al máximo, en la variación mínima de los elementos utilizados, el potencial de exposición y exhibición de la protagonista:

¿Qué podía hacer esta mujer, sino extender hasta el paroxismo su narciso? Y lo que hice fue precisamente que funcionara este narciso: suponer que los árboles te miran, que los faroles te miran, que si viene alguien cómo lo vas a saludar. Ese accionar el narciso supone mostrarse, mostrarse, mostrarse; es decir, amarse, odiarse, descomponerse, titubear, lamentarse, excitarse, etcétera. En el fondo, *Lumpérica* es la exposición de un personaje hasta el paroxismo: ése es el tema. (*ibidem*)

El adjetivo que compone el nombre de la protagonista, “Iluminada”, confirma esta fascinación por la mirada. El término podría referirse, de hecho, entre otras resonancias

⁵⁰ Las únicas frases, mínimas, que le son atribuibles, aparecen en el texto entre renglones, como si se substrajeran al discurso directo que normalmente es señalado a través de comillas o introducido por un solo renglón.

semánticas, al hecho de que la protagonista resulta encendida por su propia mirada y la mirada de los pálidos, del locutor y de la instancia escritural, de los lectores vueltos espectadores, en un juego de refracciones que asume a menudo connotaciones perturbadoras o excesivas. Se trata, por lo tanto, de un movimiento que si podría tomar como punto de partida, como sugiere la autora, el impulso narcisístico de la protagonista, acaba por convocar un círculo de miradas mucho más amplio y complejo.

En consideración de tal visibilización obstinada y hostigadora forzada por y sobre la protagonista, propongo abordar el estudio de la obra en objeto bajo la cifra de la “mostración”. Entiendo este concepto en los mismos términos con los cuales Roland Barthes opone la figuración a la representación. La primera correspondería a “le mode d'apparition du corps érotique” (Barthes 1973: 88) en, o más propiamente, a través del texto. Este fenómeno se produce, según Barthes, junto con el aparecer de la figura de autor en la obra, aunque no directamente *sub specie* de su biografía no-ficcional; con la atracción casi física que un personaje ejerce sobre el lector; o cuando “le texte lui même, structure diagrammatique et non pas imitative, [...] se dévoil[e] sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques” (89). La representación se da, en cambio, cuando el texto es reducido a pretexto para que se manifieste un retículo de sentidos ideológicos tales como la verdad, la moral, la verosimilitud, la legibilidad. La diferencia con la figuración estriba en que, aquí, hay una cadena de sustituciones que desactivan el potencial de la corporeidad y del deseo, protagonistas absolutos de aquella y, por extensión, también de la mostración. Leído a través del prisma de la distinción barthiana, el concepto de mostración se demuestra caracterizado por un potencial expresivo que guía la materia textual más allá de los límites del nivel enuncivo, como incluso del nivel enunciativo. Por ejemplo, en el texto de *Lumpérica* se producen intrusiones y protrusiones interesantes, como la reproducción visual del cuerpo de la artista –en la foto que, más que documentar de forma redundante los cortes en los brazos descritos en el texto, los escenifica y los reverbera complementando la escritura como un elemento retórico autónomo– o la imanación de la mirada del lector real a través de la silueta del lector implícito, evocado en el cerco de los espectadores en calidad de ciudadano-tipo.

El concepto de mostración es productivo también en el sentido operativo del

término, esto es, para explicar cómo la instancia escritural organiza la exposición del contenido. El famoso crítico literario del diario *El Mercurio* Ignacio Valente, en una de las primeras reseñas de *Lumpérica*, ya realzó, en su momento,

[...] la estructura circular del texto, que da vueltas y vueltas en torno al mismo centro. Y más que circular, su estructura es concéntrica, pues el radio del círculo varía de capítulo en capítulo. Y más que concéntrica, la estructura es espiral, porque recupera siempre el mismo suceso a una distinta altura, como explorando en el lenguaje las posibilidades de la misma situación –L. Iluminada en medio del lumperío– por el método de las hipótesis múltiples. (Valente 1984: 3)

Una misma acción, como por ejemplo la de pedir agua, es investigada no solamente a través de innumerables tomas, sino también contextualizándola en situaciones diversas y con soluciones estilístico-genéricas variadas, en un esfuerzo, casi cubista, para abarcar un mismo problema temático desde múltiples perspectivas estéticas. Es así como la diégesis transita por las formas de la novela, del poema, del *script* cinematográfico, del texto dramático, de la partitura para la *performance*, del encuadre fotográfico. Como se ve, el texto es, a la vez, espacio de la *performance* y actor de la misma. Si la instancia autoral exhibe el texto como un bullente cuerpo erótico e interacciona con él, el lector, por su parte, es llamado a presenciar activamente, en el rol de *voyeur*, a las torsiones y contorsiones de ambos. Todo acaece en un circuito de miradas y de provocaciones recíprocas que crean un trastornador efecto de *mise en abîme*.

Bajo estas premisas, es posible hipotetizar una analogía –si bien no una homología– entre la estrategia de mostración que recorre *Lumpérica* y algunos rasgos de la *performance*⁵¹ y de las corrientes teatrales que hacen de la presencia corporal del actor

⁵¹ El estudioso Grümman Sölter define la *performance* como “una experiencia directa de lo real (se trata de escenificaciones de autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (*performer*), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta” (Grümman Sölter 2008: 129). La *performance* se sustenta esencialmente en cuatro nociones: materialidad (espacio, cuerpo, sonido...), medialidad (copresencia *performer*-espectador, papel activo de éste último), esteticidad (carácter de acontecimiento –*Eirignischarakter*– de la experiencia), semioticidad (las acciones que realizan los *performers* no significan otra cosa que aquello que llevan a cabo, por lo tanto la percepción es dirigida al ser-así –*so-sein*– del objeto que se usa o del acto que se hace) (Fischer-Lichte y Roselt 2008). Si bien comparto la definición de los componentes de la *performance*, no estoy completamente persuadida de que se pueda hablar de “experiencia directa de lo real”, ya que, al ser exhibido, el acto performativo se reviste de una pátina

un elemento central⁵². El deslice “from sense to sensuality” (Lehman 2010: 148), el protagonismo de la corporeidad, la interacción con el público, la exacerbación del rol del significante, son sólo algunos de los aspectos que potencialmente constituyen un terreno de diálogo entre la obra y estas prácticas artísticas. Sin embargo, hay que precisar que la “production of presence” (Gumbrecht 2004 cit. en Lehman 2010: 141) que está a la base de la *performance* y de cierta tradición teatral reciente, en el caso de la escritura se traduce en una presencia que, aunque candente, está siempre mediada por la palabra o la imagen impresas, encontrando en ellas su propio límite y riqueza. La oportunidad de estudiar *Lumpérica* desde un enfoque performático encuentra justificación también en el terreno histórico-cultural, y específicamente en la afiliación de su autora al grupo neovanguardista CADA, que basaba en la *performance* su operatividad estética. En particular, a propósito del CADA, Robert Neustadt habla de una poética así conformada:

[... una] desconfianza en la metáfora [...] un esfuerzo de literalidad y un énfasis en el significante, en el soporte más que en el significado. La búsqueda de relaciones no ilustrativas, no subordinadas sino potenciadoras, entre texto e imagen. La revaloración de la superficie y de la forma en contra del prestigio pretendido por el contenido, por lo profundo. (Neustadt 2001: 68)

Se trata de conceptos que son todos lícitamente aplicables, como se verá, a la lectura de *Lumpérica*.

En las páginas que siguen, me dedicaré a explorar, en un primer momento, las implicaciones de la instalación de miradas deseantes en varios niveles del enunciado y de la enunciación. Además de constituir la única posibilidad, para ciertos cuerpos, de acceder a la existencia, la mirada crea un triángulo conformado por la instancia escritural, el personaje y el lector, en el cual este último es instado, con una insistencia y una prolongación temporal que roza la obscenidad y el sufrimiento físico, a mirar la

estética que inevitablemente lo aleja de lo real en tanto tal.

⁵² Me refiero a aquella tradición que encuentra en Antonin Artaud su iniciador. Otros aportes que serán tomados en cuenta en esta capítulo serán el de Jerzy Grotowski, fundador de la idea de “Teatro Pobre” y el de Hans-Thies Lehman, quien cuajó la definición de “Teatro Posdramático” para las producciones experimentales que, en la segunda mitad del siglo pasado, llevaron la atención a la primacía de la actuación, la relación con el público, el uso de las tecnologías, la voz y la imagen.

auto-mutilación y la auto-celebración de la protagonista. En los múltiples circuitos de la mirada, el espectador-lector es puesto a la prueba, en lo que define tanto su umbral de tolerancia frente al sufrimiento ajeno, como de dominio sobre la atracción morbosa desencadenada por el espectáculo. Las oscilaciones del punto de vista se traducen, a nivel de elecciones enunciativas, en el deslinde de diferentes voces, aunque, en algunos casos, los confines entre una y otra sean borrosos y en vibración, como un diapasón. El mareo que provoca la ondulación de la emisión locutiva es aprovechado para desorientar la conciencia monológica y la lectura obtusa del poder y para abrir la diégesis al abismo de las variantes. Asimismo, la gesticulación performática del significante, acompañada por un desbordante y sensual ritmo barroco, deja aflorar fragmentos de la Chora kristeviana llevando el lenguaje hasta el límite de su legibilidad. En la conclusión me detendré a reflexionar sobre la poética de la identidad que caracteriza al personaje de L. Iluminada. Su proliferante “devenir -yegua, -vaca, -gallina” se sustenta en una indiferencia, una neutralidad de fondo a la cual claramente alude la “L.” del nombre de la protagonista (análoga a la “K.” del nombre del protagonista de *El proceso* de Kafka): la “L.” funcionaría, así, como un significante virtualmente vacío y disponible a acoger las metamorfosis más dispares. El substrato identitario indiferente de la persona será leído, en su potencial de respuesta agenciada al poder, en relación con la disciplina actoral pregonada por Jerzy Grotowski.

Bajo esta perspectiva atenta a los efectos retóricos y enunciativos de la mostración, *Lumpérica*, épica del lumpen⁵³, desvela una energía performática que implica a los protagonistas de la enunciación y llega incluso más allá, desligando la intemperie de la marginalidad de una función meramente temática y contaminando de ella, con un fuerte matiz erótico, la relación obra-mundo.

⁵³ Según refiere la autora en un libro de conversaciones con Leonidas Morales (Morales 1998: 73), “lumpérica” sería el femenino de “lumpen”, palabra alemana que literalmente designa un trapo roto y metafóricamente al desecho humano de la sociedad. Posteriormente, se ha querido ver en el sufijo “-érica” una alusión a “América”, lo cual extiende la condición de abyección y desamparo a todo un continente.

3. 3. 1. El círculo de las miradas.

Uno de los rasgos que la autora destaca y valoriza en la figura de los vagabundos es el hecho de que se han reducido a una “violenta exterioridad” (Eltit 2000: 167), que parece invocar la mirada de los demás ciudadanos. En las palabras de Eltit, “[los pordioseros] estaban dispuestos así para la mirada, para obtener la mirada del otro, de los otros [...] todo ese barroquismo encubría la necesidad de conseguir ser mirados, ser admirados en la diferencia límite tras la cual se habían organizado” (*ibidem*). Excluidos del circuito monetario, los vagabundos ofrecen su única mercancía posible, la auto-espectacularización, en un intercambio fundado esencialmente en el placer estético. Esta intuición se refleja, en la obra, en importancia de la pose⁵⁴. Los cuerpos de los pálidos y de L. Iluminada no se disponen al azar, sino que mantienen siempre alerta la conciencia y el control estéticos sobre sus propios cuerpos, con el objetivo de transformarse en blancos de una auspiciada mirada que les pueda conferir existencia y deseabilidad. La protagonista, de hecho, se da cuenta en un punto de que “[e]lla en el medio del artificio tal vez tampoco era real. [...] Se levantó y miró sus manos, sus pies, sus vestidos. A ella ¿quién la contemplaba?” (*Lm*: 213). El espectáculo que abarca la extensión de toda una noche, o quizás de innumerables noches en una, es insensato, inútil, si no se da la presencia del espectador, de una mirada externa que se sobreponga a la auto-contemplación narcisista de L. Iluminada y la complementa.

Sólo en función del “placer de la mirada” (9) se acomodan en sus poses abigarradas o hieráticas los personajes; sólo para conseguir la aprobación de un espectador se constituye la plaza como escenario fantasmagórico. Lo que en el día es una normal plazoleta de barrio, en la noche, bajo la luz de los faroles, se transforma en espacio para la representación, que L. Iluminada se dedica a limpiar con especial cuidado como si fuera un recinto teatral grotowskiano. En la general falsificación y ficcionalización que se respira en la ciudad, la plaza se vuelve “respiradero” (41) para tomar bocanadas de oxígenos y libertad; se constituye en el “único paisaje verdadero” (96) a pesar de

⁵⁴ Silvia Molloy define la pose como presentación del cuerpo en “su aspecto material, su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas” (Molloy 1994: 129-30). La pose se articula con la mirada a través de declinaciones tales como la escopofilia, la espectacularización, la exhibición y el exhibicionismo.

coincidir con la impostura por excelencia, la del teatro. Las numerosas referencias al frío y a la incomodidad de la permanencia en el pasto o en los bancos, bajo la lluvia o la luz inquisitoria de los faroles, siendo constancias de la insoslayable intrusión de lo real, problematizan aún más el posicionamiento de la plazoleta –obvia metonimia de la situación nacional– en el hilo de la ficción. De hecho, entregan lo que ocurre en ella, más que a la nitidez exacta y distante de un producto artístico acabado, a la dimensión provisoria de un proscenio teatral o *set* cinematográfico con su *back-stage* de re-elaboración, en que las erratas y las tomas falladas conviven con el material definitivo, la fatiga y el esfuerzo con las actuaciones inspiradas y acertadas, la ficción con las sensaciones reales de un padecimiento que no se queda en la pura metáfora.

Este espacio, que la dimensión espectacular con todas sus implicaciones ha vuelto lugar habitable, acoge la conducta anómala de unos cuerpos irregulares que se desentienden del toque de queda. Se trata de los mendigos, que el texto presenta en los siguientes términos:

La gente les teme y evita que sus hijos se les acerquen. Son presencias amenazantes, no sólo por el peligro de agresión, sino que por un posible contagio de alguna enfermedad que se pudiera extender por roce o cercanía. [...] Se saben alejados del resto. Pero, sin embargo, están con la propiedad que les otorga el lugar público. También es notoria su indiferencia para el resto y su enorme capacidad de desconexión con el entorno. (53)

Los pordioseros, sea a través de su indirecta acción “contaminante”, como por el hecho de representar una abierta contradicción al modelo social existente, basado en la productividad, el orden y el aseo, encarnarían entonces una amenaza que sin embargo es difícil de definir, de circunstanciar como infracción, y se manifiesta más bien en el sentimiento ambiguo de desconfianza y repulsión por parte de los demás ciudadanos. En la dimensión nocturna de la plaza, sin embargo, su estatuto social cambia. Adquieren un dominio sobre el espacio que con la luz diurna les había sido negado, y entran en la lógica de una violenta exterioridad teatral proponiendo un insólito trueque: si el poder autoritario, que ejerce su voluntad de control panóptico a través de tanto despliegue de alumbrado, exige conciencias y cuerpos amaestrados y amansados, los ciudadanos

desclasificados se ofrecen, con sesgo casi paródico, como escrupulosos actores que se saben su papel a la perfección.

Una vez establecida la superficie de incidencia del rayo visual con respecto a los sujetos involucrados y al lugar en que aparecen, es posible definir con mayores detalles la arquitectura de la mirada que protagoniza la obra. Se trata de una mirada que se organiza según la lógica de la *mise en abîme*. El nivel más externo, el enunciativo, se explicita en una estructuración de la narración que obedece a los principios de la visualidad: el “ojo” escritural coincide con el objetivo de una cámara que avanza y retrocede –“como un zoom es la escritura” (107)– o vuelve una y otra vez sobre las mismas escenas desde diferentes puntos de vista. En efecto, Raquel Olea, confirmando la intuición recién expuesta en relación al espacio, observa cómo *Lumpérica* se asemeja a “un proyecto de realización de un set fotográfico y/o filmico que, aunque produce muchas tomas, ensayos y escenificaciones, nunca llega a montarse y producir efectivamente un film o una fotografía” (Olea 2008: 179-180). Esta construcción retórica que privilegia lo visual se explicita en los apartados que más directamente recrean la situación de la producción de un video:

La escena contempla nada más que la construcción de la pose en donde el lumperío y L. Iluminada, en un trabajo experimental con sus cuerpos frente a la cámara, llegan a construir estéticamente en el lapso de tres minutos, una mirada admirativa sobre ellos. Una mirada mediada por la cámara que los asedia y en la cual, por lo bidimensional de los efectos de luz, sometan y se sometan ante los otros en los logros de su belleza. (*Lm*: 16)

La mirada cercadora de la cámara manejada por la instancia escritural y mediada por la voz de un locutor que la representa, como se detallará más adelante, contiene en su interior las miradas que proceden desde algún punto no bien definido de la obscuridad que circunda la plaza. Éstas se pueden atribuir a “la extranjería del ojo ajeno a la plaza” (122), perteneciente tanto a un poder hostil e indagador como a la comunidad ausente “convocada en un largo asedio” (Ortega 2000: 175) que me atrevería sin más a definir escópico. Aún más adentro está el retículo de miradas que intercambian, a lo largo de toda la narración, los personajes del enunciado, esto es, L. Iluminada y los pálidos, L.

Iluminada y el luminoso. A menudo se producen remolinos visuales que descomponen la distinción entre sujeto y objeto de la mirada: “Se desplaza con rapidez hasta que el vértigo de la mirada permite sólo la observación de fragmentos. Como un travelling su mirada. Pero también se extenderá la otra mirada y ella será consignada como la que mira” (*Lm*: 34-35). En el centro está, finalmente, la mirada narcisista y auto-erótica de L. Iluminada, que se celebra en sus partes anatómicas mientras goza de ellas. En el meollo, en el foco, alrededor del cual convergen todas las demás miradas se encuentra, por lo tanto, lo que se sustrae por definición a la mirada, lo obsceno⁵⁵ de un goce reiterado compulsivamente. La insistencia en el placer y en la seducción que la mirada requiere de las cosas en que se posa, se dispara, desde este núcleo íntimo pero sobre-
exposto a la vez, hacia todos los demás círculos visuales. La vocación al fragmento, a los planos parciales y metonímicos que caracterizan en general a la mirada, y su dificultoso proceder entre la malla de la materia que en ella se pegotea, se re-significan aquí como estrategia de fetichización, cuanto más potenciada tanto más se escalona en niveles concéntricos. La mirada que circula o se remansa en Lumpérica resulta ser, así, agudamente erotizada.

Un ejemplo interesante de esta fundación de la mirada en lo erótico, con consecuencias contaminantes, es la relación visual entre L. Iluminada y el luminoso. La protagonista se somete a los rayos del cartel comercial asumiendo una actitud que alude explícitamente al coito: “[p]odría ser –tal vez– el Amado por lo masculino de su grosor que al llamarla la asedia para poseerla, a esa vaga que yace tirada en la plaza, evocando con sus indecentes movimientos quizás qué sueños de entrega” (14). Sin embargo, en un punto, los papeles se invierten, y es L. Iluminada quien intenta someter el luminoso a su hechizo de hembra en celo:

Pero, ¿cómo se tienta a la luz eléctrica? ¿bajo qué mecanismo la perturba? Si relincha, si muge o brama, si se estira perezosa como gata, si se arrastra como insecto bajo los bordes del farol, si croa, si pía ¿logrará efecto? ¿hará que ese cable la cabalgue? ¿interrumpirá la luz, por un momento? (71-72)

⁵⁵ Según el étimo latino, “obsceno” es algo que cae fuera de la escena, en este caso la escena de la mostración.

El cartel luminoso pierde así su valencia puramente mercantil para acceder a otro tipo de economía, la erótica: L. Iluminada, a través de su mirada desde abajo, lo desviste hasta tocar su esencia, lo ve como entidad despojada de cualquier función práctica que no sea la de erigirse en la ciudad para su exclusivo placer. La muda comunicación visual que ella entretiene con el luminoso en el último capítulo de la obra, cuando se encandila en una especie de embeleso frente a su luz como en un extremo reconocimiento amoroso, habla de una seducción recíproca, a través de la cual los dos polos de la relación, quien ilumina y quien es iluminada, se vuelven intercambiables.

El extraño poder de L. Iluminada frente al luminoso se juega también en la caracterización física que la protagonista añade a la mirada tendencialmente fría y desapegada de éste último. L. Iluminada expone bajo el ojo artificial del luminoso la sangre de sus heridas abiertas en que sus dedos hurgan casi con deleite, el sudor producido por las convulsiones que la arrastran de un extremo a otro de la plaza, las excreciones vaginales de sus arrebatos eróticos: éstos y otros fluidos corpóreos contaminan de sí, imponiéndole el grosor de la materia, del dolor y del goce, la mirada que se proyecta desde lo alto en nombre del control autoritario. En otras palabras, exhibiendo como única opción visual el espectáculo de lo abyecto, fuertemente teñido de erotismo, la protagonista obliga el ojo que domina simbólicamente el espacio de la función a implicarse, a comprometerse con aquél. La mirada acaba por dejar atrás su supuesta inocencia y, al mismo tiempo, resulta menoscabada en su naturaleza ontológicamente abstracta y desapegada. Se trata de una dinámica que vuelve a repetirse en otra relación visual, la que ve como protagonista al lector.

Del lector escópico al lector vicario.

El alcance del erotismo escópico incluye, de hecho, a otra figura fundamental: el lector implícito, a través del cual, naturalmente, queda implicado el lector potencial y empírico. El espectáculo organizado por L. Iluminada e iluminado por el ojo del luminoso se dirige, en última instancia, a la admiración del lector: “[e]stá sola y por eso su actuación es nada más que para el lector que la lee, que participa de su misma soledad. Enfrentarán mirada a mirada, pensamientos enfrentarán y sólo por eso habrá

que inventar el placer que se ha evadido” (109). La relación visual entre personaje y lector se reduce a una recíproca, esforzada, hasta dolorosa seducción.

El lector implícito es convocado en el texto a través de específicos dispositivos retóricos que crean un hueco, disponible a ser ocupado por diferentes identidades, incluso externas a la enunciación. Algunos indicadores pronominales se encargan de recortar tales casillas vacías: “el que la escucha insiste en los quejidos, el que la mira sufre de tanto descaro, el que la lee lineal ritual persigue, el que la piensa desea sus arcadas” (63). En segundo lugar, el deíctico “ése” (16) de la primera toma apunta al ciudadano común y corriente, que se deja tentar morbosamente por la cercanía del cuerpo abyecto. Finalmente, en los capítulos del interrogatorio, que no sin razón se concentran en el acto de la mirada y se sostienen en su poder insinuador o disciplinario⁵⁶, la figura del interrogado no es identificada con un nombre propio, con el efecto de que su generalidad abre el enunciado al insertarse de posiciones extra-enuncivas. El interrogado confiesa haber interferido en la escena marginal por “simple curiosidad” (149), atraído por una supuesta complicidad de miradas, por lo cual desvía su camino para “pode[r] mirar de cerca” (149) a L. Iluminada.

Asegurada de este modo la conexión con una mirada externa, la retórica de la mostración pone a la prueba la consistencia y el aguante de esta misma mirada. L. Iluminada se ofrece como yegua para ser cabalgada, y dos son los jinetes: “el jinete propio y el otro que la apunta con la cámara” (75): el lector, si quiere, puede colocarse al lado de la instancia escritural y practicar el voyeurismo desde una posición privilegiada, jugando con el objetivo de la cámara, dominando sexualmente L. Iluminada a través de la mirada. Este juego, sin embargo, se vuelve pronto tortura – aunque invocada– para la protagonista: la mirada la mide en cada uno de sus signos vitales, de sus latidos, de sus quejidos, la hurga en sus heridas, en sus refrotes estáticos, en sus innumerables poses. La consigna para la cámara, a través de la cual se asoma la curiosidad morbosa del lector, es “insistir en esas mismas caras marchitas/macilentas”

⁵⁶ Los capítulos 2 y 7 se diferencian del resto de la obra por situación, personajes y carácter de imprenta. “El que interroga” impele “al que es interrogado” para que confiese lo que sabe sobre la utilidad de la plaza pública, sobre sus ocupantes y sobre su supuesta intervención en socorro de L. Iluminada que cae. El interrogatorio se convierte de a poco en reflexión sobre la ficcionalidad de la escena, y los roles se invierten. La tensión es mantenida a lo largo de toda la escena a través del intercambio de miradas entre los dos personajes.

(16) de los vagabundos, acosarlas sin dejar ningún lado sin mostrar, sin examinar, sin tentar eróticamente.

Esta dinámica de exposición forzada e integral, sin embargo, reiterada a lo largo de toda la obra, se transforma en una tortura al revés: el lector se descubre atrapado en su privilegio escópico y es obligado a asistir a las auto-mutilaciones de L. Iluminada sin poder abandonar el escenario, del cual ya es parte; sin poder cerrar los párpados y huir de la visión ominosa de lo obscuro. Es más: la instancia escritural interpela al locutorio-voyeur acercándolo peligrosamente a los detalles más erotizados, haciendo casi una microscopía de los mismos: “Percátate nada más de su vello púbico en la cara del refrote. [...] ¿Qué me dices de sus pechos macilentos?” (112). Se trata, claramente, de una situación que mantiene profundas ligazones con la *performance* y el teatro posdramático: como observa Hans-Thies Lehman, cuando los *performers* o los actores crean “an image of themselves as victims, spectators are made culpable through the experience of their participation, then victims themselves” (Lehman 2010: 137). Más precisamente, el cuerpo del *performer*

[...] in its fragility and misery is also surrendered to the tribunal of judging gazes an offer of erotic stimulation and provocation. From this victim position, however, the posdramatic sculptural body image can turn into an act of aggression oan challenging the audience. As the performer faces him as an individual, vulnerable person, the spectator becomes aware of [...] the act of seeing that is voyeuristically applied to the exhibited performer as if she was a sculptural object. (165)

El lector, como espectador, además de medirse con el inquietante poder de su propia mirada, termina a su vez siendo co-partícipe de la varias sesiones de auto-agresión, exactamente como el público de la *performer* serba Marina Abramovich se sentía compelido a acompañarla a lo largo de sus extenuantes *performances*, interviniendo activamente en su desarrollo: en *The lips of Thomas* (1973), por ejemplo, cuando ya no podía tolerar los sufrimientos de la artista, decretaba el fin de la función bajando a la artista de la cruz de hielo⁵⁷.

⁵⁷ La performance, presentada por primera vez en 1973 en la galería Krinzinger, Innsbruck, consistía en que la artista comiera un kilo de miel con una cucharita de plata, bebiera un litro de vino y rompiera el

El lector, en *Lumpérica*, es implicado a través de la extenuación de la mirada a tal punto que termina por sobreponerse, de forma vicaria, a la figura marginal que le inspira atracción y temor: la *performance* atañe aquí su grado más intenso. En la primera toma (cap. 1), el lector que se instale en el espacio abierto por el deíctico “ése” experimentará la mirada en términos sexuales: “Y ése entonces –sudando– apretará las piernas porque su penetración más que júbilo sería el tizne blanco” (16-17). Luego se dejará seducir por el asco que le provoca la infección del cuerpo abyecto, transformando la mirada en tacto:

Porque ése intuye las piernas ulceradas y cuyas manos, mientras la noche avanza, bajan los pantalones para recorrerse una a una las llagas abiertas que ya no responden a ningún tratamiento / vendadas con tiras sucias para evitar la fricción con el género que las cubre y por esto, a sentir las junto a su piel sana, esas mismas piernas supurantes lo mancharán de nuevo en su limpieza, en el cuidado incesante que cualquiera se prodiga. Pero en fin, por pantalla, el terror y el deseo de la propia blancura y sanidad se manifestará como errata y entonces dejará ir sus pasos hacia la plaza pública, elevará sus ojos hacia el luminoso, se aligerará de ropas, abrirá sus piernas tendido de espalda en el cemento y de deseos se habrá consumado en otro, hasta que el mismo cemento, por el dolor de la pose, le rompa la piel y ése entonces se verá en cada una de sus llagas y la piel decorada brille con la luz del luminoso y sólo así sepa verdaderamente de alguna clase de vida. (*Lm*: 17)

La distancia que el sentido de la mirada de alguna forma garantizaba se ha disuelto en otros sentidos más primarios, y la supuración de las heridas infectadas devora la blancura de la piel del ciudadano-modelo quien, según las normas de buena conducta, debería cuidar su aseo. El alcance de esta infracción de límites corporales producida por los fluidos se hace aún más desestabilizante en un contexto como el dictatorial, donde, como explica Magda Sepúlveda, la higiene personal tiene una importancia y un valor que va más allá del propio acto de limpieza, de modo que la mancha de fluidos y humores corporales se vuelve sinónimo de “deseo de derrame, deseo de incontinencia en un país represivo” (Sepúlveda 2008: 70). Este deslice progresivo desde la seguridad de la separación de los cuerpos, regulada por la mirada voyeurística, hasta la fusión

vaso con su mano, trazara una estrella en su barriga con un fragmento de vidrio, la hiciera sangrar mediante una estufa colgada en el cielo raso mientras su cuerpo se congelaba extendido sobre una cruz de hielo.

orgánica de los mismos por medio de la vicarización de dolor y goce, sanciona el cumplimiento de la *performance* para el lector: el sujeto escópico se ha dejado absorber en el objeto de su anterior “indagación (ritual) del espectáculo (participante)” (Ortega 2000: 186) para renacer a una vida más intensa, más primaria.

3.3.2. La ondulación enunciativa como estrategia desorientadora.

De la misma manera en que, a nivel visual, la mostración se resuelve en una tortura invertida, en una contienda performática entre lector y personaje, a nivel enunciativo se traduce en una ondulación mareadora del estilo retórico con que se desarrolla el discurso, del punto de vista desde el cual se relata, y de los géneros que se atraviesan. En este sentido, es extremadamente acertada la hipótesis de Jaime Donoso, quien ve en *Lumpérica* “una tortura de la representación que se extiende hacia el lector; de este modo pasar por la lectura es como pasar por una máquina de producción de signos esquizoides, fragmentos inconexos que reproducen los flash backs que genera la tortura en la conciencia del torturado”⁵⁸ (Donoso 2009: 246). Por lo que atañe a la caracterización estilística de la obra, una reflexión sobre el uso del barroco en *Lumpérica* es ineludible. Descrita como una “escritura en trance” (Edwards Renard 2009: 169), que parece suspender la diferencia entre goce y dolor, entre la *jouissance* y la tortura (Castro-Klarén 1993)⁵⁹, la obra manifiesta sus deudas tanto con el barroco como con un procesamiento pulsional del lenguaje que amenaza con devolver este último al regazo de la Chora, especialmente en los umbrales que apuntan a la glossolalia⁶⁰, a los cortes semióticos en la enunciación, a las “eructaciones” artaudianas⁶¹. No se equivoca Nelly Richard (Richard 1993) cuando relaciona el uso

⁵⁸ También Diedra Reber realza como típicos de la tortura algunos elementos recurrentes en la obra, entre ellos la sed, en tanto es “uno de los síntomas más característicos de la tortura mediante corriente eléctrica”, y la luz avasalladora del luminoso, que correspondería a la electricidad misma o al “efecto del delirio inducido por la tortura” (Reber 2005: 456).

⁵⁹ Clarissa Castro-Klarén habla de una zona ética neutra en que se confunde el placer con el dolor (auto)inducido. El lenguaje resultaría desorganizado, por lo tanto, también por las borraduras y las desposiciones del yo producida en ese contexto.

⁶⁰ Según el Giorgio Agamben de *El lenguaje y la muerte* (2008), la glossolalia corresponde al uso intensivo del lenguaje, vaciado de toda referencialidad y reducido a puro significante.

⁶¹ En 1973 Eltit empezó su especialización en el Instituto de Estudio Humanísticos de la Universidad de Chile, durante el cual, y bajo la dirección del profesor Ronald Kay, practicó más que estudiar

intensivo del significante al auto-erotismo: el texto se toca y se frota en sus múltiples vueltas, exactamente como lo hace L. Iluminada. La escritura se exhibe en una *performance*, análogamente a lo que plantea Lehman:

The principle of exposition applied to the body, gesture and voice also sizes the language material and attacks language's function of representation. Instead of a linguistic *re*-presentation of facts, there is a “position” of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a “meaning” but instead by the scenic composition, by a visual, not text oriented dramaturgy. The rupture between being and meaning has a shock-like effect: something is exposed with the urgency of suggested meaning –but then fails to make the expected meaning recognizable (Lehman 2010: 146).

En otras palabras, la cifra teórica de la *performance* explica el hecho de que el mensaje, en esta obra, no logra salir indemne del otro lado de la imagen, como en la metáfora, sino que se queda pegoteado en su materialidad y desde allí habla.

La ondulación estilística se espeja en la fluctuación de la perspectiva enunciativa, que recuerda muy de cerca la técnica de filmación de la película *Enter the void* del director Gaspar Noé (2009), en la cual una experiencia extra-corpórea, casi psicodélica, es sugerida a través de tomas oscilantes desde lo alto, que se acercan de a momentos a los personajes en una subjetiva parcial para luego fluir hacia otros lugares, en un movimiento incesante que tarda tres largas horas en concluirse. En *Lumpérica*, debido a su vocación filmica, la focalización cumple movimientos similares: de externa pasa al límite de ser interna pero sin poder asentarse en ningún lugar de forma estable, como una ola que va y vuelve. Por ejemplo, el último capítulo se abre con una visual de toda la plaza, en que L. Iluminada es un elemento entre otros, luego se pasa a acotar “la panorámica de un sector definido” (*Lm*: 205) que constituye la focal del personaje y desde allí se mira, para volver nuevamente a ver desde el exterior: “[e]lla está bastante cerca de un farol y por eso se hace perceptible para cualquier observador. Su posición ha variado ligeramente” (207). En otras situaciones la perspectiva parece mantenerse en

teóricamente las propuestas teatrales de Antonin Artaud. Esto le permitió obtener una nueva experiencia con el lenguaje y el grito, ya que en la obra que se puso en escena, *Les Cenci*, ninguno de los jóvenes actores entendía lo que recitaba, y los cuerpos se movían desfasados con respecto a las palabras.

equilibrio en el límite entre focalización interna y externa: “Si optara por la espuela la luz eléctrica sería la que iluminara la entrada del acero en sus costillas” (74). Esta opción retórica es interpretable a la luz del concepto de “simbiosis” tal como la describe Rubí Carreño Bolívar, esto es, la introyección de la víctima y del victimario en una única subjetividad, lo que permite la convivencia de dobles perspectivas y el cambio de focalización en una misma oración (Carreño Bolívar: 2007).

Por otra parte, la dicción nunca está segura de sí misma: siempre hay retractaciones, correcciones, contradicciones; abunda el modo condicional en los verbos y la modalización adverbial que indica posibilidad e incertidumbre; todo es visto como un ensayo que puede ser cancelado o variado en una “tremenda y arrastrada producción” (*Lm*: 92). Al mismo tiempo, hay una proliferación de conectores que testifican el desarrollo de un razonamiento causa-efecto, de una deducción, y la consistencia del argumento demostrativo. Son dos fuerzas contrarias que acentúan la mentada oscilación retórica, injertando escenarios improbables en una cadena por lo demás lógica, de forma que “uno ya se pierde con tantas vueltas que impiden distinguir lo impostado de lo real” (72). Si, por una parte, la yuxtaposición de muchas posibilidades y re-escrituras de lo mismo hacen que, como subraya Nelly Richard, “las sospechas del lector traspasen el libro y se extiendan a sus afueras (el país entero), colocando en tela de juicio la fiabilidad-confiabilidad de cualquier palabra pronunciada en nombre de la Verdad” (Richard 1993: 39), por la otra la abundancia de conectores lógicos y los refuerzos a la exposición son interpretables, en las palabras de Mary Louise Pratt, como un esfuerzo por “desenmascara[r] la práctica de la evasión y reafirma[r] los discursos de la evidencia, de la experiencia del cuerpo, de la verdad y falsedad” (Pratt 2000: 20), o, incluso, como una parodia del discurso autoritario. Las declaraciones públicas de Pinochet, de hecho, encadenaban a través de conectores como “por consiguiente” o “por lo tanto” enunciados que no se referían a razones concretas o a hechos comprobables sino a leyes abstractas y arbitrarias. El razonamiento no se sustentaba, por ende, en una consecuencialidad efectiva. Comparto las entradas de Richard y Pratt y añado la sugerencia de que el efecto retórico contradictorio, que se crea con motivo de esta convivencia de contrarios, está pensado para desorientar cualquier forma de pensamiento esencialista y monológico, impositivo de una sola versión de los hechos,

en el terreno mismo de la proyección ficcional que abre la lectura.

Una tercera estrategia que permite “pluralizar de la lectura para desfocalizar la lectura del poder” (Ortega 2000: 186) es el uso de diferentes plataformas genéricas que vuelven a proponer, desde sus respectivos medios y soportes, y mediante un uso manifiesto de implementos tecnológicos, las mismas escenas. El juntarse de los rasgos tipográficos del ensayo con las anotaciones para la grabación, de las observaciones sobre los efectos estéticos de los cortes en los brazos con una foto de la artista sacada después de la *performance*, produce, una vez más, el efecto de un caleidoscopio vertiginoso de formas y colores: “& es nausea & vértigo” (*Lm*: 202).

Frente a todas estas estrategias textuales, me detendré a profundizar dos aspectos, en línea con la idea de mostración propuesta al principio. Por una parte, la atribución de la locución a una “locutora-espectadora estetizante”, quien se caracteriza por realzar, en su observación, el dato estético de las escenas. Por la otra, la incursión en el texto de lo que se propone como la subjetividad biográfica de la artista, que de esta forma se auto-expone en su presencia física a través de las exclamaciones, la foto de sus brazos tajeados, el cotejo punto por punto entre su cuerpo y el cuerpo de L. Iluminada, la escritura de su nombre propio, en la tentativa, ya discutida, de experimentar una superposición en el terreno ficcional en entre sí y el sujeto marginal.

La visibilización estética de los personajes y del yo biográfico-autoral.

La locutora-espectadora estetizante es la voz que relata la mayor parte de las escenas trabajadas en forma narrativa, por lo tanto se presenta en una parte bastante consistente del texto. Está idealmente instalada en uno de los bancos de la plaza y desde allí mira un espectáculo que, como indican ciertos detalles enunciativos, por ejemplo la capacidad de prever lo que sucederá en lo inmediato, no es una novedad para ella. Por lo contrario, parece que se trate del iterativo ensayo, alargado noche tras noche, de la misma serie de acciones⁶². Lo relatado por la locutora-espectadora estetizante resulta proyectado en una

⁶² Su papel de observadora es fraguado por la posibilidad de que se instalen otros espectadores a su lado –“infinitas posibilidades para cualquier mirada” (12)– abriendo así desde el principio un espacio para el lector, aspecto ya comentado anteriormente; la coincidencia del tiempo de lo enunciado con el tiempo de la enunciación –“los pálidos han llegado ahora” (13); la actitud reconstructiva a partir de los datos de la experiencia –“se puede deducir sin errar que su estado general es precario, su respiración

dimensión de espectacularidad, como arriba de un escenario: un efecto que es obtenido no solamente por medio de comentarios sobre la teatralidad de la escena, sino también gracias al uso del adjetivo deíctico “ese” con su declinación; se trata de un término que en el lenguaje común hace referencia, entre otras cosas, a un lugar mental o imaginado, colocado en una distancia ideal para la observación. La mirada atenta de la locutora-espectadora se transforma en una locución que releva lo bello en la distribución de los cuerpos en sus varias poses, en los rostros demacrados que se exponen a la luz del luminoso. Gracias a este punto de vista estetizante, los vagabundos “de vencidos en vencedores se convierten, resaltantes en sus tonos morenos, adquiriendo en sus carnes una verdadera dimensión de la belleza” (13), mientras siguen interpretando una parte imposible de asir completamente en su verdadero significado y alcance. Como el narrador Faulkneriano, la locutora-espectadora estetizante se deja embriagar por la complejidad hipotética de cada detalle, por las infinitas variantes de cada acto, y se queda en la vibración de sentido que esta apertura a la posibilidad provoca. La conjunción de belleza e indeterminación produce la visibilización, demandante porque imprevisible, de algo normalmente recluso en una posición de privación e invisibilizado frente a una mirada ciudadana anestetizada: la presencia corpórea de personas que no se someten a las reglas de la vida “socialmente aceptable”. A los vagabundos se le atribuye, de este modo, una capacidad de tomar la iniciativa que se caracteriza por encontrar y producir, en la gratuidad de su ofrendarse a la observación ajena, el goce de lo bello⁶³.

Otro aspecto de la mostración, concebida como arma de cuestionamiento de la fijeza enunciativa y exposición figurativa del texto en el sentido que le da Barthes, se da a través del asomarse de la figura biográfica de la artista en relación de analogía con el personaje, en el límite entre realidad y ficción. Como ya he referido, Diamela Eltit en 1980 se tajeó y quemó los brazos en una sesión individual y privada; sucesivamente, Lotty Rosenfeld grabó los efectos en el contexto de la *performance* realizada en el prostíbulo de Maipú y tituló el video *Zona de dolor I*. A la luz de esta información, se

agitada, ese brillo de sus ojos” (19).

⁶³ Según la autora, la marginalidad se caracteriza también por “una manera placentera y gozosa de operar. [...] Resulta que ese mendigo tiene un placer, o si no no estaría ahí. Lo que no se ve es que esos sujetos eligieron eso, son pensantes” (Piña 1991: 240).

vuelven más claras las exclamaciones en primera persona singular. Se trataría de manifestaciones de una locución que excede tanto el nivel enuncivo como el enunciativo, esto es, de un habla que se expresa no desde la experiencia del locutor o desde la autoridad de la instancia escritural, sino desde una posición subjetiva libidinal y biográfica en busca de una correspondencia directa, de una ecuación con el personaje: “Si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz. Ya no me acuerdo cuánto ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía” (19), o “cuando yo misma estupefacta me he sentido llevada de mí a sabiendas de lo que me esperaba, sola y encendida (ardiente estaba) y esta cara desencajada me auspició una única alternativa” (36).

La irrupción se hace más perentoria, como si los cortes performáticos se hubiesen mudado a la piel del objeto-libro, con la instalación de una foto como puerta de entrada a “Ensayo general”, capítulo en donde justamente se describe la *performance* paso por paso. La imagen retrata a una mujer sentada, los brazos vendados apoyados a las rodillas de modo que se adelanten para llamar la atención sobre sí. La cabeza queda en penumbra, pero un lunar inconfundible en el labio superior izquierdo delata la identidad de la figura: se trata de Diamela Eltit, la autora del libro. El artificio retórico de la foto es cifra de carencia y desborde a la vez. Señala una ausencia en tanto se refiere a un acto que se ha llevado a cabo fuera del soporte del libro. Como señala Raquel Olea, “[l]a fotografía demanda al texto que se lea en él algo que le falta, una resta de sentido que vendría a ser construido desde otro lugar por la mediación de una imagen que habla una escena ausente” (Olea 2008: 186). Por otra parte, la foto es pletórica en el sentido de que realiza una hiperficcionalización del tema tratado, a través de una pose ya no solamente relatada en el lenguaje, sino presentada, exhibida en un cuerpo, el del yo biográfico y de la emisora o persona (en su acepción latina de “máscara”) autoral. En el marco de la cámara fotográfica, la identidad se vuelve necesariamente simulacro, y el sujeto no puede sino imitarse a sí mismo, posar para configurar su “yo” (Barthes 1980). El sujeto de la foto es la Diamela Eltit biográfica en su ser físico, pero en su dimensión de imagen puede “remitir más bien a otra ficción de identidad, como la de L. Iluminada o algún otro pálido de la plaza”, como propone Eva Klein (Klein 2003: 132), o directamente señalar una tercera dimensión, en que la *performer* excede ya los límites

identitarios y encarna nada más que la herida. En cualquier caso, el objetivo de la pose en su formato explícitamente visual, fotográfico, es organizar una “estrategia de provocación para no pasar desatendid[a], para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy 1994: 130): para, en una palabra, interrumpir la automatización de la percepción y provocar el lector a un trabajo de síntesis activa de las solicitudes ofrecidas.

La instalación biográfico-ficcional del yo de la artista es replicada en otra circunstancia, el cotejo miembro por miembro, centímetro por centímetro de dos cuerpos femeninos, el de la locutora que se hace soporte de tal punto de vista y el de L. Iluminada. La observación es científica, maniática, casi táctil, al borde de lo grotesco. Aquí también la mirada es desafiada en sus domesticaciones, en sus costumbres perceptivas: “[s]us uñas de los pies son a mis uñas gemelas en su absurdidad, en el menoscabo que implantan para el ojo, demostrando así la domesticación de la mirada que no se detiene a clasificar sus funciones” (*Lm*: 93). La coincidencia se desborda, finalmente, hacia otros aspectos: la absoluta inutilidad como individuo, la marginación, la pertinaz insistencia en la vida. La opción vital de Diamela Eltit como autora-emisora y como individuo parece, en estas líneas, quedar grabada en letras capitales, como en un manifiesto. Sin embargo, una fractura inevitable, sustentada justamente en la identidad, compromete la perfecta superponibilidad de los dos cuerpos. Concluye el texto:

Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.

Su alma es no llamarse diamela eltit / sábanas blancas / cadáver.

Su alma es a la mía gemela. (97)

La inscripción del nombre propio de la autora, sin iniciales mayúsculas, ha sido interpretada como “un significante más –desnaturalizado– de la productividad textual. Como un grafismo cultural que se ensambla dentro de la operatoria narrativa” (Richard 1993: 42), o como estrategia para eliminar “la ecuación “natural” de la productividad del texto, aquella que supone una estrecha relación de propiedad privada con un autor supuestamente consciente que controla a la perfección sus contenidos” (Klein 2003: 133). Más que hacia una reflexión metapoética, sin embargo, me interesa desarrollar la

provocación de la exhibición del nombre autoral en la dirección de su relación con la figura que encarna la marginalidad. La fuente de la autoridad enunciativa en su rol socio-cultural, el autor, queda más acá de la línea de demarcación del privilegio –el confort de unas sábanas limpias y abrigadoras– pero también de la vida: ya es cadáver. La fusión integral entre el sujeto de la enunciación y el *otro* marginal, si es que es posible, se puede hipotetizar solamente en la proyección a la cual ambos sujetos acceden negando sus individualidades, despojándose de sus nombres e identidades: el tercer espacio de la *performance*.

3. 3. 3. Lo múltiple y lo neutro.

Una última vertiente de la retórica de la mostración que recorre *Lumpérica* coincide con la exposición de un “cuerpo femenino como espacio mutante del espectáculo” (Ortega 2000: 41), esto es, con el problema de la identidad del sujeto marginal. La exhibición “excesiva” de la protagonista se cumple, en efecto, como ondulación que atraviesa una serie inconclusa de avatares, según un ritmo pletórico que bien se adapta al giro barroco del texto. L. Iluminada se hace yegua, vaca, perra; y sucesivamente “la bailarina, la regente ocular, la espía, la damnificada, la víctima, la libidinosa anciana, la cortesana, la tapada por gasas, la chansonnier, la muchacha inocente, la abandonada: gemiría a la vez todas las poses, caminaría copiando las escenas” (*Lm*: 118). La materia de su cuerpo se ductiliza para deslizarse, con un movimiento inacabable, de un umbral de intensidad a otro. Se trata de un proceso que, según indica Alfonso de Toro al comentar el concepto de “corporalización” en relación con las prácticas transmediales, “transforma al cuerpo en un significante que se crea en el momento mismo de su producción en el espacio espectacular y no tiene un significado prefigurado, no es metáfora, ni alegoría, ni transmisor de nada, sino de movimientos, de gestualidad” (De Toro 2007: 57). Este estado permanente de ebullición que impide que el individuo cuaje en una identidad fijada, en un papel y una obediencia, puede ser leído como una reacción a la retórica del poder autoritario que determina roles y responsabilidades para los ciudadanos. Frente a la abstracción ideológica de la mujer como esposa modelo y

madre ejemplar, papeles en que debía desempeñarse su “participación auténtica” (Pinochet 1976 cit. en Pratt 2000: 18) a la misión del gobierno dictatorial, *Lumpérica* plantea la esterilidad del sexo indefinible, la indecidibilidad de la mutación constante, la inutilidad del cuerpo sin órganos de artaudiana memoria.

Sin embargo, en general la crítica no ha realizado el hecho de que tal modulación de múltiples identidades se sustenta, en realidad, en una indiferencia de fondo. Todas las identidades posibles de L. Iluminada afloran por desborde solamente después de que ella ha estado “[s]umida en el éxtasis de perder su costra personal para renacer lampiña” (*Lm*: 10), y ha “perdido el nombre propio, inmersa, buscando la luz con ojos desorbitados por la transparencia” (11). Esto es, para que se pueda proyectar el pletórico barroquismo transformacional de la identidad, es necesaria una pantalla depurada, neutra, como fondo disponible a ser llenado de imágenes. En el texto, indicaciones que apuntan a esta ambivalencia se encuentran en las escenas en que los personajes se exponen a la luz del luminoso, en lugares tan importantes para la economía de la obra como su inicio y su fin. Si se puede concebir algún tipo de evolución en una obra de obsesiva circularidad como *Lumpérica*, ésta reside en la valoración del substrato neutro sobre el cual ocurre la variación de las identidades plurales. Según esta óptica, la afirmación identitaria de la protagonista alternaría la acumulación –la serie inacabable de avatares– con la sustracción, llegando finalmente a utilizar, como instrumentos privilegiados, aquellos mismos aspectos de neutralidad e indiferencia de fondo que en un primer momento eran sobrellevados pasivamente.

El capítulo que abre *Lumpérica* describe cómo los vagabundos que se han reunido en la plaza se exponen a la luz del cartel para obtener, a través de las marcas de productos comerciales que éste proyecta en la plaza, su certificación ciudadana y un nuevo nombre. Esta asignación de una identidad alternativa se verifica, sin embargo, sólo porque ellos, como masa homogénea, se han propuesto en su funcional palidez, que naturalmente es sinónimo de espacio vaciado y disponible para ser inscrito por el otro: “muestran sus cuerpos que no plantean diferencia entre unos y otros: el aviso luminoso los encubre de distintas tonalidades, los tiñes y los condiciona” (10). De la misma manera, L. Iluminada se hace cuerpo-pantalla sobre el que recaen las letras, los colores, los reflejos desde lo alto: es así como se celebra su bautizo. La primera escena se

concluye con el siguiente comentario, que subraya el movimiento colectivo de los personajes en el sentido de una abstracción y neutralización de la identidad:

Revirtiendo por ello los cánones de la identidad a través de la suma de los cuerpos que neutralizan al máximo los rasgos, para provocar colectivamente una imagen depurada de los que, por desprendimiento, han ductilizado sus materias sometiéndose conscientemente al deseo. (16)

La tensión hacia la des-personalización de los cuerpos radica, en el primer capítulo, en la necesidad de ofrecer una superficie de inscripción para el fantaseo de las múltiples identidades: sin embargo, se trata de una dinámica que parece depender enteramente del instrumento biopolítico por excelencia del poder autoritario, o sea la seducción de la mercancía y el control panóptico encarnados en el cartel comercial que ilumina la plaza. El goce de descubrirse cada noche diferentes a sí mismos no radicaría en la libertad y la autonomía del individuo, sino que sería el efecto de la mismísima coyuntura político-económica que crea las condiciones de opresión y prescribe las formas para el disfrute. La verdadera insidia del poder coincide justamente con el hecho de que impone la ilusión de constituir el único horizonte posible de la experiencia.

Sin embargo, *L. Iluminada* sabrá transformar esta constitutiva falta de alternativas de límite aprisionador a límite fructífero de una disciplina autónomamente escogida, desembocando, en el último capítulo, en la investigación de lo neutro como táctica de sustracción y resistencia a la opresión. La obra en su conjunto puede ser leída, en este sentido, a la luz de la propuesta artaudiana del teatro de la crueldad (Artaud 1964): *L. Iluminada* transforma la sumisión a la necesidad, encarnada en la ley del luminoso, en un arduo ejercicio de actuación⁶⁴; a la violencia de la coyuntura histórica responde con

⁶⁴ Este cambio de perspectiva se puede comprobar, por ejemplo, en el hecho de que el vestido de lana gris de *L. Iluminada* es interpretable ya no solamente como un telón de fondo, neutro, que recibe pasivamente los colores del luminoso, como en el primer capítulo –“Sus ropas grises reciben los tonos del luminoso. Le sirven de tela para su proyección” (*Lm*: 32). Por lo contrario, se ha vuelto ropaje con apariencia ritual para la actuación, tal como lo prescribe Artaud en *Le théâtre et son double*. Ahora *L. Iluminada* busca activamente el cruce entre su vestido gris y ciertos grupos de letras proyectados desde lo alto, para luego fijarse no tanto en su “sentido claro o riguroso”, sino en los “nexos” (216) que se crean entre ellos, en “los aparentes vacíos” (214); algo así como el proceso de abstracción seguido por Mondrian, quien llegó a sus famosas superficies abstractas concentrándose en el espacio aéreo entre las ramas de los árboles. En ambos casos, lo que importa realmente es la forma del vacío en que se sustenta la variación.

la “crueldad” de una rigurosa e implacable entrega a la exhibición, en su mismo cuerpo, de aquel conato vital que no se deja aplastar por ningún poder. A través del refinamiento procurado por la actuación, tal indomable apetito por la vida llega a asumir la forma de una neutralidad ahora extremadamente poderosa. Por lo mismo, la multiplicidad de umbrales identitarios por los cuales transita L. Iluminada vendrían a ser muecas de un mismo rostro que se tensiona hacia una desnudez y una entrega total, llegando a rozar lo neutro, la única identidad que realmente importa.

Mi propuesta es, por lo tanto, la de leer la vuelta incesante y extremado de L. Iluminada sobre los mismos actos y su insistencia en la neutralidad que pervive debajo de la línea de la variación, como práctica consciente, como ejercicio físico y espiritual del actor. Con este objetivo, me inspiraré en las consideraciones expuestas por Jersey Grotowski en su obra *Towards a Poor Theatre*⁶⁵. Según Grotowski, “[t]he important thing is to use the role as a trampolin, an instrument with which to study what is hidden behind our everyday mask –the innermost core of our personality– in order to sacrifice it, expose it” (Grotowski 1981: 37). Particularmente reveladora, para entender la aplicación de este precepto grotowskiano a *Lumpérica*, es la última escena. Cerca del amanecer, la protagonista ha quedado sola en la plaza. Saca de su bolso un espejo y se mira largamente la cara, desde todos los ángulos posibles. Luego, parada en el centro de la plaza, se corta sus cabellos, hasta que aparece su casco blanquecino. Vuelve a mirarse en el espejo, se sienta en un banco y se pone un collar de pedrerías. Su cara, después del acto, ha quedado “límpida”. Interpreto esta sucesión de acciones como un ciclo de entrenamiento grotowskiano, que lleva L. Iluminada a hacer emerger, en sus facciones, la pura potencia de la vida impersonal de deleuziana memoria⁶⁶. La exposición del cráneo, a través del corte del cabello, es crucial: se trata de una manifestación de entrega llevada a sus extremas consecuencias, ya que una parte tan frágil y emblemática de la

⁶⁵ Según Grotowski, el actor debía entrenarse rigurosamente para limpiar cada una de sus acciones, que debían surgir de impulsos interiores; el objetivo era obtener un control total de la expresividad de tal forma que en lo esencial y lo escueto pudiera crearse una íntima conexión con el público.

⁶⁶ Me refiero aquí al artículo de Gilles Deleuze titulado “L'immanence: une vie...”, que se ha vuelto su testamento en materia de biopolítica. Para Deleuze, *una* vida es vida impersonal, y sin embargo singular, un puro acontecimiento de presencia liberado de los accidentes subjetivos (Deleuze 1995). Mientras Deleuze piensa en el momento revelador de la impersonalidad de la vida a través de ejemplos como el hombre en punto de muerte o el bebé con sus muecas singulares pero no individuales, en mi discusión estoy valorizando el proceso actoral de despojamiento, lo que invoca una necesaria permanencia de rasgos individualizantes, y una tensión que no se puede anular completamente en la trascendencia de *una* vida.

persona como la cabeza es puesta en riesgo en un medio hostil, que puede hierirla en cualquier momento, aunque fuera a través de la invasión de la luz artificial. Al mismo tiempo, sin embargo, este despojamiento, esta “pobreza” radical se vuelve núcleo duro de resistencia, de insumisa supervivencia, que se agarra de lo básico de las funciones vitales para sacar nuevo impulso: como anotan Deleuze y Guattari a propósito de las posiciones de la cabeza en Kafka, aquí también la cabeza erguida apunta a una línea de fuga de la cárcel autoritaria, a un abrirse de nuevas conexiones desorientadoras, desterritorializantes (Deleuze y Guattari 1975). Recita el texto:

Respiró intensamente. Nuevamente elevó sus manos sobre la cabeza y recommenzó con sus cortes irregulares. A pedazos aparecía su casco blanquecino. Los huecos en su cráneo eran notorios. Las partes recubiertas por cabellos tenían un tono más oscuro aunque también transparente. En líneas generales, las zonas que estaban rapadas no tenían más que uno o dos centímetros de largo. (*Lm*: 217)

El corte casi ritual roza la depuración total de esa parte de la anatomía humana, el cráneo, hasta el punto de volverla paradigmática en su crudo y poderoso proceso de reducción a su esencia: se lee en ello la neutralidad de un elemento del reino mineral, pulido como un guijarro. La anotación relativa a las cicatrices en el cuero cabelludo y a una precisa distribución de zonas más o menos rapadas mantiene, sin embargo, la huella de una individualidad innegable. La historia de las orfandades y de los triunfos de L. Iluminada, en su recorrido hacia el umbral de lo neutro, es la base indispensable que asegura el éxito de la función final del entrenamiento, en que acaece la potencia impersonal, e intransferible a la vez, de la vida.

Otro elemento de gran importancia es el espejo. Después de la rapadura de la cabeza, L. Iluminada se mira en él, pero en la superficie no aparece su cara, sino solamente elementos del entorno: “[p]or un momento se reflejó en él el luminoso y hasta un pedazo de rama de árbol” (218). Este mismo espejo, vaciado de un reflejo facial específico, es alcanzado idealmente al lector, traspasando, como ya antes, los límites del enunciado literario, para que él mismo se mire en esta desnudez total. Escribe, de hecho, Grotowski: “[t]his is an excess not only for the actor but also for the

audience. The spectator understands, consciously or unconsciously, that such an act is an invitation to him to do the same thing” (Grotowski 1981: 37). En el cierre de la obra, el contacto de las miradas de L. Lumpérica y un ciudadano sella, dentro del enunciado literario, la muda transmisión de esta invitación que pretende desbordarse hacia el lector: “El primer peatón cruzó la plaza, seguramente para acortar camino. Su mirada distraída la enfocó vagamente, luego de manera abierta. Sus ojos se cruzaron. Ella sostuvo la mirada por un instante, pero después la dejó ir hacia la calle de enfrente” (*Lm*: 218-219).

Como se ha podido apreciar en estas páginas, *Lumpérica* desarrolla una muy peculiar vocación testimonial frente a su contemporaneidad: en vez de transmitir un mensaje verbal explícito, organiza una *performance* en la cual el lector, en tanto ciudadano, es llamado a participar. En ella, una situación de opresión y desamparo existencial, debida a la coyuntura histórica, es transformada en gimnasio del actor para que el ser humano se exponga en su desnudez más radical. Dicho de otra manera, en la figura de L. Iluminada es posible ver cómo el sujeto del Chile dictatorial, vuelto intérprete de sí mismo en tanto actor grotowskiano, doblega y desvía de su propósito originario los signos de la violencia que determinan su simbólico desamparo existencial (el frío, la noche, la luz cegadora y arrasadora del poder, la soledad, la desconfianza en su relación con el otro), vertiéndolos en un lúcido e implacable ejercicio performático. Lo que emerge de este ensayo dramático-escritural, sin embargo, no es una *nuda vita* victimizada, sino una *vida conscientemente desnudada*, llevada al umbral de lo neutro, que en su esencialidad asegura una potente forma de resistencia frente a cualquier imposición violenta de moldes identitarios unívocos y predeterminados⁶⁷.

⁶⁷ No hay que descuidar, sin embargo, la permanencia del detalle seductor, que en la escena analizada se concreta en el collar de pedrería: incluso en el borde de la neutralidad más absoluta resiste la fidelidad a la vertiente erótica, estética.

IV. LA DÉCADA DEL 90: EL DISTANCIAMIENTO CRÍTICO DE LA MIRADA

4. 1. Una visibilización disonante.

Los años 90, por lo que atañe a la producción poética relacionada con la marginalidad, se abren, idealmente, con la publicación de *Santiago Waria* de Elvira Hernández (1992) y se cierran con la publicación de *Naciste Pintada* de Carmen Berenguer (1999). El primer texto, entregando la palabra a la mujer violada, al mapuche naufragado en la urbe, al mendigo, a la prostituta, condensa el sentimiento de desengaño de la ciudadanía al comprobar que la vuelta de la democracia no significa mayores cambios para una parte consistente de la población, especialmente los desamparados. El proyecto que subyace a esta escritura es de largo alcance: en la marginalidad de las voces que representan figuradamente al ser nacional, en el sinsentido de un carrusel que da vueltas y vueltas sin lograr rescatarse de su eje que coincide con el vacío, Elvira Hernández vuelve a proponer la imagen dominante de la poesía de los 80, el baldío. Clausura, así, con un remate necesario, la poética de la marginalidad correspondiente a esa década; al mismo tiempo vislumbra, con abismal clarividencia, la nada a la cual se reduce el festejo de la diversidad democrática recién inaugurada. *Naciste Pintada* de Carmen Berenguer, publicado siete años después, junta varias situaciones en una especie de *summa* de la marginación, estructurándose en el cruce de diferentes géneros literarios: el testimonio de mujeres maltratadas y abandonadas, las cartas de las presas políticas durante la dictadura, la prosa poética que describe la degeneración del espacio metropolitano, entre otros. La obra se adentra, en una de sus secciones, en las calles prostibularias de Valparaíso, para trasmutar, a través de la retórica sentimental de los bajos fondos y del impacto visual de los recortes periodísticos de crónica roja, lo chinesco en *chinoiserie*, lo mestizo y lo abyecto en producto exquisito, e inquietante a la vez, para la mirada del poscolonialismo tardío en sus paseos voyeurísticos entre las ruinas urbanas y humanas de la contemporaneidad. La divergencia entre las dos propuestas se mide, esencialmente, en el hecho de que, mientras el poemario de Hernández sigue cuestionando de forma abarcadora el sino nacional –puede ser interpretada en tal sentido la disposición de los poemas desde la primera hasta la última letra del alfabeto– Berenguer está consciente de la mirada que el mercado editorial, la

academia y la crítica pueden tener sobre su obra, y, por consiguiente, la adapta con mayor versatilidad y complacencia a las expectativas de los operadores y consumidores de la cultura, acudiendo a fórmulas que encajan cabalmente con su contemporaneidad.

Ciertamente, uno de los factores determinantes en la evolución del tratamiento estético de la marginalidad, así como queda planteado por los dos hitos arriba expuestos, puede encontrarse en la influencia, sobre la producción literaria, de determinadas retóricas discursivas que dominan la agenda social y de determinadas políticas de la industria cultural. En el contexto de la pactación política que caracteriza los gobiernos de la Transición, abocada a anestesiar cualquier reivindicación demasiado directa o tajante que pueda amenazar el precario equilibrio democrático, los sujetos discriminados y marginados pasan a integrar el variado menú de las minorías que “[e]l capital, en su dinámica de expansión y reproducción, [...] impregna con el valor agregado homogeneizador de la tolerancia multiculturalista”⁶⁸ (Blanco 2010: 98). Por su parte, la oferta literaria del período espejea, a menudo, la línea adoptada en el ambiente socio-político, privilegiando autores que despierten el gusto por lo “diverso”, lo “singular”, sin salirse de una actitud *politically correct* previsible y sin consecuencias. Como observa Diamela Eltit,

La indistinción generalizada es estructural al proyecto sociopolítico actual: nueva narrativa, narrativa de mujeres, narrativa de jóvenes, literaturas gays, por ejemplo, pero detrás de este simulacro de diversidad yace la evidencia que se trata de unaseudodiferencia y, al revés, con esta “narrativa de...” se busca homogeneizar las prácticas para así deshacer sus probables tensiones y conflictos. (Eltit 2000: 26)

Como se ve, en los años 90 parece haberse creado un cortocircuito entre los discursos admitidos en la arena pública, la sollicitación de creaciones específicas por parte de las editoriales, la creación de un público lector a medida, los temas de interés

⁶⁸ Posiciono el término “multicultural” en el horizonte teórico construido por Walter Mignolo en su ensayo *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción descolonial*: “Multicultural significa que los principios hegemónicos del conocimiento, la educación, las nociones de Estado y gobierno, la economía política y la moralidad, entre otras cuestiones, están controladas por el Estado, y bajo el control estatal, las personas tienen la libertad de seguir con su cultura siempre y cuando no pongan en riesgo los principios epistémicos que sustentan la política, la economía y la ética estatal” (Mignolo 2007:139).

en la crítica periodística y académica. Así pues, desde una posición que no renuncia a cierta cualidad artística, la obra *Naciste pintada* atestigua y condensa una tendencia general de interdependencia entre literatura, política y mercado, con la cual aquellos integrantes de la promoción poética del 90 que se interesen en la marginalidad tiene necesariamente que enfrentarse, a nivel de circulación de sus creaciones y a nivel de representación del referente marginal.

Para los dos autores cuya obra será analizada en este capítulo, Germán Carrasco y Yanko González, la opción es, sin más, la de desmarcarse de los discursos dominantes en el campo cultural, según la fórmula así descrita por el crítico Javier Bello:

[...] [la] búsqueda de modos discursivos que no se asimilan a los más extendidos del entorno; el uso de registros que no atraigan a estos últimos a menos que provengan de locaciones y grupos marginales [...] o que, participando de la “mayoría discursiva”, e integrados al texto, cumplan una función desestabilizadora [...] en tanto son sometidos al servicio de algún otro discurso, descentrando ambos, volviéndolos ajenos a sí mismos. (Bello 1998: s/p)

Mi hipótesis es que la invención artística de Germán Carrasco y Yanko González apuesta por desarticular aquella visibilidad mediática e institucional que se dirige sobre el sujeto marginal (ahora convertible en la categoría de “minoría”, cuando corresponda, como en el caso de los mapuches, los homosexuales, las mujeres maltratadas), pero que no necesariamente implica un avance concreto en la ratificación y goce de sus derechos⁶⁹. Así como la visibilidad en la arena pública del marginal es un asunto de

⁶⁹ Fernando Blanco ve las políticas estatales de la Transición como mecanismos que posibilitan “transformar en cultura reciclable hasta el más mínimo intento emancipatorio”, y agrega: “[l]a gestión estatal frente al reclamo social y su teatralización en lo público es uno de los perversos aciertos de la hegemonía” (Blanco 2010: 167). La contrapartida de la visibilización en la arena pública de la existencia de diferencias a varios niveles –genérico, étnico, racial, religioso– es que se instale un sistema de identificación del individuo según una serie de parámetros dados, tan invasivo que los sujetos acaban espontáneamente por asumir sobre sí una determinada identidad y responder a la verdad relativa, sin darse cuenta de que se están sometiendo a un régimen regularizador de conductas. Sin embargo, es innegable que un primer paso en la dirección de la igualdad de derechos entre grupos sociales se da y se ha dado a través del ámbito cultural. Un ejemplo de eso en Chile es el florecimiento de la etnopoésía mapuche ya desde los años 80, que cuenta con importantísimos poetas como Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Jaime Huenún, entre otros. La conformación de una intelectualidad mapuche-huilliche con un perfil propio en el escenario cultural permite que vaya emergiendo con ella una serie de otras instancias que tienen que ver con la esfera política e social. Es así como, con la Ley Indígena de 1993, las demandas del movimiento mapuche son reconocidas, por primera vez en la

mirada colectiva, que a menudo se vuelve ciega apenas éste se sale del ámbito meramente cultural y presenta sus reivindicaciones político-económicas y sus planteamientos epistemológicos al poder dominante, los trabajos de estos dos autores tienen que ser medidos en las potencialidades deparadas por la distancia crítica que está a la base de la observación, de la mirada. Si la retórica poética de los años 80 trabaja en el sentido de una superposición entre sujeto de la enunciación y sujeto marginal, la producción literaria de los 90 interpone un hiato entre observador y observado, relación en donde el segundo término comprende también la coyuntura histórica con sus contradicciones. Así pues, los dos artistas intervienen y descuadran una mirada pública que demasiadas veces acaba por revelarse puramente superficial, antojadiza, estéril.

*Metales pesados*⁷⁰ (1998) de Yanko González⁷¹, poeta de Valdivia, se centra en un sector específico de la juventud marginal que, entre finales de los 80 y principios de los 90, se identifica con la corriente post-punk y se caracteriza por la conducta violenta, el consumo y el comercio de droga, el asalto y el robo. En esta obra, la visibilidad de los sujetos marginales es llevada al exceso, a la sobre-exposición, lo cual satura y finalmente obtura la mirada que pretende aferrarlos y amansarlos. Incluso la observación del locutor en que se identifica el poeta-antropólogo –según la inspiración transdisciplinaria que anima el proyecto poético de Yanko González– resbala en la superficie impenetrable que estos jóvenes adensan alrededor de sí mismos a través de su actuación performática. Por otra parte, Germán Carrasco⁷², en *La insidia del sol sobre las cosas*⁷³ (1998) y *Calas*⁷⁴ (2001), absorbe a la figura del marginal en el panorama de

historia chilena, como étnicas (esto es, referidas a un pueblo originario en sus derechos) y se señala la responsabilidad del Estado por respetar, proteger y promover el desarrollo del pueblo indígena y de su cultura. Esto no impide que la “[v]isibilidad abrumadora de los mapuche en los medios, espectacularidad para relatar unos movimientos que comprometen tierras e intereses de grandes empresas eléctricas y madereras” (Foerster 1999: 51) no corresponda, en lo específico, con un asestarse duradero de los derechos de los pueblos originarios: a partir de 2009 se les empezó a aplicar la ley antiterrorismo.

⁷⁰ En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *Mp*.

⁷¹ Nacido en 1971 en Buin. Es doctor en antropología y profesor en la Universidad Austral de Chile. Ha redactado varias antología de poesía joven chilena e hispanoamericana; además de la obra citada ha publicado: *Alto Volta* (2007) y *Elabuga* (2011). Ha participado en numerosos encuentros de poesía en el extranjero.

⁷² Nacido en 1971 en Santiago. Colabora con diferentes revistas y dicta talleres y cursos. Ha participado a varias residencias artísticas en el extranjero. Además de las obras citadas, es autor de *Clavados* (2003), *Multicancha* (2005), *Ruda* (2010), *Ensayo sobre la mancha* (2012).

⁷³ En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *In*.

⁷⁴ En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *Ca*.

la experiencia cotidiana, haciendo de él un elemento más familiar que perturbador: se podría hablar, en este sentido, de una in-visibilización de aquella diferencia que supuestamente aleja el marginal del resto del conjunto social y lo vuelve, así, clasificable. En efecto, los encuadres de un Santiago pedestre, popular, periférico, desde los cuales asoman objetos y formas de una belleza excesiva, presentan escenas comunes y corrientes, cuya marginalidad es puesta entre paréntesis, bajo una perspectiva estética e incluso, como se verá, erotizada. El sujeto marginal resulta “normalizado” también por el hecho de que los poemas que se refieren a él se mezclan con otros de diferente tema, por lo cual la atención hacia su figura puede definirse sesgada, ajena a una intención predefinida⁷⁵. Las estrategias retóricas antitéticas de la hiper-visibilización (González) y de la in-visibilización (Carrasco) convergen, sin embargo, en la denuncia implícita de cierta hipocresía o retórica vacía –que a nivel político corresponde con la falta tanto de valentía como de objetivo espacio de maniobra, por parte de los gobiernos de la Concertación, para proceder a reformas en una situación institucional esposada por los enclaves autoritarios inyectados en el Estado por la dictadura⁷⁶– con la cual la década del 90 inventa a su *otro*, valorándolo desde una perspectiva que muy a menudo lo reduce a elemento folclórico, meramente cultural, e ignorándolo en sus demandas reales, políticas.

La distancia que los dos autores conscientemente interponen entre sus propuestas poéticas y los discursos dominantes de la época se registra también en el plano de la inserción oblicua de su producción en el ambiente literario, rasgo que los aúna a los demás poetas de su promoción, y que Javier Bello define con el término de “marginalidad”. En esta sección introductoria me detendré a considerar este rasgo de la emisión literaria, para luego pasar a anticipar unos temas o tratamientos retóricos

⁷⁵ De esta peculiaridad descende también la necesidad de abordar el estudio de dos poemarios en vez de una sola obra, para poder tener un corpus suficiente de poemas centrados en el tema en objeto.

⁷⁶ Como explica el estudioso Manuel Antonio Garretón, Pinochet, antes de dejar el poder, se preocupó de reforzar y consagrar los elementos claves de la institucionalidad autoritaria, definibles como “enclaves autoritarios”, en los ámbitos institucional, actoral y ético-simbólico. Éstos consistieron, respectivamente, en unos cuantos aspectos autoritarios que quedaron, sin modificar, desde la Constitución del 1989: en las leyes que regulaban el Banco Central, las Fuerzas Armadas, la educación, la organización de las municipalidades, la regulación del mundo laboral; en las garantías y re-legitimación frente a la ciudadanía de los actores sociales mayormente involucrados con el régimen dictatorial, como las Fuerzas Armadas, la derecha política, el sector empresarial; en el tema de los derechos humanos por las atrocidades perpetradas por la dictadura, a la espera de justicia y reparación (Garretón 1995).

comunes a los poemarios considerados: la crítica hacia una modernidad y una Transición incompletas, la puesta en tela de juicio de cierta mirada complaciente o fetichizante sobre la marginalidad, y la negativa a entregar un cuerpo subalterno mudo y sintomático, sin posibilidad de contra-replica.

La marginalidad elegida de los “náufragos”.

A Javier Bello se le debe el mérito de trazar la línea interpretativa para la promoción poética del 90. Según su lectura, el conjunto de poetas que empiezan a publicar a partir del regreso de la democracia en Chile se caracteriza por expresar, en los textos, una condición existencial de “naufragio” –el legado del trauma dictatorial para las jóvenes generaciones– en donde el sujeto se halla perdido, literalmente a la deriva (Bello 1998). Magda Sepúlveda desarrolla el concepto del naufragio describiéndolo como un “raptó de la historia” (Sepúlveda 2010: 82), un hablar desde un “tiempo sin horas” (87), desde un extravío de referentes y puntos cardinales. La nueva promoción, integrada en su mayoría por escritores con estudios universitarios, ya no se auto-percibe como agrupación orgánica que se enfrenta a las generaciones poéticas anteriores, como ocurría en el pasado. En lo textual, a menudo sale de los confines de la tradición nacional y de su idioma para buscar modelos literarios diferentes, como por ejemplo los anglosajones, con los cuales conjugar su vocación a la contaminación de los géneros, especialmente las artes visuales y la cultura mediática, y su tensión metapoética y auto-reflexiva (Morales Milohnic 2004; Fernández Fraile 2008). Uno de los temas preponderantes es el espacio urbano, enfocado desde lo menor, lo cotidiano, las contradicciones surgidas a raíz de la globalización, que deslinda una “ciudad asumida en tanto fractura, abordada a partir de sus márgenes, transgredida en cuanto escenario y operando en sintonía paritaria con la voz [del] sujeto en tanto sobreviviente” (Espinosa 2006: s/p), o sea consignado, una vez más, a su naufragio personal.

La condición relativamente marginal de este conjunto de poetas consiste en su opción por alejarse de la lógica del *jet-set* mediático y efímero que caracteriza la experiencia de la prosa en esos mismos años, a partir del “miniboom” de la Nueva Narrativa Chilena impulsado por la editorial Planeta desde el año 1987, en su mayor

parte abocado a crear un consumo cultural con altos índices de venta, en el cuadro de la transnacionalización de la industria del libro (Subercaseaux 2010) y sin preocupaciones por la efectiva calidad literaria de las obras. Los poetas, en cambio, buscan una comunicación íntima y casi subterránea con un “lector secreto”: el acto de la lectura, de hecho, “no recorre el espacio desde el ámbito de lo personal hacia lo público, sino que se transporta desde la situación de la escritura hacia el ámbito de lo interpersonal e intersubjetivo” (Bello 1998: s/p). Por lo que atañe a los procesos de institucionalización de esta escritura –de la formación de los poetas a la publicación y difusión de las obras, a los apoyos y premios económicos– se nota una progresiva adaptación a los tiempos de la economía pos-capitalista, en la cual el artista debe volverse empresario de sí mismo. Con el instalarse de la democracia vuelve a florecer “la actividad de talleres, de revistas y de premios, más apegados a la rigurosidad literaria que al espectáculo” (s/p), así como las universidades y las fundaciones, como la Fundación Neruda creada en 1988, recuperan su papel de fomento de las artes y la cultura. El Estado contribuye con Becas, como la Beca Fondart de creación literaria, o la Beca de Escritor del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura. De esta forma, los poetas logran, en cierta medida, profesionalizarse, gracias a la posibilidad de colaborar con revistas, dictar talleres, y ganar premios en dinero. Por ejemplo, Germán Carrasco ha dirigido cursos de poesía en la Corporación Cultural Balmaceda 1215 en varias oportunidades y ha ganado varios concursos, incluso a nivel internacional. El campo cultural, por su parte, se enriquece de nuevas editoriales independientes que se dedican a publicar poesía y otros géneros menores. Junto con las autoediciones, logran conformar un importante sector de la producción total del libro en Chile: para quedarse sólo con las primeras, en 1996 éstas alcanzan el 14,19% de lo editado (Subercaseaux 2010: 271). En el caso de las obras aquí estudiadas, la publicación es realizada a través de editoriales pequeñas, que encuentran en la variedad de sus intereses (fotografía, cómics, ensayos, entre otros) la posibilidad de sobrevivir: J. C. Sáez para Carrasco y El Kultrún para González.

Dentro de esta marginalidad parcial y conscientemente elegida o aceptada, relacionada con la general inserción de la poesía en el ambiente literario de los 90, los dos autores considerados asumen su propia marginalidad suplementaria. Por lo que atañe al caso de Germán Carrasco, en un poema de *Calas*, titulado “Kermesse” (*Ca*:

23), el locutor, en este caso emanación del poeta, reproduce las contrastantes apreciaciones que su obra despierta en el ambiente de la crítica literaria.

muy académico muy marginal

[...]

ha leído demasiados clásicos muy provinciano

nada bueno puede salir de las cloacas santiaguinas sus endecasílabos machacan

[...]

se acostó con el jurado le prometió caviar al jurado

fumó yerba con el jurado

lo vieron en provincia con el jurado en un bar de dudoso gusto y reputación

esa barba hippie esa pinta de milico pobre un punk de Nueva Quillahue

ese terno de tinterillo el tono de maricón rasca

Pura mierda.

En el poema se ven tematizados, en clave irónica, la miopía de la *kermesse*, que relaciona el contenido de la obra con la apariencia física del autor. El personaje del poeta queda encasillado en una identidad parecida a los sujetos que le interesa retratar en su poesía, como se puede apreciar en los últimos versos; obviamente, la intención de la instancia escritural es la de poner al desnudo la mezquindad de cierto ambiente literario que necesita imponer etiquetas en sus productos para poder volverlos consumibles. Otro margen al cual se adscribe la instancia poética es el relacionado con la tradición, percibida como auditivamente agresiva: “Nacimos en el desprecio a los signos de exclamación, / en habitáculos donde sólo se llega a dormir o al amor / y se sujetan los áfonos y dulces quejidos [...]” (9). La postura reivindicada es, en cambio, la del diminutivo, del *sotto voce*, del susurro: una poética que es similar a la de otros poetas de la misma promoción, que privilegian lo nimio, lo cotidiano, el detalle por sobre el *grand récit*.

Por su parte, la marginalidad más estruendosa y provocativa relacionada con el contenido de la obra de Yanko González se refleja en la materialidad del objeto-libro. Como anota Rosabetty Muñoz, el libro es “de formato grande, apaisado, portada negra

donde destacan versos en relieve y el título en color ocre. Forma y color que anuncian la intención de hacer patente un contenido denso ya explícito en el título” (Muñoz Serón 1998: 7). Ya desde su apariencia, entonces, *Metales pesados* se acompaña con una estrategia de hiper-visibilización. Por lo contrario, la marginalidad que caracteriza el poemario desde el punto de vista de la temática es retomada de forma más ponderada en las reflexiones metapoéticas y teóricas del autor, en el texto mismo o en ocasión de las entrevistas o de la escritura ensayística. El poeta –quien se ha formado como antropólogo– está consciente de encontrarse en el cruce de dos géneros, y subraya algunas dificultades que su obra encuentra a la hora de ser inscrita en una determinada tradición discursiva: “[a] mí me descalifican desde la poesía porque soy antropólogo y desde la antropología porque soy poeta” (González Cangas 2000: s/p). Este hibridismo, sin embargo, coincide finalmente con su riqueza y sus potencialidades en la apertura a la multiplicidad de los sentidos, además de ponerse en línea con el patrón interpretativo dominante en la academia a finales del siglo XX, la interdisciplinariedad. Tanto Carrasco como González, como se ve, experimentan la marginalidad en el campo cultural, esto es, a nivel de la enunciación contextual, más como divergencia del mercado literario masivo, o como postura metapoética, que como condición existencial, como es el caso de la década anterior.

Una crítica polifacética.

En una de sus crónicas urbanas, Pedro Lemebel consigna, a través de una imagen icástica, el sentimiento de desencanto vivido por aquella parte de la población chilena que saludaba la vuelta a la democracia como una promesa de equidad y desarrollo para todos: “Al llegar los noventas se fueron los milicos, y la democracia hizo como que llegó pero nos dejó a todos con los crespos hechos, esperando” (Lemebel 1998: 34). El giro en el sentido de una democracia sustantiva, en efecto, es más aparente que real. En el *Programa de Gobierno de la Concertación de los Partidos por la Democracia*, redactado en 1988, se lee que “un compromiso [...] con el crecimiento y la justicia social” no puede entrar en contradicción con el principio de que “el mercado es insustituible para articular las preferencias de los consumidores” (Concertación 1988

cit. en Cárcamo-Huechante 2007: 22). El sistema de mercado neoliberal, con sus inherentes desniveles, es por lo tanto legitimado y confirmado en su inamovilidad aún antes de que la democracia se instale oficialmente en Chile. Por lo mismo, los Gobiernos de la Concertación siguen manteniendo, en un primer momento, la rígida orientación de la economía hacia las exportaciones, un sistema que durante muchas décadas ha sido a la base del disparate desarrollo de varios países de América Latina, ya que no estimula un mercado interno. Como explica Jorge Yúdice, en relación con la nota polémica Modernidad-Modernización-Posmodernidad en América Latina, la implantación de la modernización de modo no uniforme en estos países lleva “a estrategias de supervivencia en las economías informales, las actividades legales e ilegales que eluden el registro y el control gubernamentales” (Yúdice 1995: 64), las cuales son muchas veces la única perspectiva de empleo para una parte muy grande de la población, abandonada a su destino. A pesar de que pronto los Gobiernos de la Concertación aplican las indicaciones de la CEPAL, integrándose al mercado internacional con producciones industriales propias, y suben el gasto social y los salarios, lo cual aumenta la tasa de ocupación y disminuye el nivel de pobreza de un 33,3% a un 17,8% entre 1990 y 1998 (Rinke 2002: 86), el problema de la desigualdad social, de la marginación, permanece. Por lo menos, sigue siendo visible a los ojos de artistas como Carrasco y González, quienes tematizan en sus obras la evidencia de una marginalidad que no logra borrarse, sino que evoluciona a medida que el resto de la sociedad avanza.

Un primer punto de contacto entre las dos propuestas poéticas es, como se puede intuir, una postura crítica frente a este estado de cosas. Las voces de los dos poetas disienten, como las de otros intelectuales, del triunfalismo con que los empresarios y los políticos publicitan, a través de un cuidadoso marketing de la marca-país, la solidez de la unidad nacional y el promisorio desarrollo económico de Chile. La Expo-Sevilla 1992 es el terreno en que, literalmente, se “pone en escena” la ejemplaridad del milagro chileno, su instantánea conversión en un témpano de hielo *high-tech* sanitizado de cualquier pasado sangriento⁷⁷. Paralelamente, a nivel político, se asiste a una

⁷⁷ El pabellón de Chile en la Exposición Universal de Sevilla 1992, las peculiaridades de Chile, desde la geografía a la culinaria, desde los recursos naturales al carácter de su población, fueron condensadas en seis ideas claves y organizadas como secciones de un supermercado, en el que el visitante pudiera

“performatividad del consenso” (Thayer 2006: 164), la construcción de una fachada que esconde la homogeneización de los discursos. Como subraya Tomás Moulián, en el consenso “la política ya no existe más como lucha de alternativas, como historicidad, existe sólo como historia de las pequeñas variaciones, ajustes, cambios en aspectos que no comprometan la dinámica global” (Moulián 1998: 39). Al frenesí performático de la política y de la economía, *Metales pesados* opone, como se verá, la visibilidad performática de un sector muy acotado de la población, que sin embargo se vuelve, en esta perspectiva, la metáfora, a pesar suyo, de la situación nacional. De la misma forma como los gobernantes y los empresarios exhiben una confianza exagerada para atraer capitales extranjeros, los jóvenes marginales representados en la obra de González ostentan una vitalidad que sin embargo falta de “climax [y] anticlímax” (Neira 2000: 218), esto es, se demuestra artificial. Asimismo, la caracterización de estos chicos como “cazadores-recolectores”, o sea como retazos primitivos en la economía del capitalismo financiero, habla de la convivencia, en el plano de la realidad, del “mercado bursátil y telemático [con] los mercados callejeros, informales y populares” (Cárcamo-Huechante 2007: 26), esto es, el sobreponerse y compenetrarse de capas muy diversas de potencial adquisitivo y de desarrollo social. Carrasco, por su parte, insinúa su mirada en los intersticios de la capital, desde las canchas polvorientas de la periferia hasta los pasadizos de las casas populares, en busca de constancias silentes de la bendición de la vida a pesar de todo, pero teniendo muy claro que se trata de fragmentos de una ciudad que, en sus palabras, “tiene una distribución del ingreso tan brutalmente ridícula, en donde la salud y la educación están en mano de especuladores y mercanchifles. El solo hecho de retratar esa ciudad, ya es un acto político” (García 2005: 27).

Un segundo rasgo en común entre las dos escrituras, directamente relacionado con el tema de la mirada, es su divergencia con respecto a cierta tendencia de la década a la

advertir la seducción de la mercadería y la sensación de una abundancia inabarcable y, a la vez, a su alcance. Al fondo de este recorrido se encontraba un colosal témpano capturado en la Antártica, transportado a través de miles de kilómetros de océano y finalmente instalado en uno de los lugares más cálidos de Europa, en una hazaña casi épica que conjugaba un sorpresivo objeto salvaje con la más actualizada tecnología para mantenerlo en su estado sólido. La idea de fondo que se pretendía proyectar a través de la instalación era la de un partner y un proveedor confiable para los inversionistas extranjeros, un país cuya recién recuperada democracia tenía que lucir estable y compacta en función de un desarrollo económico ya promisoriamente encaminado. Si hasta aquella fecha Chile se había instalado en el imaginario mundial como una tierra de asesinatos políticos y pobreza, la instalación en Sevilla apuntaba a descuadrar completamente estos prejuicios negativos y trocarlos con prejuicios positivos y deseo de conocer más.

fetichización de la marginalidad-minoría, incluso entre los bandos de crítica cultural que en línea de principio reivindican su valor no-comercial. Mientras la voz más original y autorizada de la crítica de los 90, Nelly Richard, pregona una estética y una ética de lo disparejo, de lo sobrante, del lo excedente marginal, en fin, de todo lo que se queda afuera del “recuento práctico-utilitario de la integración y del reciclaje capitalistas [...], de la homogeneización de lo masivo” (Richard 2001: 16), y permite “cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos” (11), los dos poemarios en objeto, a pesar de trabajar el fragmento, el retazo, el desecho, no se dejan seducir por la complacencia o la inversión simbólica que tal retórica puede despertar. Por lo contrario, se mantienen muy alerta sobre los efectos que puedan provocar con su lectura. González resuelve el problema a la raíz, a través de un ataque frontal al lector, ya que acude a la anti-estética de la displicencia más que a la estética de la seducción; Carrasco adopta la mirada del *flâneur-voyeur*, que no renuncia a cierta inocencia primeva en su insinuada malicia, en su encanto frente al panorama más ordinario. La problemática llega incluso a interesarle a los autores a nivel de reflexión metapoética; por ejemplo, Carrasco, en el poema titulado “It’s the anarchy (and mis(t)ery) of poverty that delights me” (Ca: 110), que a su vez es una cita de Williams, interroga la mirada que, desde el exterior, es llevada sobre la pobreza. Tal mirada, que se deja sutilmente titilar por el deleite algo culposo de lo exótico, finalmente coincide con el alivio de no encontrarse en la misma situación. Así recita un fragmento del poema:

Es la anarquía de la pobreza lo que me deleita,
las madres pobres y su prole repletando de tristeza
la Quinta Normal o el Parque O’Higgins,

los flequitos tejanos,
las poleras del Colo

o quizá sea la belleza averiada de esos rostros
la angustia en la boca del estómago
lo que realmente deleita, lo que aterrera

La puesta en tela de juicio de la actitud complaciente o fetichizante frente a la marginalidad se traduce, a nivel de operatoria poética, en una activación de la agencia enunciativa de los sujetos retratados. Se trata de figuras completamente autónomas, que habitan el espacio del poema con un protagonismo también locutivo. Su voz, especialmente en el poemario de González, es expuesta por la instancia escritural a través del discurso directo y ocupa una parte relevante del poema. Que luego la voz de los marginales se intersecte y se mezcle con la de la instancia escritural, no amenora el hecho de que la responsabilidad enunciativa ha sido pluralizada. Esto conlleva que la estética de González y Carrasco se distancie de las teorías críticas del período, en primer lugar de ciertas vertientes de la teoría de la subalternidad. Sus poemas no consignan el marginal como cuerpo exclusivamente sintomático, exhibido en sus orfandades, en sus menesteres, finalmente en su mudez, riesgo en que incurre el sujeto elaborado por el discurso subalterno. Por lo contrario, la asunción del fenómeno enunciativo en su complejidad implica que posiblemente sea el locutor en que se identifica la instancia escritural el que se quede con la lengua y la intelección entrampadas, como en el siguiente fragmento desde un poema de Yanko González: “Me quedo solo al final de la panamericana / Otros serán el busco mi destino / los sujetos de mi observación participante / la reconocida equivocación de mi ojo ciego” (*Mp*: 50). En contra-tiempo con respecto a los discursos mayormente difundidos y autorizados en su época, las propuestas poéticas de Germán Carrasco y Yanko González abren una visión disonante del fenómeno de la marginalidad, descuadrando las definiciones anestésicas e introduciendo una mirada original en una problemática que no puede y no quiere quedarse en lo meramente cultural.

4. 2. *Metales pesados* de Yanko González: la visibilización performática de las tribus urbanas.

Metales Pesados de Yanko González es la obra que, dentro del corpus seleccionado, parece abrirse mayormente a la inserción de la voz del marginal, a su auto-presentación. El lenguaje brutal, soez, repleto de expresiones de la jerga de los ambientes criminales, junto con los temas tratados –desde la violencia contra la mujer hasta la guerrilla territorial entre pandillas, desde la afiliación a la moda *new wave* hasta el comercio y abuso de drogas– delinea un referente preciso, las tribus urbanas integradas por los jóvenes de bajos recursos que, entre finales de los 80 y principio de los 90, desarrollan una identidad opositora y/o paralela al sistema que los excluye social y culturalmente⁷⁸. Los locutores que aparecen en los poemas son estos mismos jóvenes, u otros personajes del ambiente, como el púcher de la esquina, la madre sin autoridad, la dueña de algún bar, el sujeto de la enunciación mismo en la veste de un etnólogo en su misión de observación participante. La apuesta retórica del poemario, sin embargo, va más allá de la mera teatralización de las voces: la naturalidad y la inmediatez con las cuales brota el habla marginal son sólo aparentes. Como lo indican el recurso a las notas a pie de página, al pastiche, a la intertextualidad, a las consonancias y demás figuras de sonido, entre otros expedientes retóricos, la instancia escritural no se limita a predisponer el escenario para que los locutores emitan sus parlamentos, sino que su intervención es más capilar y sistemática.

Mi propuesta, por lo tanto, es abordar el estudio de *Metales pesados* desde una perspectiva que lo considere como una consciente manipulación de las hablas de las tribus juveniles urbanas con vistas, acudiendo a palabras del mismo autor, a “un

⁷⁸ Según Michel Maffesoli, la tribu urbana es un grupo de personas que se caracteriza por la ritualidad, la cohesión emotiva, el sentimiento de pertenencia, la no afiliación a ningún proyecto generalizador, la atmósfera conflictiva que desencadena al relacionarse con su exterior. Se trata de una forma de organización precaria, pero que logra responder adecuadamente a las diferentes presiones del medio social de la ciudad contemporánea (Maffesoli 1988). De hecho, en situaciones de ausencia de oportunidades, de inhabilidad parental por parte de los padres, de entornos caracterizados por conductas delictivas, la pandilla o tribu urbana representa el referente natural que substituye a la familia o a la escuela. Las prácticas al límite de la legalidad, como el porte de armas, la colaboración con las redes del narcotráfico, la lucha por los territorios y el liderazgo, la drogadicción, son, además que las formas de organizar una vivencia, una respuesta a la necesidad de autoafirmación y reconocimiento. De esto se desprende la importancia del look, de los rituales, de la jerga, en una palabra, de la *performance* (Parker, Vanderschueren, 2008).

“efecto” de representación” (González Cangas 2000: s/p), y, además, como una acentuación, estéticamente motivada, de cadencias, ritmos, fonemas, que confluyen hacia la voz de la instancia escritural desde las voces de sus *otros* marginales. De este modo, el texto poético se connota, en primera instancia, como volcado a la superficie, tanto desde el punto de vista de su estructura como de su veste formal. La cifra interpretativa de la superficie resulta útil, a mi ver, también al abordar el problema de la representación de los sujetos marginales. La deontología de la disciplina etnográfica que subyace a la composición del poemario, la antropología poética, evade la presunción de un deslinde entre sujeto observador y sujeto observado y de una (imposible) objetividad en la subsecuente exhibición de la presencia marginal; se interesa, por lo contrario, en la contaminación recíproca de las formas de expresarse y de pensar de los sujetos que participan en el diálogo, y en la presentación formalmente cuidada del resultado. El relato antropológico que deriva de esta operación se manifiesta como “más “estilístico”, más críptico, polisémico y cargado de subjetividad, en una suerte de “subversión” epistemológica al llevar la descripción a una forma radicalizada de subjetividad por parte del autor, en cuya cabeza, que opera como tamiz, aflora el “otro” ” (González Cangas 1996: 7). Desde una perspectiva exquisitamente poética, la operatoria retórica que caracteriza *Metales pesados* confirma la filtración de la voz del sujeto marginal a través de la perspectiva de la instancia escritural, quien, sin embargo, opta por quedarse en el umbral de las locuciones del marginal, esto es, en la superficie de lo que el marginal, en tanto sujeto independiente, decide manifestar performáticamente de sí mismo. El tránsito de la locución del marginal por la elaboración ficcional de la instancia escritural se comprueba en el hecho de que los retazos de habla, rescatados del *continuum* de la comunicación de todos los días, son recompuestos formalmente en una línea de proliferación que los resalta en su potencial, nuevamente, estético, pero también de denuncia del *estatus quo* y del voyeurismo cargado de prejuicios del lector.

En consideración de todo lo que he postulado, me atrevo a hipotetizar que el atestarse de la operación poética en la superficie, tanto estilística como temática, se traduce en una visibilización de tales existencias marginales mediada por el montaje de las voces. Se trata de una visibilización que llamaré performática, en tanto transita por la primacía del significante que se expresa en una *performance* antes que nada sonora, y por la

auscultación de la *performance* social y enunciativa del sujeto observado, en lugar de ahondar en la investigación de su intimidad⁷⁹. Los aspectos que me interesa profundizar en relación con *Metales pesados* caben, en consecuencia, en el espacio abierto por esta doble acepción de la categoría de visibilización performática. Por una parte, luego de esclarecer la deuda epistemológica y formal de los poemas con la disciplina de la antropología poética, me detendré a analizar la estructura del poema, su alternancia de voces, y la mediación retórica que conduce el lenguaje a una exaltación o a una crisis conscientes. Por otra parte, relacionaré la representación del sujeto marginal en el contexto del imaginario urbano en tanto primitivo posmoderno, con la auto-presentación del locutor antropólogo-poeta, quien asiste a la frustración de su intento por asimilarse al grupo humano estudiado. Concluiré reflexionando sobre el alcance de la implícita crítica social contenida en la obra.

4. 2. 1. La enunciación estratificada y acústica del poema antropológico.

Metales pesados se inscribe, en parte, en la reciente tradición de la antropología poética, género híbrido que mezcla la etnología con la poesía, surgido en Chile en los años 80. La nueva disciplina nace como reacción a la antropología clásica en tanto saber prescriptivo, racionalista, falsamente objetivo y neutral, y se vincula con los discursos fronterizos y transtextuales de la posmodernidad. Se caracteriza por la voluntad de reivindicar la particularidad del *otro* en la progresiva homogeneización del espacio cultural contemporáneo, acogiéndolo desde sus diferencias con respecto al sujeto

⁷⁹ En el primer caso, concibo la *performance* según la categoría artística del género, esto es, como primacía de la materialidad del significante y su configurarse como valor y significado autónomo. En el segundo caso, conecto el concepto de *performance* con el ámbito social. En esta acepción, la *performance* da cuenta del hecho de que la vida social está estructurada por la teatralidad y por los rituales. Los primeros estudios en antropología de la *performance* son inaugurados en los años 70 por el antropólogo Víctor Turner. En los años 80 nacen los *performance studies*, que se ocupan de teatro, danza, música, rezos, carnavales, pero también de las *performances* que acompañan cada acto de la vida humana. Según este conjunto de disciplinas, la realidad social es constituida por “‘Doings’ — actions, behaviors and events” (Komitee s/f: 2), lo que conlleva que los diferentes rasgos de una cultura sean pensables como contingentes: “they are shaped and reshaped in particular social and historical circumstances, in complex and lengthy processes” (4). La naturaleza de un grupo social, por ejemplo, sería el resultado de una serie de *performances*: “behaviors which are learned, rehearsed and presented over time” (4). En los años 90, Judith Butler declina el concepto de *performance* en su teoría sobre la construcción cultural del sexo. De particular interés es su definición de la *performance* como reiteración de un comportamiento por parte de un conjunto de personas (Butler 1993).

enunciador y su cultura que se encuentran, por esta misma razón, atravesados por las resonancias que este encuentro produce. El eje de la reflexión se traslada del ser observado –un *otro* que la antropología había reducido a organismo disecado y diseccionado– a las emociones y reacciones del observador frente a un ser o a una situación a menudo indescifrables. Para acercarse a lo desconocido, la antropología poética acude a los recursos retóricos y a la polisemia del lenguaje literario, confluyendo, en consecuencia, en la línea de la tradición literaria. El cuidado por la forma con que se expresa el mensaje se vuelve, de esta forma, central, a partir, por ejemplo, del efecto sonoro de las palabras adoptadas. Como resume Miguel Alvarado, el primer estudioso en ocuparse del fenómeno:

Poesía en estos textos es rebasar los límites del texto antropológico tradicional para describir y definir de otra manera el encuentro con quien es estudiado y, desde esa nueva visión, centrada en el propio antropólogo, narrar en un ejercicio de intensificación de la propia subjetividad. (Alvarado, 2002: s/p)

Por lo que atañe al caso específico de Yanko González, el estudioso Iván Carrasco Muñoz aclara que la inserción de este autor y la validación de su obra en el ámbito de la institución literaria según patrones más clásicos lo pone en el borde de esta corriente (Carrasco Muñoz 2003). En otras palabras, *Metales pesados* entroncaría en el género de la antropología poética de forma más bien tangencial, lo que autoriza a considerar esta obra más desde un enfoque literario que científico. La inspiración teórico-epistemológica en la antropología poética es, sin embargo, muy presente en este autor – quien utiliza técnicas propias de la disciplina, como la grabación y transcripción de las voces (González Cangas 2000)– así como el pervivir de ciertos rasgos formales típicos del ensayo etnológico. El legado de la perspectiva antropológica se reconoce en los textos poéticos no solamente a través de reflexiones sobre el quehacer del etnólogo, sino, además, en el peculiar recurso a la nota a pie de página y en la interesante alternancia de las voces, las de los informantes y la del sujeto letrado que los observa y entrevista. Para realzar la configuración enunciativa que estructura los poemas en una superposición de locutores regulada por la instancia escritural, me apoyaré en el análisis

de un poema, titulado “El salón de T” (*Mp*: 11).

“FUMANDONOS PUNTO ROJO
Reducimos a fierrazos
Al matón de la puerta
Que se dice
El dueño de la Disco
El vivo saca una fogueo pirateada
Y nos repliega a tunazos
La guatona new wave se quiebra de cariño
El ruido baja a los Depeche Mode
Que tecnifican el aire en Ajonegro
De chasca al Salón de T 2
Le dieron por la espalda al Caduga
Cuando la sangre se confunde
con la pálida del cuerpo
—Hoy pisco de 40° Hoy chicha en anilina—
Caduguita lanza un grito de muerte funky
QUE HUMANIZA NUEVAMENTE EL AIRE
QUE HUMANIZA NUEVAMENTE EL AIRE
QUE HUMANIZA NUEVAMENTE EL AIRE”

2) Una boca de alcantarilla/ Donde posan las tribus del villorio De tarde en día viendo algunas estrellas/
Tirados con cartucheras Ficticias/ Garrafas pisco cognac/ Son unos Sioux de medianoche Acá en este Salón
de T/ Concreto/Y un olor a agua putrefacta **QUE SE CUELA POR LAS RENDIJAS**. (También la invaden
otras tribus amigas los Chichi’, los Beto’ Los Chacalos, los Chinos/Los Super-Bravos se ríen de todo Con una
grapa en la mano/ Emigran de mañana/ Y el Salón de T los mira **SEMI DURMIENDO SEMI DESPIERTO**.

En este poema se pueden reconocer por lo menos dos locutores. Por una parte está el joven que describe, desde su punto de vista, el tiroteo entre su pandilla y el guardián de un bar (el salón de té, típico del sur de Chile) que finalmente resulta en la muerte de uno de los compañeros; señalada a través de las comillas, su voz es la preponderante. Por la otra está el locutor en que se identifica, en el nivel enuncivo, el autor en su misión etnológica, y que se expresa en el espacio subordinado de la nota a pie de página, con

un estilo que imita los apuntes etnográficos y se concentra en los movimientos –urbanos y alcohólicos– de las tribus juveniles. La voz de estos dos locutores se mezcla con otra voz, la de la música de los Depeche Mode que “tecnifica” el aire, imponiendo su ritmo incluso al último grito del chico asesinado (“un grito de muerte funky”): gracias al suceso mortífero, el aire vuelve a ser humano otra vez, pero sin salirse del marco reiterado del estribillo tecno. A estos sonidos se junta también, de forma menos impositiva, la voz de una cantante, posiblemente Alison Moyet: su presencia es aludida en la imagen de “La guatona new wave”, una chica que, como muchas, imita a su ídolo en el estilo, en el peinado, en la vestimenta. Finalmente, la reproducción del estilo de un cartel de ofertas puesto al exterior de un bar o almacén (“Hoy pisco de 40° Hoy chicha en anilina”) –bebidas con un contenido muy insalubre que evoca también la tintura usada por los post-punk para teñir la ropa de negro– inserta una cita casi icónica, delimitada visualmente por los guiones, de otra habla del ambiente. Se va conformando, de esta forma, un tapiz de voces y acentos, que aprovecha tanto de la variedad de locutores como de la diversidad de sociolectos y resonancias culturales que confluyen en el poema. En consecuencia, la estrategia retórica dominante, no solamente en este ejemplo, sino en todo el poemario, puede ser individuada en el pastiche⁸⁰. Si en este texto los referentes aludidos son principalmente la drogadicción y la música new wave, en el poema de apertura la contaminación entre ámbitos culturales –elitarios y de masa– se hace patente en tres aspectos. El título “Las tres tribus” suena, en su aliteración, tanto a *Tristes trópicos* como a *Tres tristes tigres*; la dedicatoria a “Ezra Punk” alude a un evidente hipograma literario distorsionado, y la fantomática band “Porotos with riendas” internacionaliza un plato de la tradición culinaria popular con la inserción de la preposición inglesa, subrayando el afán de americanización que se vive en el Chile de los 80 y los 90. También la configuración del texto en la página responde a la opción formal del pastiche: la subdivisión en versos, típica de la poesía, se contamina con las convenciones formales del género del ensayo científico, por ejemplo en la práctica de la nota a pie de página. La lucha entre el *logos* del locutor culto y el de los locutores

⁸⁰ Según la definición de George Yúdice, el pastiche asume un determinado acervo de citas –sin tener necesariamente un intento irónico– para constituir el “complemento literario de aquellas prácticas de re-articulación que intentan asumir tradiciones alternativas dentro de la modernidad” en una proyección potencialmente política (Yúdice 1995: 94).

populares se libra, aquí, a nivel espacial. Observa el poeta:

Ellos [los representados], anarcos y autónomos, con sus textualidades responden y se burlan de los textos dominantes, que son los que están dispuestos arriba de la página. Llega un momento en que se van invirtiendo y los discursos de los “otros” son los dominantes y nuevamente me tomo la página y ellos la retoman y así sucesivamente. (González Cangas 2000: s/p)

En el caso del poema presentado, el destronamiento ya ha tenido lugar, y el locutor culto se encuentra en la posición accesoria. Hay otros casos en que la nota a pie de página, por lo contrario, es ocupada por citas desde la literatura (Verlaine, Gide), desde la filosofía (Platón, Nietzsche), desde la música punk-rock (Ozzie Osborne, Strummer-The Clash). El pastiche se conjuga, así, con la manipulación de las voces, descontextualizándolas y tensándolas al relacionarlas con referentes culturales ajenos, plurales. La jerga marginal, en su dimensión empírica de voz atrapada en la calle y salvada del olvido, se vuelve extrajera a sí misma a través de la interacción con la variedad de las citas que la circundan: de esta forma, la marginalidad es procesada a través de la conciencia del sujeto de la enunciación y del acervo cultural del cual éste dispone. La conciencia escritural se revela ser el fulcro hacia el cual convergen las demás voces, la subjetividad que la antropología poética reivindica como su fundamento. El crítico Walter Hoefler explica este concepto en los siguientes términos:

Los textos se documentan como parodias de hablantes pacientes, a veces como representaciones patológicas, como casos, pero también en tanto sujetos que representan un registro diversificado de idiolectos, jergas juveniles, pseudocoas, es decir, se produce una suerte de cita original de lenguaje oral pero que está enunciado desde un hablante primario que delega en otro, a modo de un pacto confidencial, la suposición de su habla [...] el enunciante segundo dice lo que dice, pero no sabe lo que dice, sólo es usado por el hablante primero para enunciar lo que se dice. (Hoefler, 2000: 35)

La *performance* retórica con que los locutores justifican su conducta, se presentan a los ojos del observador, u ofrecen su propia versión de lo ocurrido, como en el caso del

poema analizado, se vuelve *performance* compositiva de la instancia escritural, que da libre curso a su creatividad en la manipulación de las voces y en la contaminación de los elementos más dispares. La operación deriva en un producto híbrido cuya ficcionalidad queda al descubierto, visibilizada: se puede, por lo tanto, hablar de visibilización performática, tanto de las hablas marginales como de la dinámica compositiva que las combina y las transpone al estatuto de literatura.

El fenómeno de la visibilización performática se desarrolla también en otro nivel de la superficie del texto: su textura sonora. La mediación estética tiene aquí un papel clave, en obediencia a los fundamentos de la disciplina de la antropología poética, para la cual, como ya he indicado, la atención a la expresión es fundamental. La retórica de lo feo, del exceso y del horror que caracteriza el poemario desde el punto de vista del significado de las palabras empleadas, se resuelve, en lo formal, en la articulación armónica de los sonidos, aunque a ratos lo disonante prevalezca. Como bien intuye Isabel Amor, hay en el estilo de Yanko González una memoria dadaísta en el disfrute acústico de las reiteraciones, aliteraciones, falsas rimas, graficación de los sonidos; una voluntad de llevar el lenguaje a una crisis consciente, lo que acercaría al autor más a Huidobro y a Gironde que a Parra o Bukowski, estos últimos dos siendo los modelos más citados en las reseñas de la obra (Amor 1998).

En el poema “Ve” (*Mp*: 21), por ejemplo, la arenga de una madre contra el hijo que está tomando un mal camino se transforma en un flujo rítmicamente interrumpido por el hipo del termino muletilla “ve”, transcrito en su forma gráficamente condensada, “v”, lo que permite que el lector se sintonice con el estatuto oral de las oraciones. En el poema siguiente, “Si no te cuidas tú verás el fierro que apunta hacia tu luz”, la vocación rítmico-acústica es evidente, ya que cada fragmento reitera su última palabra por tres veces, con un efecto imitativo de la música rap: “en el lote lote lote / suenan radios radios / echa el piso piso piso / y unos dancing dancing dancing [...]” (22). Es interesante notar, en línea con la tesis propuesta, cómo el símbolo “/” puede ser interpretado como marcador de la transcripción fonológica utilizada en sociolingüística, pero a la vez como delimitador de los versos transcritos en un *continuum*, lo cual se convierte realmente en su función principal. El poema sin título “: Y si de los flippers está todo hecho [...]” (20) representa, en su longitud que se va adelgazando en una

especie de caída altazoriana derecho en el balbuceo, un buen ejemplo de la tensión hacia el puro significativo. A continuación la parte final:

Suertasota / en er video / bein Chichi / en er video / suerta ficha /
suerta sota / Chichi en er video / bein Chichi / Chichi suerta /
suerta sota en er video / por
fa

“cichi / deja

sacar

CHICHI EL EXTRA.

En la situación de un juego de flipper, los nombres de las personas (“Chichi”) y de los 10.000 pesos (“sota”), la transcripción adulterada de palabras brasileñas penetradas en el habla popular con las novelas televisivas (“bein”), se confunden e integran con los sonidos de las salas de juego de los años 80. El tratamiento retórico al que está sometido el lenguaje compone, en definitiva, un paisaje sonoro que se escapa de la simple referencialidad realista y se dirige hacia una dimensión estética, lo que supone una productivización performática de los rasgos pertinentes del habla. El sociolecto de los locutores marginales se tensaría por lo tanto hasta convertirse en un idiolecto propio de la instancia escritural, lo que desmiente la prioridad representativa, de registro de una determinada realidad sociolingüística, y afirma, en cambio, la primacía de la propuesta estética. La escritura no se propone como espejo sino como lupa⁸¹: saturada, en fin, visibilizada performáticamente.

⁸¹ Tomo la imagen de la lupa en el sentido de un instrumento óptico en que convergen los rayos luminosos; fuera de metáfora, la técnica de la condensación produce un discurso tan cargado que se haría poco probable incluso en las mismas situaciones que constituyen su referente (el habla de los sujetos marginales o delincuenciales).

4. 2. 2. El antropólogo-poeta y su *otro* bárbaro.

La construcción, en tensión recíproca, de las identidades de los marginales y del personaje del antropólogo-poeta, los dos sujetos principales de la locución, representa un segundo ámbito de interés para la observación del fenómeno retórico de la visibilización performática. El ya citado poema de apertura, “Las tres tribus” (10), deja sentados algunos motivos fundamentales para la representación de tales sujetos.

“LAS TRES TRIBUS”

a Ezra Punk

Bárbara tiene un nuevo

Negro que la azota

Y tres tribus se jalan

la nostalgia

La primera le compuso la más potente canción

En un solo de bajo

“solo de bajo-bajón” “canción con bajo para Bárbara”

La segunda pateó más que nadie

En el recital de los *POROTOS WITH RIENDAS*

Y la tercera

LA TERCERA LE ESCRIBE ESTA BRAVATA 1

1) "Las mujeres más deseables forman un minoría. En consecuencia la demanda de mujeres está siempre, real o virtualmente, en estado de desequilibrio o de tensión" (Lévi-Strauss).

La mujer en cuestión en el poema, que un *enjambement* bien aprovechado entrega a los brazos de un “negro que la azota” en lugar de los de un decente novio, se llama Bárbara, nombre hablante⁸² en tanto connota la actitud etnográfica del proyecto poético en busca de un *otro* interno a la línea de la comunidad nacional pero igualmente y necesariamente irreductible, lo que permite volverlo investigable. Tres son las tribus que

⁸² Se llama “nombre hablante” o “nombre transparente” aquel nombre propio que transparenta en sí mismo los rasgos que se quieren subrayar del sujeto que lo lleva.

quedaron fuera de la carrera al apareamiento: la que se expresa a través de la música con ambiciones de pertenencia al canon (la primera, que parodia los títulos de los temas de música clásica), la que participa de una cultura popular comercializada (los fantomática band Porotos *with* Rieudas), y la que escribe con la impenitencia y el descaro de un adolescente (“esta bravata”) exhibiéndose performativamente según los rituales del cortejo urbano-primitivo. Fuera de metáfora, el objeto de la observación participante del locutor poeta-antropólogo se resiste desde el principio a dejarse penetrar (poseer sexualmente) por el ojo y la traducción artística de éste, tal como se resiste al arte culto y popular/pop, y se entrega a su similar, quedándose en el mundo que le es propio. De esta dinámica, me interesa destacar la feminización, sexualización y primitivización de una otredad que se desentiende de los *avances* de todo explorador o misionero que pretenda implantar su bandera o su verbo divino en su cuerpo supuestamente *nullius*, y permanece a una distancia insalvable, entre sus pares, ridiculizando los intentos y esfuerzos performativos del locutor letrado. El precepto fundamental de Clifford Geertz (uno de los antropólogos que inspiran las nuevas corrientes para la etnología de los años 90) que pregona la compenetración recíproca entre el sujeto observante y el sujeto observado –“having actually penetrated (or, if you prefer, been penetrated by) another form of life, [...] having, one way or another, truly “been there”. And that, persuading us that this offstage miracle has occurred, is where the writing comes in” (Geertz 1988 cit. en Neira 2000: 213)– no encuentra aquí satisfechos sus requerimientos.

El carácter insalvable de esta distancia vuelve a proponerse a lo largo del poemario, refractándose tanto en las actitudes performáticas de los jóvenes marginales –que devuelven a la mera superficie visible de su propio actuar cualquier mirada que pretenda penetrarlos y descifrarlos etnográficamente–, como en las reflexiones que el poeta-antropólogo, personaje del enunciado, expresa acerca de su oficio y de los resultados de sus investigaciones. Por lo que atañe al primer término, la definición identitaria de los sujetos marginales se lleva a cabo como un *puzzle* de rasgos al cual cada uno de los poemas, especialmente los de la primera sección, va agregando una ficha: entre otros, la drogadicción –“fumándonos punto rojo”, “la pálida del cuerpo” (*Mp*: 11)–, la violencia sexual –“Te violamos Pat'e cumbia” (12)–, la guerra entre tribus –“Son unos sioux de medianoche”, “También la invaden otras tribus amigas” (11)–, el robo con asalto y

asesinato –“perchó un parka así”, “llena sangre y lonja así” (13)–, el conflicto con la ley –“los tombos de chasca” (13). De este modo, la instancia escritural opta por exponer, tal vez exasperar, las máscaras que los mismos marginales visten en su ejercicio performático que los visibiliza sobre la pantalla homogénea de la ciudadanía normada. Tal como lo plantea Michel Maffesoli en su estudio sobre las tribus contemporáneas, en las pandillas la máscara –la actuación performática– sirve para insertar la persona en la arquitectura del grupo, des-individualizándola y disminuyendo la relevancia de su intimidad. Asimismo, la tribu urbana acude a la máscara, la *performance*, para relacionarse con el exterior de modo conflictivo y agresivo, manifestando así su malestar y su rabia frente a una sociedad que determina de antemano quiénes son los sumergidos y quiénes los salvados (Maffesoli 1988). Limitándose a reproducir el mundo simbólico y valórico de los marginales tal como ellos mismos lo manifiestan, sin moderar la intensidad emotiva y belicosa del original, la instancia escritural está sembrando la duda de si una de las formas en que parece manifestarse la exclusión en los años 90 –a través de la identificación con un proyecto vivencial alternativo al emanado por la institución nacional, lo que volvería la elección de vivir en la marginalidad una opción más bien ideológica– no sea en realidad una fachada que esconde una necesidad estructural determinada por el sistema. En otra palabra, la instancia escritural elabora la marginalidad *via* omisión de la dimensión íntima de los personajes, y *via* exageración –visibilización– de sus actitudes performáticas y de sus máscaras con el objetivo de iluminar por defecto la violenta base material que impone una superestructura para nada, o muy poco, dejada al arbitrio individual o comunitario.

Al mismo tiempo, la representación del referente marginal que se va conformando no contradice aquel imaginario social⁸³ que, subdividiendo la ciudad en zonas “seguras” y zonas “de riesgo”, instala una visión epidemiológica de la misma, la cual, a su vez, justifica la separación del “cuerpo ajeno” del “organismo limpio” de la ciudadanía. De hecho, la estigmatización de ciertos sujetos y ciertos territorios es funcional a su

⁸³ Acudo a la definición de imaginario social formulada por Magda Sepúlveda en diálogo con Cornelius Castoriadis y otros teóricos que se ocuparon del tema. Según Sepúlveda, el imaginario se define “[s]ocial, justamente porque son sentidos y representaciones que se comparten, que se colectivizan en la mayoría de las prácticas de la vida diaria. El imaginario social forma parte de la cultura, pero no es equivalente a ella, pues el imaginario apunta precisamente al sentido (valor asignado a determinados significantes en un determinado discurso) y a las representaciones (presentar una idea mediante un significante material [...])” (Sepúlveda 2003: 71).

desplazamiento a un “lugar de alteridad cuyo papel es el de fortalecer, por negatividad, el valor de la norma y el orden” (Reguillo-Cruz 2002: 59). La instancia escritural elige no profundizar o cuestionar explícita y directamente la representación proporcionada por el imaginario, alineándose, en esto, con la observación de Beatriz Sarlo: “dentro de las posibilidades del imaginario no figura la de equivocarse: el imaginario trabaja con figuraciones no falseables” (Sarlo 2002: 206). Esto es, con el imaginario “no se discute” (*ibidem*); pero, como en el caso del proyecto poético de *Metales Pesados*, se puede apostar por una proliferación estética a partir de sus representaciones, llevándolas a sus extremas consecuencias y dejando a la autonomía intelectual del lector el juicio final.

Según la doble clave de la auto-exhibición de los propios marginales y de la proyección que el imaginario construye sobre ellos, parece crearse una congruencia representacional, a la cual el poemario sobrepone una caracterización performática más, una máscara ulterior, la que está en los ojos del antropólogo: la condición de nomadismo de las “tribus” urbanas. Unos versos, en particular, clasifican a los jóvenes marginales según la terminología etnológica:

Nosotros los roba-tapa de los esteichon
Los cazadores recolectores del pasto loco
te hicimos colectiva en el miadero [...] (*Mp*: 12)

La organización colectiva del sujeto marginal se hace patente en el *incipit* dominado por el “nosotros”. Las ocupaciones principales de este grupo humano serían el robo de las tapas de las ruedas o de la gasolina de los coches *station wagon*, índice de un poder adquisitivo alto por parte de su propietario; la caza de especies de tamaño reducido y la recolección de marihuana (“pasto loco”); la práctica sexual violenta e impositiva contra la mujer (“te hicimos colectiva en el miadero”). En relación con estas características, el crítico Hernán Neira plantea lo siguiente:

La analogía [con las tribus de cazadores-recolectores] no es peregrina, pues las pandillas de delincuentes juveniles se desplazan indefinidamente en la ciudad en búsqueda de nuevos objetos para “recolectar” y consumir sin dilación, a diferencia del gran crimen organizado que practica una “agricultura” consistente en postergar el consumo inmediato

del robo para realizar inversiones en personas y bienes, de los que en el futuro se aprovechará sus capacidades. (Neira 2000: 217)

Tales tribus urbanas, que llevan inscritos en su comportamiento tanto las dinámicas básicas de la supervivencia como la destreza posmoderna de un desplazamiento continuo, en perfecta coherencia con las más recientes teorías urbanas de los flujos, son llamadas a representar, en la economía del poemario y en obediencia a la visión antropológica que anima este último, lo “primitivo-urbano”, el objeto al cual apunta la mirada inquisitoria del poeta-antropólogo. El dualismo de base entre sujeto y objeto, típico de la tradición etnográfica e imprescindible fundamento de cualquier observación científica, si bien resuelto a nivel retórico con su fusión estética en la perspectiva rectora de la instancia escritural, permanece de esta forma a la vista.

Del otro lado de la barricada, el locutor que representa al poeta-antropólogo manifiesta la irreductible distancia que lo separa del objeto de su observación participante dejando entrever sus dilemas profesionales, su interioridad herida, su sentimiento de orfandad al percibirse como constitutivamente ajeno al grupo marginal. De hecho, su *performance* consiste, para ganarse la confianza del grupo estudiado y comprenderlo de primera mano, en imitar lo que no es, en intentar perderse dentro de una pose que no le pertenece, por ejemplo drogándose o recorriendo las calles nocturnas en busca de pelea; pero su actuar no lo lleva a ninguna identificación o aceptación concreta. Ni siquiera en el papel de antropólogo la presencia de este personaje provoca algún tipo de aprecio. Véase a este propósito el siguiente poema:

“QUIEN AÑADE CIENCIA AÑADE DOLOR” 26

El LOGO se inyecta entre la tribu/ nada tiene que grabar/
sino su sombra/ nada tiene que mirar/ sino su ombligo/ el
/LOGO
no usará el pretexto de la Observación Participante para
chuparse todo/ La estrangulación de sus pulmones será hoy el tope/ para confesar lo
abierto del cedazo/ la tremebunda torsión
/ del iris

Nunca la manada ordeñó tantos zipeproles/ que el LOGO
sorbió cual orilla eu playa/ objeto-sujeto/ todo en Empeaire con arcadas muy licuado:/ la
horda manda/ seguir al último candil de noite/ la horda inclina por fin su lengua/ y
descifra al precario traductor que aquí yace
BUITREADO (52)

26) Mary Shelley.

La presunción del poeta-antropólogo de representar el Logos no es percibida por el grupo marginal, que simplemente lo ve como un “loco” (un tipo) cualquiera (en la pronuncia de la jerga de las tribus urbanas en objeto, la consonante sorda vira a sonora). Tal “logo-loco” será siempre marcado por una posición de extranjería al estar escrito su nombre en mayúscula en el texto. Es así como su tentativa de penetración en otra comunidad, con la tensión hacia una identificación que ésta conlleva, termina en un fracaso, mientras la plusvalía de su trabajo intelectual es absorbida pero no premiada por el sistema post-burgués: “logo” puede ser leído también como sinónimo de marca comercial. En este poema, el antropólogo-poeta habla de sí mismo en tercera persona, reduciéndose de sujeto observante a objeto de auto-observación; hacia el final, incluso, se invierten los papeles entre el antropólogo y el grupo observado: “la horda inclina por fin su lengua / y descifra al precario traductor”.

En el curso de su acercamiento a la tribu urbana, el personaje del antropólogo-poeta ha compartido con ella las noches y las drogas para comprenderla “desde adentro”, pero no ha podido acostumbrarse a un estilo de vida que no le pertenece, por lo tanto termina vomitando: “todo en Empeaire con arcadas muy licuado”. En esta imagen, la instancia poética conceptualiza lo insalvable de la distancia que separa al profesional universitario de los jóvenes marginales a través de un rechazo espectacular y, justamente, performático: la arcada de vómito. El verdadero significado de la cita del Eclesiastés que, transitando por Mary Shelley, conforma el título del poema –“Quien añade ciencia añade dolor”– se hace inteligible, por lo tanto, no solamente en el plano irónico de un dolor de estómago debido al consumo de las mismas drogas que asumen los objetos del estudio antropológico, sino también en el plano existencial y más serio de la vanidad del conocimiento en su pretensión de abarcar al *otro*.

4. 2. 3. Los vaivenes de la violencia.

A través de la retórica de la visibilización excesiva y sobre-abundante de la superficie performática de las figuras marginales, la instancia poética procura mapear, por pinceladas, el territorio de la economía real y simbólica de la nación neoliberal. Sin ceder a la tentación de atribuir culpas e inocencias, la instancia escritural simplemente expone, a través de la voz de los locutores, determinadas consecuencias de una administración, tanto de los recursos como de la población, que no está interesada para nada en la “modernización” en sentido progresista e inclusivo del país, sino que se dedica solamente a la proyección de unos pocos privilegiados, desligados de los destinos nacionales, en los flujos del mercado global. La población nacional, por su parte, se reduce a un dócil rebaño funcional a una economía basada en el consumo y el crédito. La actitud violentista de las tribus urbanas, pues, vendría a ser un síntoma de la general atmósfera de coacción que, aunque endulzada por la anestesia de la identificación con los modelos de los medias y con la mercancía, el sistema impone sobre la población. En el poemario, esta filiación o interrelación entre las dos formas de violencia es trabajada a través de la imagen de la drogadicción, naturalmente en su aspecto metafórico además que en su aspecto literal. En el poema “[Va siendo el último jaley en Todo Por Tu Dinero]” (*Mp*: 16), el locutor, retratado en el acto de pagar, pasa en revista las tarjetas de las multitiendas, normalmente recargadas con cierto monto de crédito, para encontrar algún residuo de dinero, pero sin éxito. El carnet de identidad se confunde con las demás tarjetas, con un potente efecto de nivelación entre lo humano y lo mercantil. La isotopía del consumo de bienes comerciales se conjuga con la del abuso de cocaína: “[v]a siendo el último jaley en Todo por tu dinero ... Para entonces / desfila pálida la Angustia”, en donde “jaley” sería un sustantivo derivado de “jalar” (aspirar cocaína), que se efectúa justamente alineando la dosis con la ayuda de una tarjeta. La expresión juega también con la idea del cometa Jalley, que cruzó los cielos de Chile en 1986, evento exaltado en una gran campaña mediática por parte del Gobierno de la Junta Militar que intentaba, de esta forma, alejar la atención de las torturas y los asesinatos políticos. Finalmente, el adjetivo “pálida”, referido a la angustia de descubrirse sin un peso, puede referirse a la depresión que sigue la asunción de droga.

Para estos jóvenes, más allá de la droga –“Todas las esquinas tienen polvo que volar Mas todas esperan motes nuevos El vegetal sorpresa” (32), “allí es donde se transa el buen Toscano / el remedio para el parkinson / los mejores Tonariles” (30) –, no hay alternativa alimenticia. En un momento de lúcida autocrítica, el locutor antropólogo-poeta se interroga acerca de su aporte frente a la tribu hambrienta: “y qué les llega? ESTE TEXTO?” (32). La pregunta ya contiene en sí misma, naturalmente, su propia respuesta.

Del otro lado de la página impresa, el lector también participa en los círculos de la violencia. Aunque pueda identificarse con el punto de vista del locutor poeta-antropólogo en su intento de acercamiento y voluntad de intelección, el lector probablemente reaccionará, frente al desborde agresivo de la retórica y del mundo simbólico del poemario, con temor, rechazo, incompreensión. Sin embargo, a través de la retórica de lo feo y del choque con una realidad con que el público letrado entra en contacto muchas veces solamente por medio de los noticieros, la instancia escritural está interesada, más que limitarse a *épater le bourgeois*, a poner a su lector bajo unos focos que lo hurguen y lo dejen desnudo, cara a cara con su voyeurismo practicado como una afición más desde el ventanal de un café literario. El lector es llevado a experimentar como testigo todo el peso de una vida según otras leyes que no le son familiares, pero no en una óptica que deje satisfecho su sentido de íntima superioridad y condescendencia hacia el *otro*, sino a través de un juego que despierta sus miedos al desamparo y a la pérdida de la corona. Podría hablarse, en este sentido, de una suerte de “complejo del Rey Lear”, tal como lo plantea Berman en su reflexión sobre las dinámicas psicológicas del individuo burgués en la visión de Marx, sin llegar, sin embargo, al desenlace catártico y trágico de un despojamiento del yo y su entrega a una humanidad desguarnecida y verdadera. El lector se queda en el umbral imaginario del intento, quizás, incluso, aliviado por la conciencia de pertenecer al bando de “the nasty and brutish”, si esto significa “[to] enjoy all the warmth that power can provide” (Berman 1982: 107). La violencia, en sus vaivenes desde el sistema hacia la tribu marginal y desde texto hacia el lector, ha cerrado y sellado un primer ciclo, y queda lista para abrir otros más.

4. 3. *La insidia del sol sobre las cosas y Calas de Germán Carrasco: la mirada sorpresiva del flâneur-voyeur.*

Las cien y una caras de la ciudad de Santiago, desde los blocks⁸⁴ de la periferia hasta el Parque Forestal, desde las cantinas de los barrios bohemios hasta el Club Hípico, desde los descampados hasta los mercados de la Vega o del Rastro, con la variada humanidad que se puede encontrar en tales lugares –madres solteras, colegiales, mendigos, hip-hoperos, lanzas a chorro⁸⁵, aspirantes suicidas, poetas, obreros, prostitutas– son escenario y objeto a la vez de la poesía temprana de Germán Carrasco. La insidia del sol hace resaltar, en la superficie de estas perlas en bruto, una monstruosa y precaria belleza, que la perspectiva móvil de un merodear aparentemente ensimismado se encargará de consignar a la página, en forma de bocetos o instantáneas esenciales y centelleantes. No es un caso que la producción de este poeta haya sido interpretada, desde su aparecer, bajo la cifra de la *flânerie* urbana, como atestiguan los siguientes fragmentos de reseñas y artículos: “el poeta andante, callejero” (Marchant 2005: 71), “la voz de un transeúnte” (Anónimo/2 2003: 6), “[el] ambulante urbano” (Rojó 2001: 75). El mismo poeta remata matizando la definición con un sesgo abiertamente sensual, la fascinante ambigüedad de un mirar indiscreto: “el poeta es un *voyeur* que camina lento, observando todo como un verdadero psicópata, como un gato que disfruta los detalles (Anónimo/1 1998: 11). En razón de esta mirada erotizada y casi maniática, desapegada y emocionada a la vez, las escenas o los sujetos que serían clasificados como “marginales” bajo una perspectiva usual se desdibujan y se camuflan en un panorama vuelto totalmente familiar, para luego reaparecer en los términos de presencias estéticas en que se detiene, con pudor y asombro, la caricia visual del locutor, o de erratas que interrumpen, con una belleza insurgente e imprevisible, la monotonía de la planificación urbana decretada en oficinas de aire acondicionado.

A partir de la identificación del locutor con la figura del *flâneur-voyeur*, propongo

⁸⁴ Se denomina “block” la solución urbanística con que el régimen, entre 1979 y 1983, bajo pretexto de conseguir viviendas para las familias que vivían en los campamentos, desintegró un modelo de organización comunitaria que según su punto de vista podía ser sediciosa. Los blocks, concentrados en la periferia de Santiago y en zonas geológicamente peligrosas, en los años 90 y hasta la actualidad son sinónimos de marginación, violencia, alienación social.

⁸⁵ Se llaman así los ladrones que roban a las personas en lugares públicos y se escapan a la carrera.

desarrollar la investigación en la dirección de las formas en que la instancia escritural estructura la mirada de éste sobre las escenas de una realidad que rehusa dejarse encajar en la definición “marginalidad” urbana, ya que ha sido despojada, a través del tratamiento retórico, de las pre-comprensiones que impedirían el inesperado abrirse de la visión a los nimios milagros de lo cotidiano. Por lo mismo, el corpus analizado comprenderá dos obras, *La insidia del sol sobre las cosas* (1998) y *Calas* (2001), en consideración del hecho de que el objeto que ocupa el interés de este ensayo se dispersa en una materia poetizada heterogénea, la cual abarca tanto parajes urbanos en que trafica un púcher de pasta base o reposa un mendigo como el espejismo más o menos concreto del amor, tanto los recuerdos de infancia como los comentarios sobre la *kermesse* literaria.

En un primer momento, me detendré a considerar cómo la perspectiva del *flâneur*, en las declinaciones que la tradición y varios comentaristas han consignado, se conjuga con la poética de lo cotidiano y lo menor que subyace a esta poesía aparentemente llana y transparente, para acechar un centro que se sustrae indefinidamente a la mostración. Sucesivamente, me concentraré, acudiendo a las categorías de la crítica cinematográfica, en dos ejemplos emblemáticos de configuración de la mirada: la mirada-erotizada que se aplica a la profundidad de campo y a los planos fijos, y la mirada-montaje que pone en diálogo o contraste tomas muy diferentes entre sí. La evaluación de tales técnicas retóricas permitirá definir el tipo de visión del ser marginal que se desprende de los dos poemarios, y la forma en que la voz de éste contamina o se mezcla dentro la voz del locutor principal.

4. 3. 1. El *flâneur* montajista.

Benjamin, en su vasta obra sobre la figura del *flâneur*, caracteriza la práctica de la *flânerie* como estrechamente vinculada a la mirada: una mirada que observa, pero también que lee, esto es, re-elabora la impresión. David Frisby, comentando a Benjamin en su obra *Cityscapes of Modernity*, evidencia cómo esta mirada, llevada tanto sobre los paisajes urbanos y los tipos sociales como sobre los textos producidos acerca del tema

de la ciudad, se carga naturalmente de aspectos exploratorios, analíticos, descifradores, típicos del trabajo del detective: el ocio de éste es sólo una pose que esconde un ojo muy agudo y receptor. Tal observación desemboca luego en la escritura o en el arte: se trata, como se ve, de una lectura productiva. En contraposición a la figura histórica del *flâneur*, que lo relaciona con los “pasajes” parisienses, la atracción narcótica por la masa, la asimilación a la lógica de la mercancía y de la fetichización, y a la producción literaria del folletín, con sus caricaturas de tipos urbanos –especialmente los de las clases bajas, que terminaban así incorporados y anestesiados en la amena lectura burguesa– el trabajo crítico de Benjamin apunta a la dimensión disruptiva y crítica de esta observación y de esta producción. La mirada y su producto artístico pueden volverse sospechosos, incluso peligrosos en relación con el *estatus quo*, porque desmontan los clichés, se adentran más allá de las apariencias (Frisby 2001). La encarnación por excelencia de esta actitud heurística son las imágenes dialécticas que, como resume Willy Bolle, “não são “dadas” empíricamente, mas resultam de uma “construção” ” (Bolle 2000: 69). El principio del montaje en que se basa la configuración de estas imágenes se revela útil, además que para despertar la conciencia del lector o del público a través del choque entre sus partes, también para investigar, indirectamente, el imaginario colectivo, las representaciones que una comunidad social hace de sí misma y de sus *otros*.

Un procedimiento similar veo en la actitud de la instancia poética de *La insidia del sol sobre las cosas* y *Calas*. En ocasión de una entrevista con *La Nación* en 2010, el poeta ha declarado:

La función del arte es que el texto te ponga en un estado que te permita ver la realidad, simplemente verla ya que a veces se nos pasa de largo. Ver la realidad con lirismo, como un filme, en su belleza, en su ternura social. El poema se prolonga en la realidad, que no se note el pegamento o la costura entre texto y realidad. (García 2010: s/p)

A pesar de lo que sus mismas palabras puedan llevar a creer, la invisibilización del pegamento entre texto y realidad es el efecto de un refinado trabajo retórico que no es nada ingenuo o simplemente directo, y que abreva en un acervo de cultura literaria

muy sólida: de hecho es el poema lo que se prolonga en la realidad y no al revés. La mirada de la instancia poética no es ni prístina ni inocente, como tampoco lo es su relación con lo real. La imagen no se concede espontáneamente, por lo contrario es necesario articularla en un montaje: sólo así es posible verla. Por lo mismo, Grínor Rojo habla de Germán Carrasco como de “un poeta que mira, pero también se mira mirar” (Rojo 2001: 75), y el crítico italiano Edoardo Ballesta puntualiza, realzando la complejidad del tema de lo real a través de una cursiva que alude al *côté* lacaniano del término, que “Carrasco trabaja fragmentos, *frames* y recuerdos para construir una superficie textual cuya porosidad deja aflorar lo contingente (no me atrevo a decir *lo real*) y lo urgente” (Ballesta 2012: 72). En el poema “Oficio”, desde *La insidia del sol sobre las cosas*, la distancia difícil de salvar entre lo real y la página, entre la percepción y la creación, es expresada en los siguientes términos:

El instante

se resiste al papel con celos de escándalo callejero, público
por motivo de prendas en demasía delicadas para su exposición al sol
y se resiste una niñita que descubre sus primeras palabras
frente a un micrófono o una cámara con la familia expectante.

[...]

El instante era para ti, no para la página:

las palabras se convierten en un montón de perros cojos y sarnosos
que no te dejan comer haciéndote cariño en las piernas bajo la mesa
en un subdesarrollo de pesadilla transpirada [...]. (*In*: 48)

Por otra parte, el *flâneur* que aparece en los poemas de Carrasco como personaje del enunciado está interesado, como advierte Giampaolo Nuvolati,

[...] a scoprire e poi leggere il mondo che lo circonda, camminare lentamente significa osservare e interpretare la realtà, fin nelle sue manifestazioni più banali. Nel fondere la componente straordinaria e quella ordinaria dell'esistenza umana egli diviene allora l'emblema della quotidianità creativa e della creatività quotidiana, dell'ovvietà e dell'unicità che insieme contraddistinguono la modernità avanzata. (Nuvolati, 2009: 48)

Lo obvio y lo banal de la experiencia cotidiana son rescatados por el hecho de encontrarse bajo la incidencia de un rayo luminoso inusitado –cuya metáfora es el sol insidioso de las tres de la tarde– que la instancia escritural logra trasplantar en el aura deslumbrada del poema a través de la operación consciente del montaje, de la adopción rigurosa de una mirada nunca casual. La actividad poética es a menudo comparada con lo prosaico, lo cotidiano, y la instancia poética parece actuar imitando a los indigentes y a los vagabundos: “los amantes del dedo en la llaga / (deambulan por la urbe –cámara en ristre, algunos– / buscando escenas como quien busca monedas / o alguna fruta buena en un cajón podrido)” (*In*: 35). La instancia escritural, además, se ejercita en la emulación de la materia degradada y de los encuentros de todos los días: “con olor a esquizofrenia y humildad entre las piernas abiertas de la loca –canas, arrugas nuevas y ojos vidriosos–; con el sosiego ante los sorprendivos brotes del jardín o los brazos rotos de un ciruelo púber” (23). Sin embargo, la poesía es un proceso que debe llevarse a cabo “sin amor en la soledad más absoluta, con la voz saliendo apenas. En silencio” (*ibidem*), esto es, en la máxima concentración y auto-conciencia, con la suavidad y el pudor de una dicción *sotto voce*, que roza la afonía. El procedimiento poético no consiste en asimilarse al objeto, en dejarse absorber por él, homologándose a su prosaísmo; coincide, por el contrario, en encontrar la exacta distancia, que, como advierte Alejandro Zambra, es ajena “a la impostura del observador participante o del intelectual que domina un escenario paternalísticamente, reacio a juntarse con la chusma” (Zambra 2003: 137).

La alquimia se habrá llevado a cabo correctamente si, a partir de las imágenes seleccionadas, surge un halo, algo indefinible que tiembla en la superficie de las mismas, sin poder ser atrapado ni expresado. Con razón, la crítica argentina Susana Cella piensa en la catacrexis⁸⁶ como figura retórica para este cerco evocador: “No pocas veces Carrasco inicia los poemas con una comparación [...] que menos que inducir al símil metafórico nos acerca a una catacrexis, hay algo no dicho que remite a una falta de palabra total, condensadora, por tanto, un decir en menos” (Cella s/f: s/p). El hecho de expresarse por defecto instala el sentido (tanto perceptivo como intelectual) en los vacíos y las fisuras, sin fijarlo de una manera definitiva, ni mucho menos imponerlo. La

⁸⁶ La catacrexis consiste en atribuir a un objeto o concepto características que no le serían propias, por falta de términos específicos y adecuados. Por ejemplo, “las patas de la mesa”.

apertura extrema producida por el montaje de imágenes o elementos aparentemente lejanos es la forma a través de la cual la instancia poética rastrea, en las fantasmagorías del imaginario colectivo, aquellos puntos críticos que, si solicitados, pueden hacer desplomar el castillo de la hipocresía detrás del cual las desigualdades y las injusticias proliferan en la sociedad, marginalizando sectores sociales completos. El discurso poético enseña así su alcance crítico, no a través de la tramitación de un mensaje explícito, sino gracias a la extrema lucidez en la mirada que ofrece a su lector.

4. 3. 2. La mirada erótica: campos largos y planos fijos.

Una primera estrategia retórica que permite descarrilar las costumbres de evaluación y juicio del ciudadano-lector medio, es la erotización de la mirada de la figura mediadora del *flâneur*, quien se vuelve así *voyeur*. Es la mirada “insidiosa” (*In*: 81) de quien “finge limpiarse las uñas” (*Ca*: 60), y está por el contrario al acecho del instante precioso, de la oportunidad de atisbar lo que lo seducirá, poniéndose a “mir[ar] por la hendidura” (*In*: 10) o bien esperando el golpe de viento que “por amor al telescopio, entreabre la cortina” (19). El *flâneur-voyeur* coincide con el locutor y a menudo también con el personaje del enunciado, desdoblándose en un juego de cajas chinas. La mirada del lector queda absorbida en la suya, puesto que una serie de variaciones enunciativas lo acercan y lo atrapan en su cerco perceptivo: la apelación directa al locutario –“no tiene rumbo tu divagar” (17); el uso del sujeto plural “nosotros” como un plural *majestatis* o como cooptación de otro espectador en el mismo figoneo –“pensamos, por un momento, dirigir el telescopio a otra ventana” (*Ca*: 76); el uso de infinitivos, casi se expusiera el prontuario del *voyeur* –“observar la danza sin afán aprehensivo” (*In*: 10); la de-personalización del personaje del enunciado –“alguien recorre ferias vivas” (59); la generalización de determinadas sensaciones –“ganas de tener cáncer, de quemar billetes” (60). De esta forma, el ojo del *flâneur-voyeur* se vuelve la bocallave a través de la cual el lector espía las escenas cotidianas que, con un simple cambio de perspectiva, adquieren un inesperado valor.

El poema “(I) Fachadas continuas” (17-18) retrata el microcosmo de una entera

manzana de los barrios populares a partir de la *mise en abîme* generada por la mirada del locutor-*voyeur* que se apoya, en su fisgoneo, en la mirada de una locutaria adolescente también absorta en el acto de hocicar. El espacio visual se escalona, por consiguiente, en tres niveles: el del *voyeur* supuestamente parado en una ventana, el de la niña en movimiento, el de los habitantes de los departamentos de la manzana absortos en sus actividades. Mientras observa a la chica que se introduce en el laberinto “superpoblado de gatos” formado por el conjunto de edificios, el locutor entretiene con ella un diálogo mental al límite de lo prudente. El locutor, al dirigirse a la adolescente, utiliza un modo de expresarse que supone un conocimiento previo y que, al mismo tiempo, insinúa de a poco una sexualización en la relación con ella. Los dos versos “Ahí seguramente encontrarás muerto a Julián / o con otra, o esperándote” implica la existencia de relaciones sexuales relajadas, mientras el fragmento “la curiosidad en vez de matar, sensualiza”, referido a ella y a las mujeres que como ella curiosean, revela la postura deseante del locutor hacia la adolescente. El centro del poema es ocupado por la seducción imaginaria del primero sobre la segunda:

Yo corté, con oportunismo, pensando en estos casos,
algunas calas azules para ti, que amas ciegamente
todo tipo de cerrojo y cosas nuevas,
cualquier promesa de violación
en estas fachadas continuas de abandono.

Lamentablemente no soy el nectario que ansías
y su amor de un par de horas que supera
hasta el erotismo del noviazgo más perfecto;
yo también –como Julián–
(muerto, con otra, o esperándote, ya dijimos que eso
no tiene relevancia puesto que tu paseo
es eterno, pequeña eutrófica)
yo también amé a las amantes de los cerrojos,
las calas y los gatos azules
(el mejor juego y el más peligroso)

y el recuerdo de la que amé es ahora un anafrodisíaco
que vale la pena vencer o revertir con violencia,
oscuridad, desamparo y todo eso
porque eres bella. [...]

En estas dos estrofas centrales se revela la joven edad de la chica, deducible del apelativo de “pequeña eutrófica”, mientras la descripción de su amor por los cerrojos y las cosas nuevas es asimilado al de una niña por sus juguetes. Se explicita también la disposición amorosa del locutor, quien se propone como “nectario” (“un donjuán sin escrúpulos, golfo embelesador y oportunista”, como se precisa en el pequeño glosario al final del volumen), en un primer momento reacio al encuentro amoroso, pero luego dispuesto a vencer la desilusión hacia el amor que le ha dejado su frecuentación precedente con otras mujeres. La puesta en escena de una seducción absolutamente imaginaria, realizada en el hilo de la mirada, es enmarcada por la descripción, que abre y cierra el poema, del espacio que se extiende delante de los ojos del locutor y en el que se mueve, curiosa, la joven fisgona. La arquitectura del poema se convierte, por lo tanto, en la visualización de la estructura telescópica de la mirada del *voyeur*: por el lado del visor está el *voyeur* y en el fondo de las lentes están sus fantasías eróticas, circundadas por el trajín cotidiano de una especie de enorme conventillo. La nitidez focal es garantizada para cada uno de estos escalones, como en la técnica de la profundidad de campo en el cine. Sin necesidad de insertar cortes, se trata igualmente de una técnica de montaje, como observa Jaques Aumont acerca del efecto de ciertas célebres escenas de *Citizen Kane* de Orson Welles (Aumont *et al.* 2004). El antecedente ilustre, en campo cinematográfico, para este tipo de organización de la escena, es revelado en el poema siguiente: “The Rear Window de Hitchcock” (19). Precisamente como en la famosa película de Hitchcock⁸⁷, el escenario que se abre delante de los ojos del locutor –y de la adolescente-*voyeuse* en segundo lugar, según un recorrido y una focal suyos propios– se subdivide en decenas de micro-escenas que se desarrollan contemporáneamente. Por una parte, al principio, “pasillos interconexos, atestados / de fotocopadoras, computadoras en desuso, / carniceros en plena faena, viejos que fuman / y una niña que

⁸⁷ Como se recordará, en esta última película también el protagonista mira, a través de un binocular, a su novia mientras se introduce en un departamento del edificio de enfrente para investigar.

mira por la ventana y piensa jugar / en la plaza, que es de todos”; por la otra, hacia el cierre,

[Mira] en un cuarto un parto o un aborto, en otro
un estudiante pobre lee a Marx o al Führer
y luego busca trabajo en los Clasificados Económicos
(haz la prueba, interrúmpelo),
en otro una niña hace sus tareas escolares
o un fisioculturista infla sus músculos
y hasta hay gente que reza.

Al poner en el mismo plano, como en una equivalencia, polos tan alejados como un parto y un aborto, el Führer y Marx, la instancia escritural está exhibiendo situaciones de marginalidad social sin emitir ningún juicio explícito. Sin embargo, el efecto es poderoso. El hecho de mencionar *en passant* un aborto ejecutado en casa significa implicar que, al principiar el siglo XXI, Chile, el “jaguar de América”, no ha solucionado el tema de las desigualdades sociales: una chica de limitados recursos económicos, si quiere abortar, tiene que recurrir a métodos ilícitos y totalmente arriesgados para su salud e incluso su vida, así como, en el otro caso, tiene que parir en casa no por elección sino por necesidad. El estudiante, por su parte, instigado por la pobreza se ideologiza en un sentido o en otro, poco importa cuál, pero luego se adapta a las circunstancias y busca un trabajo cualquiera, que podría no llegar siquiera al salario mínimo que en Chile es muy bajo. Además, al mezclar tales situaciones con la normalidad de las faenas de todos los días, la instancia escritural consigue poner en tela de juicio el mismo concepto de normalidad. Si se puede aceptar como “normal” que la visión de un aborto sin asistencia médica esté en el mismo plano que la visión de un fisioculturista que se entrena, entonces el problema está tanto en el referente real como en la mirada de quien lee. Ninguna de las deducciones recién expuestas, sin embargo, es sugerida explícitamente en el texto. La instancia escritural parece estar mucho más interesada en la posibilidad de desorientar los mecanismos de evaluación de un dato fenómeno por parte del lector. Si la opción retórica de abrir al máximo el campo perceptivo, montando múltiples elementos en un mismo cuadro, permite asignarle al

lector la libertad de asumir una posición personal y autónoma en relación con lo exhibido, el hecho de connotar en un sentido erótico y por lo tanto insólito la mirada, interrumpe su supuesta libertad en la configuración de un sentido. El lector descubre que su percepción de lo que podría, por ejemplo, considerar como un problema ajeno y por lo tanto observar con cierto desapego no ajeno de compasión, es pre-determinada por un armazón cultural heredado y absorbido día a día. El poema le propone, por el contrario, “continu[ar] el recorrido / y sus consecuencias”, al cabo del cual el despertar a una nueva perspectiva sobre las cosas puede ser tan morbosamente arriesgado para la conciencia como el intercambio erótico entre un adulto y una adolescente para una mentalidad conservadora.

Otro ejemplo que permite observar la total ausencia de juicio de valor, acompañada por la elección de un punto de vista inesperado, es el poema, más breve, titulado “Putá” (*In: 37*), en que la mirada se posa sobre un plano fijo, casi una foto instantánea. En lugar de presentar una escena de marginalidad que pueda desatar el previsible sentimiento que mezcla compasión y aversión, la instancia escritural desmenuza el significante de “puta” en sus cuatro fonemas, acompañándolos con la clasificación fonológica respectiva e imágenes o sensaciones en asociación libre. En el centro del poema, entre paréntesis, surge la imagen de la mujer según el cliché de los modelos *pin-up* de los años 50, soplando un diente de león en una actitud que le da las facciones y los labios de Marilyn Monroe:

(una u sus labios rojo intenso al soplar con hermosos ojos vacíos,
las pelusitas –estambres– que se dispersan lentamente, que vuelan como cartas
dejando un pistilo desnudo ante el cual sus labios insisten
en permanecer en forma de una u de tiempo detenido)

Como los dos ejemplos precedentes demuestran, la invitación al lector a desandar los caminos del imaginario colectivo sobre determinadas situaciones de marginación social no renuncia a un rigor compositivo extremadamente culto y refinado. La mirada del *flâneur-voyeur* en ningún momento del procesamiento de la imagen es casual, descuidada, imprecisa; por lo contrario insinúa siempre algo más de lo que dice,

confiándolo al poder revelador de la imagen.

4. 3. 3. La mirada-montaje.

Como señala Alejandro Zambra, en el poemario *Calas* se percibe el conformarse de “un proyecto social más definido” (Zambra 2003: 138). En lugar de la indecidibilidad, casi indiferencia, entre una opción u otra en el montón de objetos rotos o en desuso propia de *La insidia del sol sobre las cosas*, el segundo poemario de Germán Carrasco estructura de forma ceñida la mirada, a través de la solución retórica de un montaje clásico, que deja más trazada y señalada la pista interpretativa⁸⁸. Sigue dominando, sin embargo, la tendencia de las palabras a limitarse a rozar el fulcro inexpresable del objeto poetizado, para que éste pueda manifestarse por su cuenta sin forzar. El poema titulado “Cata Vielma” (*Ca*: 45), si bien no presenta una estructura con montaje, es un ejemplo interesante para entender este especial estrabismo de la mirada. El personaje del enunciado (la sobrina del autor) es denominada “pequeña eutrófica” como la adolescente del poema de *La insidia*. El locutor la interroga acerca de su trato con un vagabundo:

[...] al acercarte a ese indigente e ignoro qué transacción hacer
entre cartones malolientes –yo como idiota con tus cosas–
ingenuidad, curiosidad, qué sino *una colilla rodeada de moscas*
como dijiste con una mirada que desconocía.

La estructura del poema hace converger la atención hacia la colilla rodeada de moscas, que constituye además el contenido de la respuesta de la locutaria, evidenciada a través de la cursiva. Se trata de un ardid: el *punctum* barthiano de la imagen coincide, en realidad, con lo que no se puede ni se quiere apresar, la supuesta “transacción” de la sobrina con el indigente, que cae fuera de la escena de lo representable, y se puede

⁸⁸ La posición ideológica de la instancia poética, en otras palabras, se hace más explícita. Véase, por ejemplo, anotaciones como la siguiente: “Oh, Chilean Spoon River!: / que nuestro vecino de infancia construya un castillo con doncella y todo / al lado de nuestra ½ agua sencillamente nos revuelve el estómago [...]” (*Ca*: 109).

conocer sólo por sus efectos: una luz rara y desconocida en los ojos de la muchacha. El nudo central del poema queda tachado, escondido detrás de una mácula oscura, desde la cual se irradia el espectro de las significaciones.

La tachadura o mácula metafórica recién postulada se vuelve gráfica en el poema “Historias de la lengua y tu saliva, *divinum vinum* (historia de las bocas y las lenguas a la hora del agua y el vino)” (*Ca*: 66), en donde aparece como un puntito negro que pone en relación, como el pivote de un díptico o la pausa oscura entre imágenes filmicas, dos anécdotas sobre el tema de la lengua. Aquí también tendrá la función de señalar el darse encubierto, incomunicable, huidizo, del “sentido” –material e intelectual– de la composición, en este caso creado por el roce entre dos imágenes en el montaje.

Catrileo hace mucho llegó a esta ciudad. Su vejez transcurre sin sol ni verbo en una panadería. Un día, en la taberna de los viernes encuentra repentinamente a otro peñi, los dos son casi monolingües y conversan. El nuevo peñi quizá ha de correr la misma suerte. No son hombres de nostalgia, por lo que hablan de los TRUCOS DE SUPERVIVENCIA
y saborean el lenguaje como un vino conocido que no se ha probado en años.

•

O la ocasión en que

salí del otro lado de la piscina y vi a la adolescente oriental –nipona, flor rara– besando a un niño de aproximadamente ocho años. Lo chupaba y le metía la lengua en la boca, él hacía lo mismo. No podía ser su hijo, *he's my little nephew* me dijo luego, cuando nos hicimos las preguntas de rigor, que no deben hacerse cuando uno recibe un golpe de sensualidad en la conciencia.

Aprovechando la polisemia del término, la lengua es investigada en tanto idioma, órgano de gusto y órgano acariciativo. Ambas escenas, además, son aunadas por el hecho de presentar una infracción a la norma. Por una parte dos viejos mapuches interrumpen el monolingüismo castellano de Chile con su propio monolingüismo minoritario, precario y circunstancial, gozando por unos pocos momentos de las sílabas, los sonidos, las entonaciones de un idioma de pronto recobrado, casi fuera un “vino conocido que no se ha probado en años”. A través de la mención del vino, la

importancia identitaria de la lengua en tanto idioma es potenciada por su equivalerse a un órgano de sentido primario, indispensable tanto para la supervivencia (el comer) como para el disfrute (el saborear un alimento o una bebida). Por otra parte, la adolescente japonesa pervierte con naturalidad los preceptos de la moral y de la buena costumbre, con un acto que procura estupor y alarma –de allí la necesidad por parte del locutor de investigar acerca de su relación con el niño– a la vez que una oleada de sensualidad difícil de admitir: “un golpe de sensualidad en la consciencia”. A través de la articulación o intervalo representado por el puntito negro, la provocación *politically-incorrect* producida por la perspectiva erótica aplicada al supuesto acto de incesto y pedofilia se extiende al cuadro anterior, con el resultado de que la interrogación por la regulación de los tabúes, fetiches y exclusiones de lo abyecto en la conducta sexual de la comunidad social se ensancha al terreno incómodo de lo político. Si es tan inmediato percibir como pervertidora e inconcebible una práctica erótica como la de la adolescente con su sobrinito, el desafío del poema, mediante el montaje, consiste en insembrar la duda de que, probablemente, el mecanismo del tabú y de lo abyecto opera también en la administración de la relación entre la “mayoría”, que se auto-percibe como “neutra”, y la “minoría”, clasificada como “étnica”. De esta forma se denuncia el hecho de que la cultura, la lengua, la mera presencia del pueblo originario en la arena pública, cuando se salen del marco de lo folclórico y de lo típico para revestirse del peso político de una reivindicación de derechos –con respecto a los cuales los mapuches resultan todavía totalmente marginalizados–, son percibidas con desconfianza y rechazo, como una desviación, una perversión, algo que en definitiva “no debería ser”.

La fisura, el espaciamiento en que se inserta la diferencia de potencial que define el montaje, según la propuesta de Deleuze en *L'image-temps*⁸⁹, puede encontrarse también en un nivel superior, la disposición de los poemas. La instancia escritural administra la sucesión de los mismos en el libro para obtener tensiones y atracciones entre imágenes pertenecientes a composiciones diferentes. Es el caso de los poemas “Acerca de la muerte de dos perros guardianes y la congregación de quiltros” y “Hancher Auditorium” (*Ca*: 70-71, 72). El primero describe un suceso de crónica negra: un pastor alemán

⁸⁹ “[U]n potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre les deux, qui soit producteur d'une troisième ou de quelque chose de nouveau” (Deleuze 1975: 234).

cuelga, ahorcado, de un puente cerca de una línea de trenes de la cual, antes del suceso, un empresario y un guardián con una decena de perros habían desplazado una comunidad de mendigos y otros marginales. Poco después se produce la inmolación de otro perro. El locutor supone una conexión entre los hechos, o por lo menos un simbolismo premeditado que escondería “una lucha territorial, la batalla de una guerra que ya está casi perdida: la lucha del hombre primitivo –un paria, un quiltro– contra otros hombres”. La contraposición fundamental, como se puede apreciar, es entre dos clases de perros: los de raza, los pastores alemanes (los perros reales), y los perros callejeros, bastardos, término con el cual la instancia escritural decide referirse a las personas marginales. Como anota el locutor, sin embargo, “[s]e trata de una comunidad de quiltros, pero no quiltros consumidos por la tiña: aún poseen algo de rabia, pese a ser perdedores y gente sin expectativas. Jamás mendigarían una cama en el Hogar de Cristo”. De hecho, un montaje interno y encubierto transparente, a través de la imagen del perro ahorcado, otra condena a muerte simbólica: la memoria de la muñeca en escala natural, con la cara del dueño de la fábrica, ahorcada en el período anterior a la dictadura por los obreros de los cordones textiles, comprometidos en una actividad de base y sindical muy fuerte, ideológicamente afín a la de la UP. En línea con el procedimiento dialéctico planteado por Benjamin, gracias a la imagen un poco patética e inquietante del perro se dispara, desde el fondo de la memoria, la asociación con la densidad simbólica de lugares como los cordones industriales, protagonistas, junto con la universidades y los asentamientos campesinos, del movimiento nacional-popular en los años 60 y 70. Una vez más el sujeto marginal no es contemplado con actitud apenada o algo asqueada, sino a través de un cristal diferente, en este caso el de la lucha política. El ahorcamiento de los perros acaece, como anota el poema, en 1997, cuando se inaugura la línea 5 del metro en Santiago. “Pero este tubo crea nuevos espacios para el crimen, la poesía, los mendigos, los graffitis, la pasta base. Porque el metro cruza aséptico e impecable por arriba, pero bajo el tubo se vuelven a congregarse los cartoneros y los quiltros”. En otras palabras, si la batalla frontal entre la comunidad marginal y la voluntad de orden de los poderosos está perdida en ventaja de estos últimos, a la primera le queda la paciente transmigración a otro lugar, porque los espacios de una ciudad lanzada hacia adelante en su afán modernizador podrán siempre ser convertidos-

pervvertidos a otras funciones, y la perfección ingenieril transformada por la imperfección de la vida. El valor ético-estético del pervivir del marginal a pesar de todo adquiere brillo y profundidad al ser puesto en relación, a través del montaje, con el poema sucesivo. Éste trata de un equipo de fotógrafos atareados en sacar fotos promocionales del Auditorium Hancher en New York, lugar que acoge las mejores producciones teatrales y musicales del mundo. Las condiciones de luminosidad son perfectas, sin embargo en el medio del arco de la fachada se posa un cuervo, como una mosca en el medio de un pastel:

Ahí posa, sacando pecho, autoproclamándose, proponiéndose ufano como signo y emblema sin que nadie se lo haya pedido, ninguneando el arrogante y fastidioso halcón que representa el espíritu pujante y agresivo de este Estado o estrella, del inexplicable football americano.

Las tentativas de los fotógrafos de sacarlo de en medio con el lanzamiento de pedrecitas sólo lo fastidian en lugar de ahuyentarlo. La prosaicidad del cuervo, que eclipsa la noble águila americana del emblema nacional, y estropea la imagen satinada y sanitizada con que una administración pretende complacerse de sus logros, se coordina con otro *misplacement*, el de los mendigos santiaguinos del poema anterior. Ambos, como las briznas de pasto que brotan entre las brillantes baldosas del boulevard en otro poema (“Como los iconos del suelo”, *Ca*: 61), testifican el potencial de irrupción e interrupción de la mancha, de la errata, de la imprevisible capacidad de la vida de imponer su curso y sus variables sobre el meticuloso diseño técnico, sobre la “lúcida visión // de presente y futuro / de estos hombres y mujeres / impecablemente vestidos”.

4. 3. 4. La caricia y la voz.

Zygmunt Bauman, en su obra *La ética posmoderna*, propone que la relación moral entre dos personas franquee el límite de la pretensión de conocer, representar, definir, que acaba solamente con el dominio de uno sobre el otro. Como alternativa expone, desarrollando el pensamiento de Lévinas, la ética de la caricia, que no pretende atrapar

ni imponer una determinada configuración identitaria. En particular, “[l]a mano que acaricia siempre se mantiene abierta; nunca se cierra para “asir”; toca sin oprimir, se mueve obedeciendo la forma del cuerpo que se acaricia...” (Bauman 2004: 107). La caricia no invade ni se deja invadir, respeta la inaccesibilidad del *otro*, es un juego abierto al devenir.

En la actitud ético-estética que subyace a la obra de Germán Carrasco, veo un atenerse a la meditación de Bauman, a condición de que se considere como central no tanto la figura del ser marginal, sino la “caricia” que acontece entre éste y el locutor. La instancia poética no está interesada en investigar una supuesta cuanto falaz identidad marginal, sino en el roce –suave, áspero, elusivo, amenazante– con la individualidad de otro ser que se encuentra en determinadas circunstancias existenciales; con la individualidad de otro ser que se constituye más como fenómeno estético que como encarnación de una categoría social específica. El sujeto marginal, de esta forma, no es representado, sino que acontece. En consecuencia, la instancia escritural armoniza el ofrecerse del marginal a la percepción con el estado anímico del locutor, ya que es a través de la mirada específica de éste que en la mayoría de los casos se produce el encuentro, la caricia. Coherentemente con la solución retórica, ya revisada, del *punctum* poético no revelable, del sentido perceptivo e intelectual que se queda temblando en la superficie de las imágenes o en las fisuras entre ellas, la caricia alude a un contacto que queda fuera del reino de la representación, no por una imposibilidad constitutiva, sino por una ética del pudor hacia el misterio del instante y de la inconmensurabilidad del *otro*. El sujeto marginal, en consecuencia, se manifiesta de forma sesgada, perfilada, incluso en los poemas que parecen centrarse exclusivamente en el encuentro “acariciador” entre él y el locutor. El efecto de esta solución retórica es una “normalización” o “desaparición” del marginal en tanto categoría supuestamente separada del resto del cuerpo social y su “aparición” como elemento puramente ético-estético.

Un ejemplo de este tratamiento de la figura marginal se puede encontrar en el poema ““El Sobao” ” (*In*: 64), que presenta una interesante inversión entre sujeto observador y sujeto observado. La mirada atenta y la capacidad de lectura de los datos de lo real que caracterizan al *flâneur* se reproducen en un vagabundo que se transforma en el reverso

especular del locutor y, diríase, en su némesis. Todo el poema resulta recorrido por líneas que van de lo alto a lo bajo y al revés, sugiriendo una inversión carnavalesca de los polos. Desde lo alto de su ventana, el poeta ve al mendigo escudriñar en la basura (movimiento hacia abajo) y luego lo ve sentarse con los pies en alto “cual jefe de una empresa o temible fiscal que fuma tras un escritorio enorme” (movimiento hacia arriba). De los muchos desechos que ha seleccionado en el tacho de la basura, como el *chifonnier* bejaminiano que reconstruye la imagen de una sociedad desde sus sobras y sus restos, el mendigo escoge unos papeles arrugados, intentos fallidos de poema que han sido tirados (movimiento hacia abajo), y se pone a leerlos “negando sonriente con la cabeza / y otras veces con un aire que da miedo” como un juez bíblico (movimiento que vuelve hacia arriba, donde se encuentra el locutor). De la misma forma como su “silbido de pobre penetr[a] en los sueños de los hombre que duermen” de la cita borgesiana que introduce el poema, el juicio de este crítico literario improvisado se abre camino hacia la intimidad del locutor/personaje: el hecho de que éste se encuentre en lo alto de su departamento no lo salva de la mirada intensa y casi espantosa de quien está abajo, pero que con su actitud se pone por encima de todos. La instancia escritural, como se ve, trabaja exclusivamente a través de las actitudes corporales de los dos personajes, desdeñando profundizar en la supuesta clasificación identitaria; no determina al mendigo en un sentido marginal, sino que hace resaltar su condición al asimilarlo, provocativamente, a su contrario, el ejecutivo, el hombre de terno y corbata. Importante, en este sentido, es también la decisión de titular el poema con el apodo, individual y característico, del hombre en cuestión, “El Sobao”. El *punctum* del poema, su corazón de sentido, reside en el encuentro entre los poemas fallidos y la lectura privada del vagabundo, de la cual se ofrecen a la vista solamente los efectos exteriores; se inserta en el cruce de las líneas trazadas por sus piernas elevadas casi con insolencia y la mirada del locutor en lo alto del ventanal subyugada por su figura que está abajo. El hecho de que se pueda leer en este poema una polémica, irónica, con el mundo de la crítica literaria, deja mayormente difuso el perfil del vagabundo, que, según esta interpretación, pasaría a ser una imagen simbólica para que se exprese otro tipo de concepto. El poema adquiere así espesor e indecidibilidad, en un juego que se apoya en las referencias cultas, en la finura de la construcción plástica y en la recreación de una escena

supuestamente real.

Puesto que el acontecer de la presencia del *otro* se da en una situación de presencia simultánea con el locutor, que es personaje del enunciado o se subentiende como ojo acechador del *flâneur-voyeur* en el nivel de la enunciación extradiegética, el estado anímico de quien habla es de primaria importancia en determinar cómo será la “caricia”. Puede ser aplacadora, al insertar el marginal en el campo perceptivo del locutor como algo perfectamente usual y dado por sentado. Véase, por ejemplo, el poema “La sangre tira” (*Ca*: 11): unos cartoneros, con su ajeteo, componen un paisaje sonoro que el locutor ausculta en la soledad de la noche, dedicándole la misma atención que al frescor del aire o a las estrellas. En dirección contraria, está el desatarse de la fantasía del locutor en un sentido de hiper-caracterización de la figura en objeto. La óptica adoptada parece ser la de los ojos deslumbrados de un niño, que superponen los mendigos a criaturas inquietantes, casi monstruosas: “(aprendices de brujo, charlatanes, mezcla rara de santos y no sé / qué otra cosa) [...] Hoscos hombres mudos que no acatan órdenes ni creen; / misántropos, cartoneros, hijos de las soberbia, mendigos, buitres de la basura” (17). Hay también situaciones en que la caricia es sólo esbozada: en “The final zap” (123) un niño mendicante, a través de la modalización epistémica de la duda –“(cómo saberlo)”, “no sabe para qué”– se queda como una visión fugaz, inexplicable.

Por la misma razón, el comparecer de la locución del individuo marginal en el marco del enunciado poético tiene que ser leído según una perspectiva que fluye hacia el locutor principal. Este último es, naturalmente, el *flâneur*, consciente de su función textualmente productiva e intelectualmente privilegiada, y por lo tanto presentado en coincidencia con la figura del poeta. Las voces de los marginales resultan, de esta forma, doblemente filtradas, por la instancia escritural primero, y, en un segundo nivel, por la interacción con un locutor en que se ficcionaliza la autoridad poética. Desde el punto de vista del peso que tienen en la economía del poema, estas voces se asimilan, más que a la grabación textual de lo dicho, a una sentencia o a un verso. Véase, por ejemplo, la frase pronunciada por un vagabundo del hospicio: “ “chingas o te chingan / en el chingadero eterno del sistema” / (como repetía hasta el cansancio uno de ellos” (20). En este caso, la instancia escritural reproduce, entre comillas, las palabras del indigente, pero, como la profecía que abre el mismo poema, las palabras resultan

organizadas de forma casi epigramática. En el poema siguiente, el locutor secundario coincide con un poeta, “el anciano ateo”, a través del cual la instancia escritural hace mofa del “poeta de los pobres” Teófilo Cid, quien fue activo en Chile hasta los años 60. Sus palabras –que en realidad, a motivo de la falta de mayor especificación, podrían ser atribuidas a un mendigo cualquiera– son introducidas por un renglón, pero en el espacio de un verso vuelven a fusionarse con la voz del locutor principal. El traspaso del contenido de la afirmación de un locutor a otro, aunque técnicamente el sujeto de la locución siga siendo el anciano “vate” o el marginal, es subrayado por el presentarse, intertextual, del *leitmotiv* que da el título al primer poemario de Carrasco:

–Cuando se cumple un horario nos arrojan al frío
o a la insidia del sol sobre las cosas: luz de la que nos protegemos
como pájaros raros bajo la sombra del Quetzal. (22)

Un tercer ejemplo de simbiosis entre los locutores es una re-escritura o traducción a un inglés correcto de la transcripción desviada de los versos pertenecientes a un demente (58). El locutor se asume la responsabilidad de producir “para muestra un botón [de los] 9.000 poemas (!)” escritos por este sujeto, de forma que se crea una *mise en abîme* de voces supuestamente poéticas. La voz del marginal, en este caso, se inscribe completamente, hasta el punto de ser re-escrita, en la del locutor primario:

OInoy Ouno
O Heehus urche sfort rash
S O S urli findson litrash

Cuya traducción sería

O, I know, you know
He who searches for trash
so surely findes only trash.

Como estos ejemplos demuestran, la voz del sujeto marginal aparece de forma

mediada según varios grados de elaboración; una vez más, lo que importa no es la escucha directa de la supuesta voz del marginal, sino el producto de la interacción entre su presencia y la perspectiva del locutor principal. Se podría argumentar, incluso, que esta cercanía, este contacto por medio de una “caricia” ahora vocal, llega al extremo de la fusión, en un idiolecto que recoge los sociolectos y las inflexiones más dispares. Como anota Alejandro Zambra:

[...] un propósito del poema parece ser el hallazgo de giros de lenguaje en la más heterogénea gama de clases y subclases sociales (Ashbery: mezclar lo elegante y lo demótico). Los límites entre adentro y afuera, identidad y alteridad, se difuminan en la medida en que la actitud parasitaria del poeta (en el sentido señalado por J. Hillis Miller: huésped y parásito se contaminan mutuamente hasta que sus roles resultan indiscernibles) se transforma en un gesto estructural. (Zambra 2003: 136)

La voz del *otro* se vuelve un gesto interior, un ejercicio de contaminación del habla privada, que de esta forma se tensa y se flexiona, se hace eco de reverberaciones comunes e idiosincrasia extremadamente individual al mismo tiempo.

La compenetración de las voces concurre, junto con la matización estética y/o erótica de la mirada que se dirige al ser marginal y el procedimiento del montaje, a descarrilar las costumbres perceptivas enraizadas en el lector, limpiando el terreno para un encuentro menos prejudicial con el *otro*. En la poesía de Germán Carrasco dominan, así, una mirada y una voz desprovistas de los filtros atribuibles a los prejuicios; una mirada y una voz que acarician más que imponer moldes, sin renunciar a la unicidad ético-perceptiva de un testigo peculiar: el *flâneur-voyeur*. El resultado es la mezcla de esferas que normalmente se mantendrían separadas en razón de la distribución desigual de poder entre sujeto y objeto de la valoración y de la observación, o sea entre sujeto de la enunciación y el lector con él por una parte y el sujeto marginal por la otra. Sin renunciar al recurso de la observación, la instancia poética restituye su objeto a la dignidad de sujeto, a través de una *epoché* del juicio y del afán caracterizador. Emerge, por contra, un ser singularizado en sus rasgos personales, que responde solamente a los parámetros de la vivacidad estética y de la ternura ética.

V. LA DÉCADA DEL 2000: AMBIVALENCIAS DE UN TÉRMINO VACIADO

5. 1. Entre lo concreto y lo simbólico.

En gran parte de la crítica periodística que se ha ocupado de los trabajos de los jóvenes poetas Gladys González y Juan Carreño, sobre los cuales versa el presente capítulo, se evidencia una dificultad: cierta incomodidad respecto al concepto de marginalidad. El término es resistido o impugnado en referencia tanto a la situación económico-social real que se retrata, como al lugar de enunciación del poeta, o a las soluciones retóricas adoptadas. Por ejemplo, Gonzalo Abrigo, en relación al poemario de Carreño, discute con vehemencia la aplicabilidad del término “marginal” para definir la posición del poeta en el campo y canon literario, a la vez que se aventura en un lúcido auto-análisis de la labor del crítico literario en el mismo contexto:

¿Qué es la poesía marginal? ¿César Vallejo fue un poeta marginal? ¿Maiakovsky fue un poeta marginal? ¿Pasolini fue un poeta de los márgenes? Hay un centro y hay una periferia. Hay también la distancia entre los factores y el área que inaugura esa distancia. ¿Qué brota en ese campito? ¿Lenguajes de mayor y menor circulación? ¿Códigos conjugados en una parcialidad del área? ¿Argots, localismos, slangs, coas tribales extremadas en esa misma área? ¿Realmente? ¿No es esto un predio de tinte artificial? No vaya a ser que la propia jerga utilizada por los críticos sea la que fabule esa fisionomía, esa dudosa topografía literaria. [...] Decir que este libro es una poesía hecha desde la marginalidad, es apelar a un lugar común inofensivo. (Abrigo 2011: s/p)

Otra reseña, aun hablando de una operación retórica que lleva “más allá [...] más hacia los márgenes” (Gaete 2011: s/p) lo realizado por los poetas de la promoción anterior, como Germán Carrasco, inscribe la propuesta de Carreño en el fenómeno poético actual que pluraliza los modos, las miradas y las formaciones educativas desde los cuales “se accede a la calle” (*ibidem*). Por otro lado, a nivel de referente poetizado, la reciente conciencia acerca de los mecanismos biopolíticos modifica el léxico adaptándolo a la contemporaneidad. Ya no se habla de marginalidad *tout court* –término que mantiene cierto matiz ontológico– sino de “operaciones de marginalización, individualización y funcionalización de las relaciones sociales” (Aguirre 2011: s/p),

términos que denotan decisiones deliberadas y conscientes por parte de los poderes político-económicos, las cuales llevan al abandono social o a la reconversión, con beneficio ajeno, de extensas áreas de la urbe.

Los trabajos críticos sobre la obra de Gladys González se refieren, de modo complementario, a aquella “realidad social, de carácter urbano, en donde el capitalismo, la globalización, el proyecto de modernidad mal acabado, han tejido una configuración tal, que han logrado desterritorializar al sujeto de su lugar, romper su conexión directa y natural con su entorno” (Arthur *et al.* 2006: s/p). Los escenarios retratados no son, por ende, necesariamente marginales en el sentido que le da el imaginario al que la palabra normalmente alude, sino que consisten en un entorno “asfaltado, comercial, ruidoso [de una] vía de tránsito. Evidentemente, en tales sectores, las políticas de urbanización rara vez consideran las políticas estéticas, o siquiera las ambientales” (*ibidem*). La marginalidad que el arte, y la crítica a través de ella, registra en la primera década del 2000 coincide, por ende, con un espacio urbano-antropológico en donde la modernidad encuentra su punto de contradicción y el proyecto democrático enseña sus fallas, su crisis profunda, sus exclusiones planificadas, sin que todo ello pase necesariamente y siempre por una visibilidad meridiana⁹⁰.

En consecuencia, considero imprescindible que el análisis crítico de las obras aquí propuestas, *Gran Avenida*⁹¹ (2004) y *Aire quemado*⁹² (2009) de Gladys González, y *Compro fierro*⁹³ (2008) de Juan Carreño, mantenga en su horizonte el giro en la visión de la marginalidad arriba expuesto, interrogándolo en sus diferentes matices. Mi hipótesis es que González y Carreño, con el mismo movimiento con que llevan su mirada escudriñadora y desencantada al entorno periférico y a menudo degradado que constituye la materia de su poesía, asentando así unas coordenadas específicas para el lugar enunciativo desde el cual hacer hablar sus locutores, se aprovechan de las

⁹⁰ Ciertamente, el natural proceso de renovación del sector crítico en términos de edad es un factor que determina el cambio que se ha evidenciado con respecto al imaginario literario y crítico de las décadas anteriores. Como ejemplo entre todos, la poeta y crítica de la generación del 80 Eugenia Brito sigue utilizando los conceptos de margen y marginalidad: habla de la sujeto del poema como de una chica que “sufre y padece la miseria del Tercer Mundo desde su rincón de subalterna del margen. Emerge desde el margen sin hambre del Centro, emerge desde el margen para gozarlo y reivindicarlo a través de su poesía” y se aventura en “marginalidades que odió y amó de modo ambivalente y paradójal” (Brito 2012: s/p).

⁹¹ En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *Ga*.

⁹² En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *Aq*.

⁹³ En adelante utilizaré, para referirme a esta obra, la sigla *Cf*.

resonancias del significante de la marginalidad para retorcerlo en contra de sí mismo, esto es, para romper la lógica de la representación fundada en la correspondencia de cada sujeto con una determinada verdad. Protagonistas del principio de un siglo que ya ha integrado perfectamente la realidad digital y virtual con la realidad palpable, y que ha transferido el concepto de ciudadanía de la política tradicional de los partidos a los movimientos transversales o a las sensibilidades particulares, estos autores viven la cuestión de la identidad de una forma fluida y plural, aunque no por eso menos problemática. Sobre todo, son conscientes de que la identidad es un fenómeno que presenta muchas capas y de que se puede ingresar a ella, sin aparente contradicción, desde puntos y niveles diferentes. En consecuencia, su apuesta consiste, según mi parecer, en vaciar desde adentro el concepto de marginalidad, experimentando con las expectativas que el imaginario asociado a lo marginal puede provocar en el lector, o proponiéndole a este último un nuevo modo de escucha respecto a los enunciados pronunciados por los supuestos “marginales”.

El análisis de las operaciones conducidas a nivel enunciativo proporciona, en este sentido, una clave interpretativa irrenunciable para entender la línea retórica que atraviesa las obras. Por una parte, Gladys González⁹⁴, administrando conscientemente la mínima fisura insertada entre la figura de la artista y de la locutora protagonista de los poemas, proyecta un personaje rebelde, que escoge deliberadamente los márgenes de la vida social y de la ciudad. Alcohol, drogadicción, amores violentos, nomadismo en los paraderos nocturnos de las avenidas periféricas, pobreza y soledad, son algunos de los rasgos en que queda capturada la mirada voyeurística del lector, en busca de una ruptura de la norma tardoburguesa, aunque sea en la ficción. Por otra parte, Juan Carreño⁹⁵ trabaja en el sentido de la desaparición o retracción de la instancia escritural, para que las hablas que su escucha captura en las comunas desposeídas del Gran Santiago puedan darse en el momento puro de su modulación enunciativa, sustrayéndose a los moldes

⁹⁴ Nacida en Santiago en 1981. Además de los libros citados, es autora de *Papelitos* (2004), publicado en Argentina, y de *Hospicio* (2011). Su obra reunida hasta la fecha se publica en 2011 bajo el título *Vidrio Molido*. Además de desempeñarse como profesora de castellano ha participado en diversas actividades, entre ellas la organización de eventos culturales (p.e. Encuentro de Mujeres Poetas Conrimel 2006 y 2010). Actualmente está inscrita en el programa de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁹⁵ Nacido en Rancagua en 1986. *Compro fierro* es su único poemario publicado hasta la fecha. *Pompa de bencina*, un nuevo poemario del autor, está en preparación. Carreño se dedica también al cine.

preconcebidos de la atribución de verdad y de valor. Las hablas, de esta forma, pueden arañar el aire con su fonémica de lengua menor –en el sentido deleuziano del término– insuflándose ahora de la potencia necesaria como para dialogar a la par con la lengua mayor. Como se verá, aunque se dirijan hacia derroteros aparentemente contrarios –en un caso, la acentuación de la figura del sujeto poético en que coinciden vida y poesía, en el otro, el giro de la instancia escritural hacia su propio eclipse o transparencia– las dos propuestas convergen al experimentar con la imperfecta superposición entre los sujetos retratados y su categorización social como “marginales”.

En esta parte introductoria, me referiré a algunos aspectos que considero fundamentales en la interpretación de las obras en objeto, añadiendo además algunas reflexiones respecto a la inserción de los dos autores en el campo cultural de su tiempo. En concreto me detendré a considerar cómo, a partir de una visión desencantada y pesimista sobre un entorno comprendido desde una óptica biopolítica, la instancia escritural que se manifiesta en los poemarios en objeto explora las potencialidades del dispositivo enunciativo para obtener determinados efectos, los cuales no se limitan al nivel textual, sino que se desbordan hacia el campo cultural. Esto conlleva, como se verá, una influencia mutua entre tales proyectos artísticos y el imaginario identitario propio del Chile actual.

Un margen polimorfo: hacia la des-identificación.

La poesía de la década del 2000 que se ha dedicado a mirar la realidad nacional desde el sesgo de la marginalidad se caracteriza, en general, por un sentimiento de fracaso, de derrota, de total desencanto frente a la insidia multidireccional del neoliberalismo imperante. El imaginario y el lenguaje de los jóvenes poetas se pueblan con “la hiperviolencia, [e]l abandono rotundo de la imagen metafórica, [el diálogo] con lo mediático” (Miranda 2011: 104); el espacio urbano del cual sus versos se hacen cargo es retratado desde “el abandono, [...] el desconcierto. En medio de todo se recuperan pequeños gestos y rastros cotidianos y efímeros, muy insignificantes todavía” (106). La escritura de mujeres, en particular, registra “la autoagresión, autodegradación, específicamente del cuerpo; símbolo tal vez del único territorio propio. [...] Ambas,

mujer y ciudad, se degradan, se duelen y agreden” (Espinosa 2006: s/p). Sin embargo, el arma más poderosa con que cuentan estos poetas, hombres y mujeres, es la mirada: aguda, despiadada, pero ajena al espíritu de una reivindicación simplona o panfletaria. Refiriéndose a la poeta coetánea Priscilla Cajales, Gladys González habla, en este sentido, de:

[...] una mirada clara, concedora y certera que permite la vivencia, la fragilidad de la zona sur, de tantos lugares que podrían ser esas mismas cuadrículas repetidas infinitamente y habitadas hasta el hacinamiento, hasta la desesperación, ese Chile dividido en paraderos y recorridos de micro, en calles que no tienen nombre porque las abreviaturas y sus habitantes ya no resisten tantas horas de viaje, de cansancio, de carencia, de qué servirían los nombres en ese territorio si nadie iría a colocar señaléticas porque es allí donde se acaba la marca de lo conocido por el discurso político, mas no para quienes se enfrentan a su propio anonimato hostil, diario y nacional. (González 2009: s/p)

La perspectiva desde la cual se articulan, en la cita, las apreciaciones de Gladys González sobre la situación de los barrios marginales de Santiago, concuerda plenamente con las contemporáneas teorías biopolíticas. Éstas, elaboradas a partir del reciente auge del pensamiento foucaultiano, evidencian cómo, en las últimas décadas y en medida creciente en el nuevo milenio, el Estado busca economizar el ejercicio del poder, retirando su acción de control y fomento socio-económico de aquellas zonas vulnerables de la urbe sobre las que ya no le interesa intervenir. También los controles policiales se hacen allí menos apremiantes, ya que cierto porcentaje de delincuencia e ilegalidad parece adquirir de por sí un carácter regulador (Aparicio 2012). Este panorama se hace más complejo y ambivalente en razón de nuevas y cambiantes modalidades de exclusión social, económica y cultural. En relación a la situación de Chile en la década del 2000, Manuel Antonio Garretón habla de la persistencia de una pobreza sociológica a pesar de la disminución de la pobreza en términos estadísticos, situación provocada por una desigualdad extrema en la distribución de los ingresos. La exclusión queda determinada, según el sociólogo, en términos de “marginación y

distanciamiento progresivos” (Garretón 2007: 56) de sectores sociales completos, cuyas demandas ya no se limitan al acceso básico a los servicios y a la ciudadanía, sino también a la exigencia de ciertos estándares de calidad. Es así como “se sube y se baja ya no de una línea de pobreza, sino de las capacidades para realizarse, para actuar, para intervenir en la vida de la sociedad” (207).

Frente a esta situación compleja y heterogénea, los creadores del nuevo milenio valoran una observación del entorno que se base en la experiencia de primera mano. El apego a la realidad, sea ésta factual o virtual, parece ser la única opción viable en la “época de pérdida de eficacia de utopías en disenso” debida al “ninguneo de proyectos políticos alternativos (cualquiera que no sea el del neoliberalismo)” (Mansilla Torres 2011: 86). De hecho, en las obras aquí propuestas, así como en otras de la misma década, se hace patente cómo el horizonte utópico hace tiempo asumió su fracaso sin retorno, para bien y para mal: la mirada ya no se dispersa en las vastas dimensiones del *ou-tópos*, sino que se auto-limita al *tópos*, concreto y circunscrito, que su rayo de percepción es capaz de abarcar allí donde esté situado.

Sin ir más allá del paratexto, la preocupación por realzar una perspectiva efectivamente experimentada parece estar presente en la obra de ambos autores. Este rasgo se comprueba en el cuidado con el que proyectan visualmente a su respectivo emisor. Gladys González expone en las cubiertas de sus libros fotos de sí misma en entornos periféricos y degradados de la ciudad de Santiago, aludiendo así a una emisora rebelde, que se zambulle alma y cuerpo en lo marginal. Juan Carreño se presenta en la solapa del poemario con una foto de “niño malo” –capucha estilo flaite⁹⁶, ceño fruncido y cigarro entre los labios–, bajo la cual aparece una breve descripción, que, al no mencionar estudios universitarios ni relaciones a círculos de poetas, aparece como su credencial más apropiada: “Ha vivido en pueblos como Machalí, Malloa, Pichilemu y Talagante. Actualmente vive en La Pintana”⁹⁷. A través de estos elementos paratextuales, los poetas cuidan de que el habla de sus locutores quede claramente

⁹⁶ Se denomina “flaite” al joven chileno de bajo recursos, que viste ropa de marca al estilo de los cantantes de rap o reggaetón para demostrar un estatus superior al que posee. Vive gregariamente, dedicándose a actividades que le permitan ganarse dinero en la calle con métodos informales o ilegales (cuidado de autos, narcotráfico, solicitud de crédito inmediato, robo). Habla una jerga que lo hace reconocible, mantiene una actitud desafiante acorde a un código de conducta machista.

⁹⁷ Se trata de comunas periféricas y de bajos recursos de Santiago, en algunos casos estigmatizadas por el sello de la delincuencia y la desarticulación social.

situada, y de que el emisor que proyectan tenga credibilidad con respecto al contenido del poemario aunque, como comentaré más adelante, esta insistencia en un posicionamiento casi testimonial esconde su reverso, la tensión hacia la ficcionalización.

En un principio, sin embargo, la postura de una proximidad vivencial con el tema de la obra se traduce, por lo menos en el caso de Carreño, en una línea de conducta parecida en el campo cultural. En el comentario de presentación del libro, Rodrigo Hidalgo, coordinador literario del sello Balmaceda Arte Joven, destaca el hecho de que el autor de *Compro fierro* pertenece al grupo de “escritores inéditos o emergentes que se valen de la fotocopia y de Internet para hacer circular sus obras, que creen en la circulación libre y solidaria de los discursos” entendiéndolo por estos últimos, antes que nada, los “discursos marginales o anti-sistémicos” (Hidalgo 2010: 12). La segunda edición del poemario por Balmaceda, editorial que dispone de financiamiento estatal, impondría, por consiguiente, un compromiso ideológico que la primera edición, por el sello Lagartija, en su confección artesanal y su registro bajo Creative Commons (licencia libre de impuestos, gravámenes y pretensiones de lucro) se habría negado a aceptar. Curiosamente, la preocupación del editor por apoyar una propuesta poética válida sin trazar excesivamente sobre las supuestas legitimidad y dimensión política que van con ella –esto es, la voluntad de apartarse de ciertos mecanismos homogeneizadores del mercado editorial– choca con la paradoja de que el formato en que sigue estando disponible el libro, una vez acabados los 500 ejemplares del tiraje del 2010, es el de internet y de las fotocopias. En otros términos, si una publicación con un sello reconocido todavía sirve al objetivo de posicionar simbólicamente a un autor como Carreño, en el nuevo milenio, en lo que respecta a la difusión de los textos, resultarán más relevantes los medios y los métodos supuestamente marginales en base a los cuales el autor dio sus primeros pasos. En la actualidad, por lo tanto, también la marginalidad a nivel de producción y circulación de una obra tiene que ser considerada a la luz de las posibilidades que la tecnología y las nuevas formas de socialización e interacción cultural deparan. Por otro lado, en lo que atañe a las lecturas públicas de poesía, Juan Carreño suma diferentes circuitos de público: de la céntrica (espacial y culturalmente) Fundación Neruda en la Chascona a los festivales (como el Festival de Cine Social y

Antisocial Feciso en diciembre de 2011), fiestas patronales y peñas en las comunas de la periferia, como La Pintana o El Bosque. Introduce así una interesante inversión de patrones en el consumo literario: si el crítico “céntrico” quiere atender a una lectura de este autor, se verá en la necesidad de desplazarse hacia zonas alejadas, alfabetizarse respecto a medios de transporte que no le son usuales, asumir una conciencia diferente del espacio y del tiempo. Al leer en las peñas o en las fiestas, inversamente, este autor introduce el cuerpo extraño de la poesía en lugares que viven la cultura según otras dinámicas, exigiendo un tipo de escucha y atención inusual para ese tipo de público.

La estrategia de validación y circulación de la obra de Gladys González sigue caminos más convencionales, aunque recorridos sin ahorrarse ni trabajo ni dedicación. En la solapa de su primer libro, por ejemplo, la presentación de la autora menciona talleres, premios, títulos académicos, lo que exhibe una primera pieza del juego enunciativo de su obra. El lector queda sobre aviso: la marginalidad a la que se enfrentará en las páginas del poemario no se le ofrecerá desde un lugar intelectualmente desfavorecido. La voz que habla en los poemas, de hecho, emana de una instancia escritural letrada que, si, por una parte, como se analizará más adelante, proyecta una coincidencia vivencial entre el personaje literario y la artista que se sitúa fuera de los ambientes de la *kermesse* poética, por la otra, sin embargo, se preocupa por dejar constancia de la exitosa inserción de la autora en los círculos de la producción y de la crítica literaria, donde la pertenencia a una editorial independiente (en su caso Calabaza del Diablo) es sinónimo de innovación y calidad poética. La presencia de Gladys González en la programación de la quinta edición del festival “La furia del libro” 2011 (Feria de editoriales independientes) con su obra reunida *Vidrio Molido*, es significativa en este sentido: creado como alternativa a la Feria del Libro de Santiago –instancia oficialista y tradicional–, este festival reúne, entre autores, presentadores y editores, a la –centralísima– *intelligenza* poética chilena.

Las dos propuestas, de forma diversa, se sitúan al mismo tiempo al margen y dentro de un campo cultural en que ha llegado a dominar una tendencia ya presente en la década del 90, según la cual el poeta pasa a ser homólogo a un PYME (pequeño y mediano empresario), el cual, como anota Willy Thayer en relación con el artista plástico, “conjuga su crédito y su credibilidad en medio de la espectacularización y

mercantilización que reitera la muerte del arte y de la política en el *sensorium* estetizado del neoliberalismo chileno” (Thayer 2006: 62). Según observa Rubí Carreño, no hay alternativa posible: “en esta primera década del dos mil las pugnas tienen que ver con las estrategias de posicionamiento en el campo cultural a través de las negociaciones con el mercado del que todos somos parte” (Carreño Bolívar 2009: 51). Aunque comparto las entradas de los dos críticos, estimo más apropiado visualizar la actualidad como una superficie –la del mercado– tan estirada y extendida que enseña, en algunos puntos, rasgaduras y huecos. Por allí traspasa, furtivo o descarado, el espejismo palpable de otros modos y otros mundos, como la circulación de poesía de mano en mano o la práctica artística colectiva. En esta óptica, es posible entender la inspiración a la base de algunas posturas críticas alternativas que acompañan la producción poética del 2000. Entre ellas, la de la revista online *60 watts*, que conjuga el concepto de marginalidad según la cifra de lo que pasa desapercibido. Inspirándose en la bombilla de baja intensidad luminosa difundida en los barrios marginales, el programa de la revista insiste en la idea de una crítica a medida de una “literatura como un hacer marginal, una lucha por una luz que es escasa. No se trata de ser “marginal” porque sí, ni como una pose, sino de iluminar elementos de la literatura, la música, el arte que en general pasan desapercibidos” (Illanes 2009 cit. en Bernaschina y Soto 2011c: 16). En conclusión, a nivel de campo cultural, la producción poética de la década del 2000 que versa sobre el tema de la marginalidad deja traspasar en sí el carácter polimorfo y no siempre definible del margen urbano a ella contemporáneo. La postura de los poetas hacia el mercado literario es ambigua, porque se articula en su borde, el cual coincide, en realidad, con el centro de la enunciación poética de calidad o con las múltiples caras de la escritura alternativa.

Por lo que atañe a la propuesta poética en su aspecto más textual, las obras tomadas en consideración tratan la marginalidad del 2000 según un doble registro: como realidad objetiva, palpable, y como representación que puede ser vaciada desde adentro, para ser re-apropiada de la misma forma que una máscara o un rasgo identitario sin cuajar. Si, por consiguiente, los autores consideran irrenunciable una visión corrosiva, desprovista de falsos consuelos, sobre un entorno condicionado por las prácticas biopolíticas, por otra parte se dan cuenta de cómo la marginalidad, como muchas otras clasificaciones

identitarias, es un efecto del discurso, un atributo cultural. Su apuesta, a mi ver, es la de conjugar el anclaje en lo real con el aprovechamiento de una identidad inestable. En relación con este segundo rasgo del binomio, los poetas tienen una conciencia cabal de la posibilidad de jugar con el potencial simbólico del término “marginalidad”, y no dudan en utilizarlo para darle el giro deseado, inesperado, rupturista. Una de las declaraciones de Juan Carreño es reveladora en este sentido:

La Pintana ha sido un lugar que los medios de comunicación desdeñan y marginan necesariamente, diciendo que ahí hay gente peor que lo que son ellos, pero yo sentía que lo que yo vivía no salía en la tele; había marginalidad, había droga pero no era tan catastrófico ni apocalíptico como lo mostraban. De alguna manera me aproveché de eso porque sabía que había un potencial simbólico en el asunto. (Aguirre 2011: s/p)

Como se desprende de la declaración, así como hay una voluntad de agarrarse de la realidad sin los filtros preconceptuales difundidos en los discursos mediáticos, también hay una voluntad de jugar con el imaginario relacionado con el campo semántico de la marginalidad. El texto retuerce la mirada del lector hacia sí misma y la interroga en su voyeurismo, curiosidad, ganas de evasión desde lo rutinario de la vida propia hacia la diversidad de la vida ajena. Al mismo tiempo, el poema experimenta una nueva ligazón del sujeto retratado con su propia verdad. La identidad marginal es propuesta ahora como una máscara con la que se entra en escena, tanto para actuar en el sentido de un desnudamiento –la remodulación en el puro nivel enunciativo de la voluntad de verdad, en los parlamentos de los comuneros de La Pintana lanzados sin ninguna pretensión representativa en *Compro fierro*–, como en el sentido de una intensificación de los rasgos que hacen reconocible al sujeto excluido –la construcción de un personaje rebelde, sexuado, que se margina conscientemente en *Gran Avenida* y *Aire Quemado*. Es así como la insistencia en el posicionamiento verificable en un determinado contexto, a través de fotos o notas biográficas en el paratexto, enseña aquí, contrariamente a lo postulado en un principio, su potencial calidad de “impostura”, de consciente actuación, de construcción ficcional. Al quedar expuesta tal ambivalencia, emerge la posibilidad de que a sendos poetas les interese más lo que un sujeto puede ser,

hacer, manifestar de forma transitoria a través de la máscara de la marginalidad, que el papel fijo que ésta le asigna al sujeto según líneas de herencia social y discursiva.

En un campo cultural que auto-regula, como subraya Sergio Mansilla Torres, “la oferta discursiva, haciendo que se produzcan, por ejemplo, nichos de circulación simbólica relativamente restringidos, pequeñas poblaciones de consumidores cautivos de metáforas que reiteran hasta el paroxismo una cierta estructura de sensibilidad particular”⁹⁸ (Mansilla Torres 2011: 90), como las de mujeres, pueblos originarios, homosexuales, tribus urbanas, las propuestas de Juan Carreño y Gladys González se mueven quizás según una directriz trasversal a las de sus colegas poetas de la década del 2000. Como ellos, se apropian de significantes identitarios desgastados y al mismo tiempo siempre actuales, pero imprimiéndole un giro diferente. Si, siguiendo a Magda Sepúlveda (Sepúlveda 2011), es posible afirmar que poetas como Diego Ramírez, Pablo Paredes, David Añiñir encuentran respectivamente en la homosexualidad, la adolescencia barriobajera y la marginalidad urbana mapuche su identificación particular y la inscriben en su propio cuerpo, haciendo coincidir comunidad trasversal con biografía individual, los poetas aquí considerados desconfían de una plena superposición de identidades, y prefieren jugar con la fisura que se inserta entre la posición enunciativa y la posición locutiva, entre la cara y la máscara. En otras palabras, me atrevo a hipotetizar que, mientras el primer grupo de escritores, como justamente observa Magda Sepúlveda, apuesta por un “país posChile, conformado por comunidades étnicas, gay, travestis, bisexuales y tribus andrógenas” (*ibidem*), los dos poetas aquí analizados insinúan una pertenencia más vasta, más básica, más, incluso, desamparada. Se acercarán, mediante la paradójica conjunción de, por una parte, su lúdica y a la vez seria toma de distancia de una adscripción identitaria sin residuos, y, por la otra, su insistencia en un *topos* específico y real, al imposible horizonte *a-tópico* (un lugar sin

⁹⁸ Las “pequeñas poblaciones de consumidores” especializados a las cuales se refiere Sergio Mansilla Torres no se limitan al campo literario, sino que se trata de un fenómeno que, más claramente a partir del año 2003, ha colonizado la esfera de las relaciones sociales y económicas. Esto se comprueba, por ejemplo, en la fisonomía de la web 2.0. Las grandes empresas del web que gestionan los formatos sociales, como Facebook, Twitter, Youtube, “genera[n] la necesidad de pertenencia y participación; suscita[n] la necesidad de vincularnos a un grupo, a una comunidad digital, de colaborar y aportar cosas (ya sean videos, fotografías, comentarios, etc.) para compartirlas en las nuevas redes sociales” (Prada 2012: 30-31). Por su parte, la publicidad en línea ha evolucionado de mensajes dirigidos al gran público a “contenidos totalmente acordes con los perfiles y preferencias de cada usuarios” (30), que señalan además cuáles otros productos fueron escogidos por otros usuarios con gustos similares.

lugar, excéntrico siquiera con respecto al lugar inexistente por excelencia que es la *utopía*) de “la comunidad que viene” agambeniana, en donde los seres humanos ya no buscarían una identidad propia, sino que harían “del proprio esser-così non una identità e una proprietà individuale, ma una singolarità senza identità, una singolarità comune e assolutamente esposta” (Agamben 2001: 53), y de la pertenencia misma (sin mayores especificaciones) su único rasgo distintivo.

5. 2. *Gran Avenida* y *Aire Quemado* de Gladys González: la estilización de una marginalidad rebelde.

Los cinco años que separan la publicación de los primeros dos poemarios de importancia de Gladys González, *Gran Avenida* (2004) y *Aire quemado* (2009), trazan una trayectoria en que el locutor –un yo lírico fuertemente marcado que se erige en el centro del universo poético– pasa de un nomadismo bohemio y rebelde en los bajos fondos de la capital a un asentamiento resignado, pero, a la vez, profundamente desamparado, en una comuna periférica. En ambos casos, sin embargo, el rasgo dominante sigue siendo la compenetración y refracción recíproca entre la intimidad del locutor femenino y la ciudad, vivida tanto en sus espacios externos –los paraderos nocturnos, las avenidas, los baños públicos, los taxis, los hoteles de paso, que compone *Gran Avenida*– como en sus dimensiones más domésticas y reclusas –una habitación acotada a la superficie mínima de una cama o de un armario, un pequeño huerto, el pasaje con sus vecinos, en el segundo poemario. Como propone Cristián Gómez Olivares, la instancia escritural “centra el foco de sus atenciones en el descalabro del paisaje urbano en tanto analogía del descalabro personal” (Gómez Olivares 2004: s/p), de modo que una lectura de la marginalidad de la urbe pasa necesariamente a través del cuerpo, tatuado por los golpes y el *rimmel*, del personaje poético. La indivisibilidad de los dos aspectos se hace patente desde el paratexto de la cubierta, que en ambos libros propone la foto de la autora, estilizada en una pose y sobre un fondo que no solamente sintetizan visualmente el contenido textual, sino que sugieren la coincidencia entre la artista y la locutora y, en consecuencia, parecen instalar un pacto de verosimilitud autobiográfica con el lector. Sin embargo, la insistencia con que estos y otros detalles son propuestos delata, de por sí, la existencia de una falla entre los dos planos, entre la figura textual y extra-textual, fisura que la instancia escritural aprovecha cabalmente para sus fines retóricos.

Propongo, en consecuencia, abordar el estudio de la obra de Gládyz González a partir de los conceptos de pose y de auto(r)ficción⁹⁹. Mi objetivo es ver cómo el

⁹⁹ La auto(r)ficción, o autoficción, ha sido desarrollada en tanto categoría teórica, en la última década, principalmente para la prosa, pero es legítimamente aplicable al campo poético también: véase en particular el ensayo de Ana Luengo “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la

desajuste en la proyección de una identidad rebelde, que escoge deliberadamente asumir en su vivencia e incluso en su piel la degeneración que comporta, en una perspectiva tardo-burguesa, la entrega a la drogadicción, al sexo, al alcoholismo, a la noche, a la pobreza, al auto-aniquilamiento, a la poesía vivida en su dimensión integral, es retóricamente aprovechado para alterar la categoría de marginalidad y, por ende, la relación del lector con la obra. Más específicamente, por lo que atañe al primer punto, los poemarios tematizan y problematizan la opción por la marginalidad en una óptica de estilización estética de la existencia, a partir de cierta tradición de malditismo que funde arte y vida y remonta a los varios Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. De hecho, aun presentando afinidades con la noción sociológica de contracultura de los años 80, que postula la posibilidad de que algunos sujetos se reúnan para romper la norma a través de una conducta desviada o simplemente atípica, el caso de la creación poética de Gladys Gonzáles apuesta por una declinación más bien solitaria, o reducida a pocos íntimos, de este descaminarse. En la dimensión textual, la conjunción arte-vida puede ser observada en su entrelazarse con los temas del oficio poético, de la interacción con la ciudad en tanto ambiente y en tanto comunidad, pero, sobre todo, del sobreponerse y confundirse de estas dos instancias –la poesía y la ciudad– en el cuerpo de la protagonista del enunciado poético. Por otra parte, la manipulación que el texto emprende sobre la mirada del lector provoca que su voyeurismo se retuerza contra sí mismo, poniendo al desnudo sus inversiones libidinales. La analogía con los proyectos visuales de la artista americana Cindy Sherman ayudará a comprender el alcance simbólico tanto de la práctica de la pose fotográfica, como de la exhibición textual de la herida enjoyada para el disfrute del lector.

5. 2. 1. La (im)postura de la coincidencia arte-vida.

La foto de cubierta de *Gran Avenida* es una imagen nocturna que retrata a la artista sentada en la parte divisoria en el medio de susodicha carretera, iluminada por la luz amarilla de los faroles y por los focos de los autos. La chica lleva un vestido corto y

posible autoficción en la poesía”, en Vera Toro, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, 2010.

negro, y su posición un tanto abandonada sugiere que la noche de fiesta y borrachera está por llegar a su fin. Por el contrario, la foto de cubierta del libro siguiente, *Aire quemado*, ha sido tomada sobre el fondo de un caserío parcialmente derruido, cubierto de grafitis y en medio de cúmulos de escombros y basura. La poeta ahora lleva ropa diurna, y expone la cara al sol, sin mirar directamente hacia el objetivo. La elección de poner fotos de sí misma, cuidadosamente estilizada en una pose e insertada en un medio sugerente de su *modus vivendi* del momento, habla de la voluntad de la autora, mediante la figura de la emisora, de “apropiarse” de su misma obra ya desde el paratexto, subrayando la existencia de un pretendido lazo entre vida y arte, entre biografía y escritura. Como demuestra el caso de la literatura testimonial (desde la famosísima *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, hasta las primeras obras escritas por inmigrantes llegados de países en vía de desarrollo a países industrializados), la foto del protagonista en carne y hueso de la vivencia narrada o poetizada enuncia una voluntad de adherencia a los hechos y de fiel reproducción, en el texto, de un original real. Naturalmente, en el mismo momento en que la equivalencia queda establecida, en un lugar tan estratégico como la portada, la naturalidad de la circulación e intercambiabilidad de elementos entre los dos planos es denunciada como ficticia, construida y compuesta, justamente, como en un estudio fotográfico. Silvia Molloy reflexiona sobre el concepto semiótico de la pose en unos términos que resultan de extrema utilidad para comprender el tipo de operación aquí desarrollada:

La pose remite a lo no mentado, al *algo* cuya inscripción es constituida por la pose misma: la pose por ende *representa*, es una *postura* significativa. Pero lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como “pose”; la pose sigue representando (ahora en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho más simplemente: la pose dice que es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo. (Molloy 1994:134)

Más que una adherencia sin fisura, se podría hablar, por lo tanto, del desdoblamiento entre la autora y el personaje autoral (la emisora) que ella proyecta, esto es, de una operación de selección y resalte de unos rasgos pertinentes que construyen una *persona*

(en el sentido latino de “máscara”), caracterizada por situarse en un margen elegido como estilo de vida. Según la propuesta de Molloy, de hecho, “[e]xhibir no sólo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (130).

El desajuste estructural entre los cuatro niveles enunciativos que las fotos intentan hacer colapsar en uno, vuelve a proponerse bajo premisas de un pretendido autobiografismo en uno que otro detalle textual, que examinaré en relación a *Gran Avenida*. En “Swing” (*Ga*:12) el nombre de la autora irrumpe en el horizonte ficcional del poema como garantía de la identidad del actor del enunciado –“Dua, dua, dua / Gladys González / los ojitos de heroína / sacudiéndose / en La Habana club”. La segunda sección del poemario está introducida por una cita de un poema de Julio Cortázar (“Pero yo sé guardar y usar lo triste y lo barato en el mismo bolsillo donde llevo esta vida que ilustrará las biografías”) en que se plantea, en un juego de *mise en abîme*, el ponerse a disposición de la vida con respecto a las biografías literarias, aunque es en una dimensión totalmente literaria –un poema– que esta subordinación queda establecida. Finalmente, el poema “Tul” (37-38) se cierra con una curiosa nota a pie de página, agregada al verso “mi casita de la zona sur”: “Los amigos dicen que soy una tonta / Qué quieres experimentar / Yo les digo que soy un tubo de ensayo / Me miran y mueven la cabeza / Saben que voy a sufrir / Yo les creo todo”. La adhesión a un proyecto de vida volcado a la marginalidad –como, en los ejemplos anteriores, la mención a la drogadicción y la preferencia por “lo triste y lo barato”– se evidencia aquí como un “experimento”, un ejercicio vital que el sujeto de la enunciación asume tanto para su vida como para su obra, en una tensión que une los dos polos en uno. Los tres ejemplos aquí revisados, sin embargo, con el mismo movimiento con que pretenden realizar una superposición de los varios niveles, proporcionan las claves para que el juego proyectivo, inherentemente ficcional, pueda transparentarse: su mero estar allí –posar allí–, apelando a su estatuto veraz, los denuncia como las piezas perdidas del *puzzle*, los puntos de presión para que el juguete mecánico empiece a funcionar.

Se trata de una operación retórico-enunciativa que, precisamente en este rasgo lúdico que caracteriza su lectura, tiene puntos de contacto con la auto(r)ficción, un género basado en la “lectura ambigua de ficción y factualidad ya que se combina con

una identidad nominal expresa entre personaje, autor y narrador” (Toro *et al.* 2010: 8) y cuyo mecanismo de base consiste justamente en sembrar subrepticamente indicios para que el pacto de verosimilitud autobiográfica pueda manifestarse en tanto disfraz, construcción de una ficción autoinducida, sin, por otra parte, que la solución quede claramente situada en ninguno de los dos bandos. La indeterminación, la perplejidad, la incapacidad de desenmarañar ficción de factualidad constituyen el efecto de lectura solicitado por esta forma literaria. Precisamente porque el desfase entre estos dos últimos términos no necesita ser siempre apreciable –las peripecias narradas en los libros de Gladys González de hecho podrían muy bien corresponder en su mayoría a la vivencia de la artista–, el punto focal de la autoficción es su “ambigua transparencia” (Alberca 2010: 35), su aplicarse a la dirección que va “de la escritura a la vida, [dirección] en la cual ésta es modificada por aquella, es decir, cuando el escritor contempla y vive *sub specie* literaria” (34). Se trata, como se ve, de un rasgo central en la poética de Gladys González también, la cual, en más de una ocasión, defiende una identificación total con la “leyenda” (según el étimo latino, “lo que hay que leer”– esto es, una vez más, decodificar según una cierta clave, pero, también, entender como la única dimensión de la vida de la artista que le importa realmente, que siente como “real”). La artista ha ido tejiendo esta leyenda como un vestido sobre su mismo cuerpo: “me señalo como mi propio poema por lo que hago de mi vida un gran poema y después pierdo la noción de eso. Como consecuencia, a veces mi vida se vuelve un poco turbulenta. La consigna arte y vida o, en este caso, arte y poema, es indeclinable” (González Barnet s/f: s/p).

La conjunción entre las dos esferas es apreciable, en el primer poemario, en la transcripción, en fragmentos explícitos, de la tensión inconformista y rebelde de la protagonista. Véase, por ejemplo, el poema “Doméstica” (*Ga*: 27), en donde la tendencia, casi compulsiva, a la infracción de la norma queda señalada, por contraste e *in absentia*, por la búsqueda de una regularidad y un orden en los ritmos vitales, desde el hacer la cama en la mañana hasta el arreglo del cabello. El intento de auto-domesticación, sin embargo, se revela totalmente superficial. El poema termina enunciando la imborrable impronta que ha comportado la poesía en la vida, en una asunción extrema de los rasgos de aquella sobre ésta:

para verte desde lejos
y engañarme
con que mi vida
ya no se escribe
hacia abajo
que ya no es
un verso largo
y menos un poema

Para la locutora (y para la artista en ella), la vida *es* la poesía; con esta aserción tan rotunda la sujeto parece estar contestando positivamente a la provocación foucaultiana: “¿Pero la vida de cada uno no podría volverse acaso una obra de arte? ¿Por qué una lámpara o una casa pueden volverse objetos artísticos, pero no nuestra vida?” (Foucault 1984 cit. en Quintana 2012: 54). Foucault, como subraya la estudiosa Laura Quintana, está sugiriendo que una posible estrategia de resistencia a la administración biopolítica de las sociedades modernas, la cual pasa desde luego a través de la homogeneización de las prácticas de cuidado de sí que domestican al sujeto, puede encontrarse en la provocadora diferencia de quienes buscan en sí mismos la fuente de la regulación de la conducta, formulándola, sin embargo, en términos estéticos. Como precisa Quintana, se trata de

[...] una forma de cuidado que implica un trabajo de elaboración del individuo sobre sí mismo, a través de ejercicios, regularidades y prácticas; toda una *techné* sobre el cuerpo, los placeres, los afectos, los pensamientos, la conducta, con el propósito de estilizar, de darle cierta forma a la propia vida, desde la modulación de los afectos y sus tonalidades. (Quintana 2012: 53)

En consecuencia, la verdad del individuo consigo mismo tiene que ser buscada no tanto en el contenido de sus asertos, sino en la “modulación” de sus actitudes, comportamientos, elecciones prácticas. El potencial ético de esta opción vital se revela en el momento en que la conducta atípica, a pesar o, mejor, en fuerza, de su constitutivo individualismo, moviéndose en el tejido social osificado por las convenciones,

contribuye a fluidificar “las relaciones de poder que atraviesan el tejido social, dejándoles así a los otros, que hacen parte de este tejido, un mayor espacio de movilidad” (54). En el caso de Gladys González, el blanco que la autora intenta fisurar a través de la transformación estética de su propia vida coincide, en palabras de la crítica Eugenia Brito, con “los artificios de la burguesía, la ornamentación y decorado de su osario en aras del aparecer de las capas burguesas dominantes, canibalizadoras de las restantes en aras de extender su poder y su instalación como cuerpo maquillado de moderno en las culturas metropolitanas” (Brito 2011: s/p). Al prototipo caucásico, rubio y retocado por las cirugías estéticas, Gladys González opone su estilo post-punk, pero sobre todo su poesía –su vida– erizada de astillas de vidrio, de abandonos en avenidas periféricas dentro albas verdosas, de fugas de moteles, de borracheras, de golpes recibidos en un dudoso amor. Una vida-poesía que acaba en la única certeza que este arduo entrenamiento depara a la protagonista: la espera resignada y paciente de la nada en la casa vacía y decrepita de un barrio marginal.

5. 2. 2. Poética, cuerpo, ciudad.

La resuelta y poderosa instalación de la revisada coincidencia entre arte y vida, modulada por la ambigüedad del pacto auto-ficcional y puesta en tensión por las implicaciones éticas de la estilización estética, determina la percepción de la marginalidad que se asoma en los versos. Un primer aspecto en que tal modulación puede ser vislumbrada es la propuesta de una poética. El poema de apertura de *Gran Avenida* es decisivo en este sentido:

“Paraíso”

Aquí no hay glamour
ni bares franceses para
escritores

sólo rotiserías con cabezas

de cerdo
zapatos de segunda
cajas de clavos, martillos,
alambres y sierras
guerras entre carnicerías
vecinas y asados pobres

este no es el paraíso ni el
anteparaíso

El poema, naturalmente, juega con el hipotexto de una de las obras centrales del canon poético chileno, *Anteparaiso* de Raúl Zurita, conformando un paisaje que se asemeja, como sugiere la poeta y crítica Malú Urriola, a un “purgatorio contemporáneo de fuga” (Urriola 2005: s/p), pero también fijando un posicionamiento en un lugar y perspectiva específicos. El paisaje que se puede apreciar desde la Gran Avenida no prevé espacio para que quepa la elegancia de la kermesse intelectual, sentenciada como insustancial, sino que se construye a partir de bienes de primera necesidad y de construcción carpintera. De esta manera, la instancia escritural logra transportar el capital simbólico de la poesía de mayor “peso cultural” (representada por la obra de Zurita) hacia los bordes de la capital, en donde se le devuelve el “peso real” de una experiencia en que la vida tiene que enfrentarse a menudo con problemas básicos. Tampoco es casual la elección del referente poético en Zurita, quien más que otros trazó sobre su cuerpo las señales de un *via crucis* nacional, en una lúcida fusión de vida y arte al borde de la locura. La apuesta poética que lanza este texto coincide, por lo tanto, con una consciente opción por la esencialidad, con un experimentar el lenguaje desde su peso específico de medio de supervivencia, de modo de vida. Es así como la escritura de poemas se realiza sobre soporte precarios –“en boletas / y papelitos de cigarros” (*Ga*: 16), “un librito / en la gabardina” (10-11)–, en situaciones límites –“he escrito cosas que mientras / estaba borracha / que me parecen bien” (17)–, o se puede descifrar como *objet trouvé* en las “marcas de lápiz labial / en viejas cortinas de residencial / iniciales de nombres / y corazones trazados / en paredes enmohecidas / de baños de hotel” (*Aq*: 20). Pero, sobre todo, es una escritura que se incide en el cuerpo, tatuándolo,

rasgándolo. La protagonista del primer poemario se retoca el corazón con el rouge, borda el nombre del amado con hilo rojo en su ropa interior, se tatúa las costillas; su cuerpo resulta así “estampad[o] / como un pedazo de género barato” (*Ga*: 35), tatuado por el historial de sus orfandades y de sus deseos excesivos. El cuerpo se vuelve la explanada de la herida, el borrador de una escritura radical, sufrida en primera persona, insertándose en la vertiente más visceral de la tradición de la *écriture féminine*. Desde su propio cuerpo inscrito por la poesía, transformado en letra, la joven mujer contempla la consumación mística –una mística apócrifa, a base de morfina, hambre y soledad– a través de la cual su vida se transforma en una obra de arte. Sin embargo, si en *Gran Avenida* la entrega al advenimiento de la escritura en el cuerpo es, en el límite de lo posible, dinámica, confiada, en *Aire quemado* la locutora es una sobreviviente del pasado, que habla ya no desde las experiencias de una efímera felicidad, sino desde las de la locura, del miedo, que marcan la psicología y el físico sin lograr traducirse en enseñanzas. El cuerpo se descubre como sobra, como desecho de una existencia que perteneció a otra persona: ahora en el borde de la carretera nocturna camina un sujeto con “el rostro blanco / resplandeciente” (*Aq*: 14), una *ecce foemina*¹⁰⁰ posmoderna en que la compenetración entre vida y poesía se ha por fin producido, pero con efectos devastadores.

Las marcas de la escritura no se quedan en el perímetro del cuerpo de la protagonista y traspasan, en ambos poemarios, al soporte más vasto de la ciudad, esto es, a ese cuerpo más extenso que es el urbano. Se trata, en su mayoría, de grafías que transcriben una violencia externa sobre la mujer. En *Gran Avenida* mantienen todavía un potencial de denuncia, como por ejemplo en “La chica más linda” (*Ga*: 18):

La chica más linda de la
fiesta
tiene una bolsa plástica en
la cabeza
marcas de tinta en los dedos
sus huellas digitales

¹⁰⁰ Me refiero, obviamente, al modelo iconográfico del *Ecce homo*, el Cristo vejado que Poncio Pilato presenta a los judíos el día de su Pasión.

en toda la ciudad

Parece que el cadáver destrozado de la chica tenga el poder de avisar, con sus huellas digitales esparcidas por la ciudad, sobre el suceso brutal. Su única culpa es su belleza, lo que sugiere un crimen de trasfondo sexual. En *Aire quemado* la violencia es incluso más cruda, ya que eclipsa toda solidaridad con la víctima. Un poema, en particular, propone una serie de aterradoras hipótesis sobre las formas en que una chica (proyección de la misma locutora) podría aparecer asesinada en las zonas marginales. Entre ellas, “tirada en la calle / con la ropa interior / en las rodillas / las medias rotas / alrededor de tu cuello / amarradas / a un alumbrado público”, o bien “con la boca llena de agua / los perros / rasgándote los ojos / en un canal / hasta que tu cuerpo desaparezca / por tiras / entre los bares / de esta ciudad” (*Aq*: 22). Los detalles de la exposición del cuerpo ahorcado, o del desgarramiento del cuerpo por los perros hasta su desaparición, subrayan la total indiferencia de la comunidad hacia el destino de la mujer, que en el medio degradado de los barrios marginales es víctima de la violencia de género. Así, la elección, por parte de la instancia escritural, de una perspectiva intensamente subjetiva y reconociblemente femenina, sirve para realzar cómo la marginalidad no es una entidad homogénea, sino que se estructura en eslabones de ulterior marginalidad y desamparo; la mujer, en concreto, se vuelve a menudo objeto del desahogo de la frustración y de la prepotencia del varón.

Paralela a la variación de la posición de la mujer, desde una situación en que, por lo menos, deja el rastro de su herida en la ciudad, a una en que es borrada y consignada a un desamparo total, se presenta la inserción de la protagonista en la dimensión de la comunidad. En *Gran Avenida* hay una identificación orgullosa con el barrio periférico –“Veo la pobreza de mi barrio / las calles inundadas” (*Ga*: 13)– y con la colectividad de un “nosotros” con que ha compartido las noches locas y una felicidad breve pero intensa, y que conforma la célula mínima de una sociedad a contracorriente. Una actitud sustancialmente positiva que en *Aire quemado* desaparece por completo. El personaje arriba a una ciudad sellada, se encierra en una habitación vacía, en donde dejar que el físico se debilite en ayunos prolongados en la oscuridad y las marcas de los golpes afloren lentamente a la superficie del cuerpo. Predomina una sensación de renuncia, de

inercia. Los lazos comunitarios están rotos: el tiempo ha pasado, las prioridades de los amigos han cambiado, algunos de ellos han muerto, y la locutora expresa así su toma de conciencia: “escucho música / y me pongo rebelde / pero ya no tengo edad / para ser rebelde / ninguno / de lo que está acá / tiene edad para serlo” (*Aq*: 12). La protagonista cierra las puertas que dan al pasado, tanto las de la energía alocada como las de los traumas, y se auto-impone una especie de disciplina ataráxica, de negación e inmovilidad: “teniendo la confianza / de que nadie llamará”, “ya no importa”, “no existe ese dolor”, “dejaron de importar muchas cosas” (26). Si el paisaje que ella miraba en el poemario anterior era una pobreza decorosa y vital, ahora, su vista se abre sobre un desierto. La locutora declara: “puedo ver la destrucción / con la ternura / de los ojos de un novillo / en el minuto / en que es degollado en un matadero” (27). En este poema de cierre, se puede encontrar la imagen que mejor que otra capta el espíritu del poemario: un microscópico huerto hecho sobre tubos de plástico, en donde plantar semillas de albahaca. Por una parte, la instancia escritural no pierde la ocasión para apuntar, como en los demás textos, a los aspectos más crudos en que se manifiesta la condena de sectores completos de la capital a la marginalidad: los tubos de plásticos hablan de un servicio de alcantarillado postizo y probablemente instalado por los mismos pobladores, debido al abandono por parte del Estado. Las hojas de albahacas que aparecerán en la comida de las familias serán, por lo tanto, contaminadas por los elementos tóxicos del plástico, en una cadena que no tiene salida. Como se ve, la fase del asentamiento ha tomado el lugar de la fase del nomadismo, pero la intención de plantar una nueva vida no es concebida en una dirección de crecimiento, de evolución, sino de una resignación a la evidencia de que el único tiempo es el cíclico, el que no lleva a ninguna parte. Por otra parte, la locutora se predispone a organizar el huerto siguiendo las instrucciones de un libro de botánica, lo que delata su pertenencia a otro ambiente, el letrado, en que la aproximación al saber agrícola es mediado por los libros y no por la transmisión práctica y oral. En otras palabras, la vida en la marginalidad, ahora en un contexto de madurez instantánea y paradójica –“mi corazón / tiene setenta años / y ya no puede ser / una niña suicida” (18)– que instala al personaje en el horizonte de la dura realidad de los pobladores de las comunas periféricas, no termina de ser una opción libremente asumida.

5. 2. 3. Jugar con el voyeurismo del lector.

En consideración de todo lo expuesto, la marginalidad se vuelve material significativa con el cual la instancia escritural configura la leyenda personal del ente enunciativo –la emisora– en que coinciden locutora y artista. Esta misma leyenda es expuesta a los ojos del lector para jugar con su voyeurismo y su proyección de deseos indisciplinados. En la sección central del poema “Manual de instrucciones” (12), la locutora expone, acudiendo a la solución retórica de la retrospección, que añade al dato el sabor mítico de algo borroso, perdido, una serie de condiciones con que hay que cumplir (de allí el título) para llegar a ser “el poema más cruel de la habitación”:

he vivido en casas vacías
con el techo partido por la mitad
sin dinero
para comer
para lavar la ropa
y conseguir un trabajo
de medio tiempo
en un centro comercial
o en un supermercado
sin amigos
a los que llamar por teléfono
y decir:
“estoy destrozada”

Existe una escena análoga en los poemas “Hábito” y “Adiestramiento”. Allí el modo verbal elegido es el infinitivo, que contiene en sí un matiz prescriptivo. Ya a partir de los títulos de estos tres poemas, se percibe cómo la instancia escritural está buscando una cercanía con el lector. Se sitúa en una posición enunciativa de autoridad, la de quien, por medio de un duro entrenamiento, ha adquirido la destreza para caminar en el borde del abismo sin perder el equilibrio, como recita la cita de apertura desde Henry Miller, y puede enseñársela a los demás. De esta forma induce el anhelo del lector a proyectarse

en una vivencia desobediente, anárquica, aunque sólo sea a través del desahogo de la lectura. Por otro lado, el voyeurismo del lector es solicitado hasta extremos sádicos en la exhibición del personaje. En el poema “Pavimento” (Ga: 33), la instancia escritural expone un sujeto sacrificial, que fantasea una tortura auto-inducida, como relata el siguiente fragmento: “Toda yo alambrada / recogida por los muslos / la carne floreciendo por las / púas”. El hecho de subrayar, en el primer verso, la instancia subjetiva del yo, reclama la presencia de una mirada desde el exterior que posicione a este yo desde un tú (el tú del locutario y del lector implícito), a quien le correspondería gozar de la espectacularización de su sufrimiento, proporcionando a la escena el carácter de una *performance*. La manipulación a fines estéticos de la práctica del tormento de la locutora se encuentra tematizada aún más explícitamente en “Colirio” (Aq: 16):

voy trazando
la línea blanca
que deja el colirio
con la negrura del delineador

decoro
lo que pueda verse herido
bajo las luces

como una perfecta
y experimentada
zurcidora

La víctima real, en este poema, no es tanto el personaje (que se autodefine como “perfecta y experimentada”, esto es, situada en una posición fuerte), sino el lector, atrapado en la trampa que la instancia escritural le tiende aprovechando y anticipándose a su voyeurismo, a su avidez de historias e imágenes “reales” propias de los márgenes. El sujeto del 2000, plasmado en sus gustos por la industria televisiva del *reality show*, es fatalmente atraído por el efecto de realidad que le depara la posibilidad de husmear en

las vivencias de los demás, aunque inconscientemente sabe que se trata, en la mayoría de los casos, de guiones establecidos con anterioridad. De forma análoga, los textos de Gladys González se insertan sin complejos entre las prácticas hipermodernas de la mediatización de la intimidad, y excitan la curiosidad del lector, poniendo su cámara escondida en las habitaciones de hoteles de paso o de una casa de periferia. Le ofrecen, así, el espectáculo de una herida resplandeciente y erotizada bajo los reflectores.

Esta operación retórica, que se apoya en la técnica, ya revisada, de la auto(r)ficción, no se reduce, sin embargo, al juego medio perverso de la mirada voyeurista. Su objetivo es retorcer el foco de atención desde el objeto marginal de vuelta hacia al sujeto observador, interrogando sus deseos y sus fantasmas. Es una dinámica que encuentra más de un punto de contacto con la obra de la artista americana Cindy Sherman¹⁰¹. Como explica la crítica Amelia Jones, el trabajo de Sherman se caracteriza por plantear un “subject of making [that] is enacted through representation rather than veiled as in the modernist project” (Jones 2000: 33). La relación entre artista y espectador es interpretable, según Jones, bajo la cifra del quiasmo:

This mode proposes a new relation of artist/viewer engagement that might be linked to the phenomenological idea of chiasmus: the way in which embodied subjects intertwine through the regime of a visibility that itself turns the world into flesh. That is, while one subject sees another, the subject in seeing is also seen and so made flesh. [...] Sherman's work can be seen to encourage an opening of the viewer/artist relation such that the viewer (or, more accurately, participant) “turns inside out”, experiencing her investments and desires relative to the figures enacted in Sherman's work. (*ibidem*)

De manera análoga, el lector de los poemas de Gladys González no solamente proyecta sus fantasías relacionadas con el margen en el recipiente que la autora construye en su (fingida) *persona* marginal, o sea en la emisora, gozando de ellas a través del voyeurismo así provocado, sino que accede a esta dinámica como un actor más: se mira actuar en ella. El sujeto de la visión se vuelve así objeto de la misma; la mirada retorna sobre sí. La marginalidad se revela una cámara oscura para la proyección

¹⁰¹ Cindy Sherman es una fotógrafa estadounidense, cuya obra conceptual es conformada por autorretratos en varias poses y vestimentas. Su trabajo más importante es *Untitled Film Stills* (1977-1980), en que investiga los clichés cinematográficos a través de la figura de la mujer deseable.

de energías libidinales del lector, pero, al mismo tiempo, una piel en que él mismo se palpa, despertando a la conciencia del juego perverso de la mirada¹⁰².

¹⁰² Con intentos análogos pero en dirección contraria en relación con el posicionamiento simbólico en la cultura *mainstream*, está la obra fotográfica *Cosmética* (2008) de Luis Oyarzún. El artista chileno, de evidentes rasgos indígena-mestizos, se retrae en las poses de los modelos angloamericanos, retocando estéticamente su cuerpo, tiñéndose el pelo y poniéndose lentillas azules. Según Fernando Blanco, a través del sadomasoquismo de la transformación corporal y de la exhibición según patrones de ambigüedad sexual, el artista estaría intentando una adecuación al canon y proyectando fantasías de pertenencia y aprobación, evidenciando así la marginación y la discriminación de las que sufre. (Blanco 2010). Entiendo que, sobre estas bases, el espectador se siente atraído por unos rasgos que reconoce como deseables (los que dominan en el espectáculo y en la publicidad) pero se siente incomodo al constatar la efectiva pertenencia racial del artista y al suponer la negación de la identidad originaria que está a la base del producto cosméticamente alterado que se le ofrece.

5. 3. *Compro fierro* de Juan Carreño: transpirar lo que se ve.

El contenido de *Compro fierro*, de Juan Carreño, no desmiente, a primera vista, la promesa implícita en el título y en la foto de cubierta, que reproduce un pedazo de hierro carcomido por el óxido. Se trata de “un verdadero fierrazo” (Guerrero 2011: s/p): así ha definido el poemario nada menos que la famosa poeta Elvira Hernández. Basado en la realidad de las comunas marginales del Gran Santiago, este libro hace desfilar en sus versos pastabaseros, alcohólicos, evangélicos, matrimonios fracasados y familias disfuncionales, comuneros que sobreviven con trabajos ocasionales o al límite de la legalidad. Un panorama, desde luego, nada consolador, que el tratamiento lingüístico mimético de la jerga de la calle reproduce en toda su crudeza.

La invención artística de Juan Carreño, sin embargo, al arrojar luz sobre “los confines de la sociedad donde vive la mayoría del país [...] que no tiene el poder, los así llamados proletarios, plebeyos, explotados, pobres, pobretones, pobletes, rotos, huachacas, cumas, flaites, [...] puestos al margen por el poder” (Redolés 2010: s/p), no se agota en una reivindicación urgente, o en una mera denuncia de la topografía de visibilidad/invisibilidad y oportunidades/abandono en que se distribuye –o, mejor, ha sido distribuida– la población de Santiago. Por el contrario, en *Compro fierro* es posible vislumbrar una operación literaria que, potencialmente, llega a trastocar el sistema de reproducción de una verdad representativa determinada sobre el sujeto usualmente definido como “marginal”, a partir de la materialidad de su voz y del acontecer enunciativo de su discurso. A la base de la escritura está lo que llamaré una “escucha feroz”: una escucha sistemática y nunca complaciente –por lo tanto demandante y ardua en primera instancia para el mismo sujeto que la practica– de las voces, los discursos, los ruidos, los rezos, los gritos, las música, los murmullos, que conforman el paisaje sonoro de la comuna de La Pintana, donde el poeta reside en los años de composición del poemario. Se trata de una escucha que, oximorónicamente, se vuelve hacia lo visible también: se apega a las casas construidas con material precario, a los frigoríficos destripados en las veredas por la furia alegre de los adolescentes que así ayudan a sus padres, a la plaza, dorada en el atardecer, de donde se robaron los columpios. En una

reflexión metapoética por parte del locutor en que se identifica el sujeto de la enunciación, la esencia del oficio es así condensada: “transpirando lo que veo” (Cf: 67). Esto es, la instancia escritural se propone como *medium* que absorbe tanto lo audible como lo visible, y de su centro vuelve a lanzar –o, en una declinación más orgánica, a “transpirar”– la materia que la ha atravesado, pero siempre imprimiéndole una inclinación, una curvatura propia. Esta última puede ser mínimamente perceptible –tan parca como la sola inserción del título para abrir el parlamento, aparentemente en toma directa, de un locutor de la población– o bien expandirse hacia los extremos de la videncia y del delirio.

Mi hipótesis es que, en ambos casos, la instancia escritural juega en el filo de su propia desaparición o des-individualización: no en un sentido estructural –eso sería imposible y daría lugar a una visión falaz del proceso creativo–, sino más bien en la dimensión de la inspiración teórico-ideológica que guía la obra, y que puede ser interpretable a la luz, por una parte, de los planteamientos deleuzianos acerca de la literatura menor, como el concepto de “dispositivo colectivo de enunciación”, y, por la otra, de las indicaciones que el estudioso colombiano Carlos Manrique deduce, en una óptica biopolítica, de unos textos de Foucault acerca del lenguaje literario y de la locura. Como intentaré demostrar refiriéndome a tales paradigmas teóricos, los poemas apuntan a vaciar el contenido de los discursos de la pretensión de representación, aquella basada en parámetros de veridicción impuestos desde una restringida óptica enjuiciadora y prejuiciosa. Por el contrario, se limitan a disparar esos mismos discursos –a exponerlos– en la superficie de su momento enunciativo, donde se reconduce, y recobra poder, el efecto de verdad. Después de trazar el perfil temático de la situación presentada en el poemario, revisaré el fenómeno arriba anticipado según tres vertientes: el tratamiento de la materialidad del lenguaje y la transcripción fonémica del habla, la tensión entre la perspectiva observante y la materia elaborada por su mirada y su escucha, el cruzarse repentino de sensaciones y situaciones recreadas de forma extremadamente realistas con su contraparte imaginativa, que ahonda en los pliegues surrealistas de esa misma “realidad”.

5. 3. 1. Perspectivas sobre el sinsentido y desvanecimiento controlado de la instancia escritural.

El poema “Atolón treinta y medio de Santa Rosa” (Cf: 46), al exponer el sentimiento de rendición fatalista frente a un poder que dispone a su antojo de sectores completos de la población, condensa en su seca esencialidad el tono que domina el poemario:

Podrían ocupar la comuna
como terreno de ensayos nucleares
yo cacho que si le dan plata
la gente se quea
pa morirse.-

En varias entrevistas, Carreño subraya el hecho de que en La Pintana, como en otras comunas-dormitorio del Gran Santiago, domina una sensación de sinsentido, de frustración, de aburrimiento. La gente está acostumbrada a “asum[ir] su condición de postergado” (Álamo 2012: s/p) a causa del paternalismo de la municipalidad y del escapismo promovido por la iglesia evangélica. Los lazos comunitarios son casi inexistentes, la convivencia un fenómeno vivido más como una constricción que como una libre elección, lo que tiene por contraparte la proliferación de la violencia, el consumo y tráfico de drogas, el alcoholismo. La gente reniega de su proveniencia, soñando con irse a la vecina comuna de La Florida, donde viven familias de clase media. El individualismo se ha asentado: “todo el mundo quiere tener su plasma, su auto bacán aunque la casa se le esté cayendo a pedazos. Es como el capital simbólico que quieren impostar frente a sus vecinos para confirmar que vienen de otro lugar, que están allí de paso” (Aguirre 2011: s/p). En el poemario, la instancia escritural se propone justamente reflejar la situación de desarraigo, abandono y precariedad que se vive en la periferia. Las personas se auto-perciben como ignorantes –“[...] los que no sabemos hacer nada” (Cf: 70), “nos enseñaron a escribir / fue lo único que haprendimos” (74)– y mantenidas en la ignorancia por un sistema que las explota como mano de obra barata: “llegó el Timón / que renunció a la pega / cuatro lucas por nueve horas / y un gorro que daba vergüenza / dijo que la torta estaba mal repartía” (24-25). Buscan así un desahogo

de la frustración en las borracheras –“yo quiero puro curarme gratih” (51)–, en las drogas –“después de aspirar bencina / en botellas de Cachantún” (69)–, en las falsas esperanzas de la religión –“[l]os evangélicos / están frente a mi casa / cantando con su megáfono / ofreciendo la vida eterna” (47). El suicidio o la criminalidad parecen, a menudo, las únicas opciones para salir de esta completa falta de perspectivas, o para reivindicar el resto de dignidad que aún queda: “[l]legue a haber una bolsa / que nos pertenezca a todos” (38).

La isotopía de la comida es particularmente reveladora, ya que condensa en sí varios aspectos apuntados por los fragmentos de poemas arriba expuestos, y delinea un camino posible hacia la problemática de la enunciación y de la forma en que está resuelta a nivel retórico. El tema de la comida se dispone entre los dos polos de su presencia y de su ausencia, en un horizonte gastronómico que es el de la cocina popular, al alcance del poder de adquisición de las clases menos pudientes: se asoman, así, pichangas¹⁰³, porotos, cebollas fritas, machas, jugo de jaiva, el nescafé, el jote¹⁰⁴, entre otros. Por una parte, en cuanto al polo de la presencia, la comida se da en su versión cruda, o escuálida. En el poema “El brillo del ácido muriático” (24), el locutor observa a una vieja y dos perros que hurgan entre los restos de frutas que quedan de la feria, buscando algo que se pueda comer, mientras su tío –un guardia del supermercado de enfrente– está parado en la entrada del mismo con las manos en los bolsillos, ensimismado. El vagabundeo del locutor por los parajes se inicia con la preparación del almuerzo para la familia –arroz y bistec– y termina con la “once”¹⁰⁵ –lo que queda de un dulce de membrillo y un té sin sabor– mientras la loza permanece sin lavar desde el mediodía, y el televisor transmite un documental en el que unas hormigas que mastican una jaiva. La comida se convierte, aquí, en el contrapunteo rítmico que estructura el poema: la insistencia en el tema revela el hecho de que no se trata de un elemento que pueda darse por sentado, sino que, por lo contrario, organiza la atención y preocupación del locutor. Como en una pirámide alimenticia, se pueden distinguir varios niveles de acceso a la comida. En la base está la anciana, que se nutre de las sobras de una feria popular; en el

¹⁰³ Se trata de una receta típica que consiste en una mixtura de varios ingredientes picados, como queso, aceitunas, jamón, salami, aliñados con aceite, vinagres y especias.

¹⁰⁴ Se trata de una bebida a base de vino y gaseosa para salir de fiesta en la calle.

¹⁰⁵ Comida liviana con que muchas familias chilenas suelen terminar el día, entre las 17 y las 21 horas.

segundo eslabón la comida preparada en la casa, muy básica, sin sabor y sin especial cuidado (véase el detalle de la loza que queda sucia); en el tercero la abundancia de productos encerrada en el supermercado que es defendido por un empleado de las incursiones de otros vecinos que están de él excluidos; finalmente, en el ápice de la pirámide, la proyección pantagruélica de la comida gigante, que abastece a un ejército de fauces: la jaiva devorada por las hormigas. La comida sabrosa, en cantidades sobrehumanas, retorna en otras circunstancias, precisamente cuando brilla por su ausencia. En el delirio que acompaña las fiebres del locutor de otro poema (“Marciano”, 41) y su forzado ayuno debido a los vómitos ininterrumpidos, se prospecta una fuga de amor al estilo vaquero, coronada por la aparición triunfal del verdadero objeto del deseo: “pan con queso cabeza”, un típico plato campesino a base de las partes que quedan sin usar del cerdo, como la piel, las orejas, el hocico, la lengua. Otros poemas son visitados, sin más, por el espectro del hambre. Uno, que se relaciona con la leche, se titula directamente “La desnutrición” (44), otro propone el extremo trueque de una cultura sufrida pasivamente en la infancia y ahora totalmente fuera de lugar –un diccionario– con algo de comida, aunque fuera carne molida, notoriamente más barata que los demás cortes: “pero incluso faltó / pa la carne molía / cacho que no me an a fiarme / por lo que deo / lo único que tengo pa vender / e un discionario que tengo e chico / pero quién me a comprarme esa güeá?” (43). La obsesión, en presencia o ausencia, por los alimentos, organiza una disposición al ayuno de tipo kafkiano, un vaciarse y quedar a disposición del órgano que es sede de la masticación y del habla, del sentido y del Sentido: la boca. En su ensayo *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze y Guattari plantean la disyunción entre el acto de comer y el de hablar, o escribir:

[...] un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la langue et des dents. La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent. Il y a donc une certaine disjonction entre manger et parler – et, plus encore, malgré les apparences, entre manger et écrire [...] Parler, et surtout écrire, c'est jeûner. (Deleuze y Guattari 1975: 35-36)

En la obra de Carreño, desterritorializar la boca implica que la instancia escritural se aventura en lo abierto, en el descampado dejado por su mismo retraerse; significa que camina en la cuerda floja de su propio adelgazamiento y desvanecimiento por un ayuno feroz, tan feroz como la escucha que le ha incrustado la voz del *otro*, su vecino, en su oído.

Tal ejercicio se concretiza en la superficie visible de los poemas. En ellos, a pesar de las variaciones internas (poemas en que el sujeto de la enunciación se vuelve actor-locutor, poemas en que describe a otros personajes, poemas en que dialoga con otros locutores, poemas enteramente entregados a la emisión de otros locutores, poemas que presentan una cita textual), es posible observar la proposición de una misma estructura, el deleuziano “dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze, 1975), en que el enunciado poético remite a una colectividad que enuncia. Esto es cierto en la medida en que se mantenga el tamiz de la instancia escritural, que, sin embargo, como recién postulado, se dispone hacia una retracción que la vuelve casi impalpable¹⁰⁶. Carlos Manrique, en un texto que toma como punto de partida para la reflexión los escritos de Foucault sobre la locura, sobre Bataille y sobre Blanchot, teoriza esta condición de desaparición en los siguientes términos:

el sujeto hablante no se hace presente, ni se manifiesta, en la instancia del habla, sino que se borra a sí mismo y desaparece; y [en ella] irrumpe, acontece, la apertura a una cierta alteridad (apertura efectuada en esa inconsciencia, y en esa borradura). ¿Hacia qué “otro” se abre esta palabra? (Manrique 2012: 26)

La pregunta, transpuesta al caso de la obra de Carreño, parece trazar por sí sola una respuesta: sería el habla de su *otro* en carne y hueso, el vecino de la comuna, esta alteridad a la cual se abre la escritura. Sin embargo, como muy lúcidamente subraya Manrique, la meditación foucaultiana se dirige a una dimensión anterior, la del

¹⁰⁶ La elección de este marco enunciativo es, a su vez, fruto de una indirecta interrogación de las preferencias de la colectividad. En sus inicios, el poeta pegó fotocopias de sus creaciones poéticas en los postes y los paraderos de su comuna: las hojas que llevaban experimentos surrealistas o metaliterarios fueron arrancadas, mientras sobrevivieron semanas y semanas las que retrataban situaciones reales en el habla de la zona. En estas últimas, incluso, la gente dejaba comentarios, sugerencias, pedía el contacto del autor. De allí el poeta decidió recorrer el camino retórico y afinar el oído en la dirección elegida por la comunidad invisible (Álamo 2012).

momento mismo de la enunciación. En las palabras del filósofo francés, “[e]l “sujeto” [sujet], el “tema” [sujet] de la literatura (lo que habla en ella y aquello de lo que habla) no es tanto el lenguaje en su positividad cuanto el vacío en el que encuentra su espacio en la desnudez del “hablo” ” (Foucault 1999 cit. en Manrique *ibidem*). Esta observación es crucial para entender el tipo de operación retórica propuesta, a mi ver, en *Compro fierro*. La borradura de la instancia escritural (que en el caso de Carreño nunca es completa, y sobre todo sí es consciente, a diferencia de lo que postula Foucault en relación, por ejemplo, con la locura) tiene como objetivo modular el momento enunciativo en sí, el *locus* del acontecer del lenguaje. La otredad a la cual se abre la instancia escritural es antes que nada el fenómeno del habla en sí, desnudado de determinaciones representativas y de pretensiones de verdad. El darse del lenguaje, de esta forma, es desligado de las atribuciones de contenido, de las caracterizaciones de valor. De allí que la desaparición de la instancia enunciativa corresponda menos a un pasivo auto-desvanecimiento que a un activo “resetear” las huellas de la representación, los “programas” de veridicción –fuente de prejuicios en el horizonte de la *doxa*¹⁰⁷– que estructuran el cuerpo mismo del lenguaje. Sería justamente en la autoreferencia vacía de una palabra que se mira al ser dicha donde se produce el quiebre, según Foucault, de la relación del sujeto con la verdad que lo describiría; ahora, el fenómeno de la veridicción se produce en el momento y en el *modus* mismos de la modulación del lenguaje, y no a nivel de contenido, de representación. Como resume Manrique:

Esta modificación de los valores y las significaciones del orden del discurso en el que esta palabra transgresiva se inscribe no puede pensarse entonces como un decir otra verdad sobre el mismo “hombre”, o un ofrecer otra interpretación, desde otra perspectiva, de una misma experiencia; sino, justamente, la ruptura del vínculo entre el sujeto y su “verdad”, en otra modulación de la voluntad de verdad, en un “querer decir la verdad” de otro modo, en otra forma de *veracidad*. (31)

En lo concreto, esto no implica que los locutores de *Compro fierro* pronuncien discursos sin contenido representacional, o sin una verdad en la que ellos creen, sino que la instancia escritural está interesada en hacer emerger a la superficie –y allí

¹⁰⁷ Concepto de la filosofía y retórica de Grecia antigua que significa “opinión común”, “creencia”.

mantenerla, con un trabajo que implica una lucha y una tensión continuas— aquella dimensión de sus locuciones que se desentiende de la relación con representación y verdad, para concentrarse en la mera potencia del decir. La instancia escritural simplemente lanza los discursos por los aires, limitándose quizás a imprimir un ángulo de trayectoria: es así como el lector tiene la impresión de enfrentarse sin mediaciones — ni siquiera las que traía enraizada en sí mismo en la forma de pre-comprensiones y prejuicios— con la desnuda energía de tales discursos.

5. 3. 2. Intensidad, interrupción, discursos lanzados.

En cada sociedad, la producción del discurso, según observa Foucault, estaría “controlada, seleccionada y redistribuida de acuerdo a un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y sus peligros, dominar el acontecimiento aleatorio, y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault 2002 cit. en Manrique 2012: 27). La voluntad de verdad, con su división tajante entre verdadero y falso, sería uno de los principales mecanismos concebidos para mantener bajo control el poder salvaje e imprevisible de la materialidad del discurso, un potencial subversivo que derridianamente ya está allí, latente, incrustado en la intimidad de la palabra. En *Compro fierro*, un primer paso hacia la desvinculación de un proceso que impone identidades y verdades es, justamente, un ahondamiento en la dimensión material del habla, y particularmente en su vertiente oral. Se jugaría en este sentido la fidelidad de la obra al lenguaje en su estatuto de palabra enunciada, pronunciada. De central importancia se vuelve, en consecuencia, el componente de la transcripción fonemática: lo que la instancia escritural busca en tal operación es la posibilidad de que el momento de verdad se instale en la modulación enunciativa del discurso, y no en su correspondencia etnográfica con tal o cual sociolecto de la capital. Es decir, el trabajo con la materialidad del habla no apunta a independizar la esfera del significante destinándola a un puro goce sonoro, sino que escarba en su pobreza, en su sobriedad de palabra pronunciada y destinada a desaparecer inmediatamente, sin dejar rastro. La apuesta, como se puede ver en el ejemplo siguiente, es conducir el lenguaje a una

deleuziana intensidad a-significante, esto es, una intensidad que deje atrás tanto el significado como el significante, y se diseque hasta dejar al desnudo su esqueleto fonemático:

“Instantánea de domingo azul, Pasaje El Carmen”

Ya

entrega la casaca

ya

ehtai vio

ni ahí que sea naic

la ehtai viendo, Pato

lo vihte cómo ehtá?

Pato, ehtai pálido

ehtai pálido

yo tengo como cinco casaca

ehtai vio

no dí jugo

Pato

oye oye

yo te conohco

me acmira

si pa qué

pa qué

te regalo una chaqueta si querí

mira que soy bacán

se ehtán cagando e la risa e vo Pato

compremo una cerveza mejor

mañana voy a ir a tu casa

cuando ehtí má lúcido

oh, Pato

que vendihte la pehcá

quién tiene encendeor? (31)

El momento de la “escucha feroz” de los parlamentos que aparecen en el aire azulado de un determinado domingo en el Pasaje El Carmen se complementa con la igualmente feroz selección de fonemas pertinentes (“vendihte” por “vendiste”), la feroz tachadura de los fonos que no han sido pronunciados (“e la risa e vo” para “de la risa de vos”), para llegar a una estructura fonémica esencial. Esto es, no se trata aquí de encontrar una correspondencia fonética lo más cercana posible a un original singular e irrepetible, sino de crear un dialecto propio, con su gramática fonémica: una lengua menor que escarba su hoyo en una lengua mayor¹⁰⁸ (Deleuze y Guattari, 1975). Como observa Manrique:

Lo que hace esta palabra no es ni contravenir una prohibición impuesta por un código lingüístico (incurriendo en una falla de la lengua), ni contravenir tampoco un precepto moral o religioso (pronunciando una blasfemia), ni decir algo cuyo significado no pueda ser culturalmente reconocido o aceptado (como habría sido el caso de la palabra del loco en la época clásica condenada al sinsentido y al silencio). Lo que hace a esta palabra transgresiva, dice Foucault, es reinscribir en *otro código* las palabras que funcionan en un código dominante determinado, un código *singular* que sólo es válido y sólo se refiere a esta palabra, y a ninguna otra, y a nada más. (Manrique 2012: 30)

He aquí el valor político del desorden llevado por esta lengua menor en la lengua mayor: los poemas no exponen, como correspondería en cierta perspectiva subalternista, un síntoma, un ruido puramente a-significante, que los dispositivos de conocimiento han reducido por fin a su inteligibilidad, sino una lengua que es a la vez diferente y similar a la lengua vehicular y referencial, que mantiene abierta la posibilidad de ser decodificada pero que sigue sus propias reglas, se rige por sus propias leyes. Una lengua menor, o dialecto, que en fuerza de su autonomía escarbada en la dominancia de otra, logra establecerse no como alternativa (el destino último de muchos experimentos con lo menor o con la minoría), sino como interlocutor a la par.

¹⁰⁸ Como es consabido, la escritura o transcripción fonética se refiere a los sonidos (fonos) en su pronunciación (sitio y modo de articulación), describiéndolos a través de símbolos convencionales (Alfabeto fonético internacional) entre paréntesis cuadrados. La escritura o transcripción fonémica se refiere, al contrario, al fonema, o sea la unidad mínima, abstracta y diferenciadora de la lengua que sola o en conjunción con otras permite la atribución de un valor semántico, y se escribe entre barras oblicuas.

El segundo movimiento que puede describir la propuesta de Carreño según las categorías teóricas introducidas anteriormente es la distinción muy clara entre el momento enunciativo, protagonizado por la instancia escritural, y el momento locutivo, en donde resuena el habla de diferentes locutores. La discrepancia entre los dos momentos se evidencia en la medida en que el registro lingüístico difiere fuertemente entre uno y otro nivel. Algunos de los poemas dan cuenta en el título de la situación y del lugar en que se ha producido la escucha de un determinado discurso –“Monólogo en Villa El Alerce Norte, Puerto Montt” (Cf: 56), “Poema escrito por más de cien jóvenes la noche del 11 de septiembre del 2005 en avenida Santo Tomás con La Serena, La Pintana” (19)–, o directamente el evento de su escritura –“Escribiendo en la fonda” (51): se trata de poemas que tienden a entregar la palabra en su totalidad al locutor marginal, reservando a la instancia escritural el papel de editar el contenido y la forma de la locución. Muchos otros poemas, sin embargo, llevan inscrito en su título una mirada específica, que complementa y abre el tema del poema. En estos casos, sin pretender indicar un camino interpretativo, el título sirve a modo de mecanismo que inclina la trayectoria del cuerpo lingüístico con que carga el poema. En otras palabras, la mirada y la escucha feroz de la instancia escritural se hacen presentes, aunque no dominantes, en el sesgo, en la modulación y en la inclinación con que los discursos son disparados hacia el lector. Este asomarse discreto de la instancia escritural conlleva la ausencia de una actitud enjuiciadora, lo que ha sido descrito por la crítica, por ejemplo, como la “irresponsabilidad” que le confiere a la obra “su intensidad sin fraude” (Abrigo 2011: s/p). Ésta corresponde, a su vez, con la opción retórico-teórica de fondo del poemario, ya revisada: la voluntad de esquivar toda representación, toda atribución de verdad pre-establecida. Esto es, en las palabras de Manrique, “la “verdad” deja de ser una propiedad de los enunciados en su referencia a aquello que enuncian, y se vuelve una modificación adverbial del modo de hablar, una modificación adverbial del *logos*” (Manrique 2012: 31). La voluntad de verdad es así redirigida contra sí misma, para romper cualquier conexión osificada entre el sujeto y su supuesta verdad, la inscripción que lo describe, fuese ésta incluso la misma definición de “marginal”. Un ejemplo de tal relación título-texto es “Plei” (Cf: 47), en que la negativa de un joven drogadicto a reaccionar e invertir su derrotero hacia la auto-destrucción es reforzada en lugar que

mitigada por los sermones de los evangélicos, que se repiten hasta el cansancio como un cd en el estéreo. El “play” del título, que el lector visualiza como el ícono del pulsador del estéreo, encuentra una correspondencia tanto en la monotonía del tono del predicador evangélico como en el moto –en realidad estático, pero por eso mismo vertiginoso– del joven hacia la inedia y la muerte.

Un tercer y último aspecto de la relación entre la instancia escritural y el mundo hacia el cual se tiende su “escucha feroz”, su mirada “irresponsable”, es la interesante alternancia entre el imponerse de la realidad, con todo su peso de burdo sinsentido y de inapagable energía vital a la vez, y las líneas de fuga que de pronto se abren en el tejido del texto hacia delirios de inspiración casi surrealista, o real maravillosa. Por una parte, la circunstancia en la que se inscribe la actividad observante del sujeto enunciativo rebasa continuamente la posición de un objeto que se dejaría escudriñar quieta y pasivamente, para irrumpir a través de sensaciones, sonidos, temperaturas, voces. El poema “Mirando” (62) escenifica la interrupción de las reflexiones pesimistas del locutor por parte de voces de la casa y de la feria, que justamente no se quedan como zumbido apaciguador en el fondo sino que se imponen con su protagonismo, como se puede ver en el siguiente fragmento:

Se nos quedaron enchufados
una vida a medias
[...] - Queda arró en la olla -
arrastrando el coche y una guagua por siacaso
muriendo en cuotas mensuales
sin la tele y en el vacío
en un límite sin llanto
- Que lo pase bien cacerita
no, uno aquí no má, trabajando -
- Si está tan mala la cosa oiga -
- va a llevar pescada
chorito
almeja -
no es una cuenta regresiva [...]

También los aparatos y los objetos que se rompen o no funcionan introducen una fractura, una crisis, en la cadena del pensamiento, como detonadores que despiertan la atención sobre la realidad: se trata de teléfonos cortados, ventanas rotas, parafina que se ha terminado, columpios robados. La inamovilidad de acero de una existencia inconducente y sin perspectivas, tono predominante que queda continuamente ratificado por los remates que cierran los poemas –“y nada / eso nomás” (25), “como si fuera verdad / como si importara algo” (68), “y así se morían / no me acuerdo de nada más ahora” (76)–, es arrugada, en su superficie, por los pequeños pliegues provocados por estas epifanías del desgaste.

Otro movimiento que introduce una variación en el panorama desolador de la periferia es el desprenderse repentino de imágenes delirantes, como en las tablas de Bosch. Un hoyo en el piso se transforma en una cueva, cuyas paredes están decoradas por misteriosas pinturas rupestres que retraen escenas contemporáneas –“encontré dibujos a tiza / del musculoso de los sacos de cemento / de gente que se encaramaba a los cerros / a pura pata o en citronetas / bajo un sol que era un laberinto rojo” (71); un cuadro nocturno de Puerto Montt pulsa y respira como un molusco, como un “dulce pus que revienta / arañando barro y cebollas / fritas, como pies de campo / solares que entran por los hocicos / regurgitando a la deriva / machas y leche por carbón” (55); una población desaparece inexplicablemente, resonando de los ecos macondinos en el tiempo de las plagas, con sus gesticulaciones absurdas (“[p]or esos días la gente andaba en la magia / aplaudiéndose la cabeza”), transformaciones milagrosas (“[v]imos los supermercados transformarse en perreras / y los carros de sopaipillas / en palomares”) y un final de puro efecto: “[...] ni nos dimos cuenta / cuando de un sablazo / el cielo / nos rajó” (18). Si esta imaginación exuberante es casi la respuesta inmunitaria con que el sujeto de la enunciación reacciona a la superficie chata de una existencia dominada, en muchos casos, por un sentimiento de fatalismo y rendición, también es el anverso de la exposición sin compromisos de los discursos ajenos, ensalzados en su verdad enunciativa. En otras palabras, tanto en las inmersiones en lo que parece ser el inconsciente colectivo de la comunidad, como en el lanzamiento al aire de los discursos conscientes de los comuneros, la instancia escritural insiste en adelgazar hasta el extremo la membrana que su presencia comporta. Porque, quizás, lo que realmente le

apremie sea acceder a aquel único lugar en donde, cercada por su “escucha feroz”, logra sobrevivir la verdad, el lugar del puro, desnudo, intolerable y compasivo decir, vaciado de cualquier contenido que encadene a una identidad: “Hay que saltar al otro lado / abrazarte / y decir que hablamos de lo mismo” (73).

CONCLUSIÓN

En este trabajo de tesis he querido interrogar, desde la perspectiva de la poesía, la marginalidad social, un fenómeno que radica en la aspereza de lo real y emerge a la percepción transitando por específicos cruces de enunciabilidad, o sea quedando modificado por los discursos que convergen alrededor suyo en la arena pública. Se trata de una situación ambivalente, en tanto habita la esfera cultural y social a la vez: a nosotros los lectores, nos reclama que nos pongamos a la escucha de las resonancias que surgen del contacto entre las obras literarias que la interpretan y su –nuestra– contemporaneidad, tanto discursiva como histórica.

He elegido adoptar el término “marginalidad” porque me parece que capta, mejor que otras clasificaciones, los rasgos de la conformación simbólico-discursiva de fondo que ha asumido la problemática en el período considerado. Sin embargo, al mismo tiempo, he estimado necesario precisar las varias facetas e implicaciones de tal denominación, sobre todo en relación con las inversiones fantasmáticas y libidinales por parte de la colectividad social y con el diálogo que el significante de marginalidad entretiene con los demás discursos culturales. En otras palabras, he querido insistir en la raigambre histórico-contextual de un término que, sin tal matización, corre el peligro de cristalizarse en las formas de un núcleo mítico en el sentido barthiano del término (Barthes 1957), obscureciendo la genealogía de su formación y operando desde la inversión típica de la ideología. El término de marginalidad, entendido, según mi propuesta, como “significante performativo”, o sea como un elemento absolutamente vital y productivo en el tejido de la cultura, puede ser, así, analizado con mayor efectividad y provecho en sus influencias sobre el imaginario y las producciones artísticas.

De la misma manera como la mirada crítica que se dirige al significante de la marginalidad revela más datos sobre la comunidad en su totalidad, que sobre el sector específico de personas diferenciadas mediante el nombre sintácticamente clasificatorio de “margen”, también la declinación que he propuesto aplicar al fenómeno enunciativo manifiesta una especial insistencia en un marco unitario de fondo. En particular, emerge

con fuerza la importancia de la instancia escritural: del umbral de su enunciación se irradian los demás actos enunciativos, primeros que todos los que originan las varias voces que se dejan oír en el poema. En esta óptica, el objeto de la investigación crítica han sido las superficies retóricas con que el sujeto de la enunciación, estructurado en diversas capas y funciones, modula ficcionalmente el material que conforma el poema. De allí, otra pregunta muy importante a la cual he intentado contestar ha sido en qué términos tal construcción formal puede transparentar una intuición profunda acerca de la situación del sujeto colectivo, la comunidad social, en una circunstancia histórico-social específica. En consecuencia, el potencial político de la operación no reside en el protagonismo directo, la exhibición no mediada, de la expresión del sujeto marginal, ya que, como he demostrado a lo largo de la explicación del modelo enunciativo, el momento de elaboración ficcional por parte de la instancia escritural es ineludible. Lo que he querido, por lo contrario, llevar a la atención es el alcance disruptivo y fecundo de la contaminación recíproca entre instancias discursivas e imaginativas que proceden de –y llegan a– realidades y medios que se encuentran económica y socialmente en recíproco desnivel, pero siempre en el cauce de la intransferible visión individual del artista y de su gestión enunciativa.

A partir de estas consideraciones, que conforman el terreno teórico-metodológico del presente ensayo, ha sido posible proceder a leer, en el entramado de sentido creado por las obras consideradas, el contenido ético de la interrogación que éstas proponen, indirectamente, a su propia contemporaneidad. Para la década del 80, he destacado cómo la poesía postula la marginalidad como una zona psicosomática de abyección en la cual sumergirse en un extremo acto de resistencia y certificación de presencia frente al desastre, la dictadura. Retomando los rasgos de separación casi ontológica con respecto al resto del grupo social con que el primer intento de comprensión del fenómeno, el de las ciencias sociales en los 60, caracterizaba al sujeto marginal, la creación poética del período traza una relación de extranjería entre el morador del margen y la situación de reglamentación y asepsia auspiciada por los dictámenes autoritarios, justamente a través de la categoría de la abyección, o sea de lo que, por destabilizador e infeccioso, tiene que ser empujado hacia los márgenes. Al mismo tiempo, sin embargo, acerca infinitamente la marginalidad al meollo del sujeto social en

la forma de una parte psíquica que lo habita, de un síntoma somático imposible de disimular: en definitiva, de una zona oscura que no puede ser extirpada y se hace inquietante reflejo del descampado existencial en que se encuentra el ciudadano común. La cifra de la marginalidad recoge, así, la posibilidad de pensar en una alternativa, una resistencia, una displicencia frente al poder, y la inserta en la intimidad de cada sujeto.

Si el margen es una posición desde la cual parece más fácil aflojar las riendas del control autoritario sobre las conciencias, su descentramiento no lo salva del riesgo de quedar a la merced del poder en tanto víctima designada. El interés de las dos obras seleccionadas, *Zonas de peligro* y *Lumpérica*, reside en el hecho de que, lejos de contentarse con postular una oposición maniqueística y vitalista del margen con respecto a la dictadura, investigan los pliegues ambiguos a través de los cuales el poder logra penetrar incluso en la voluntad de los seres sobrantes y no-alineados con su proyecto, como los vagabundos y las prostitutas. La fantasmagoría del consumo despersonalizador (Eltit) o de la impostura de un reino dorado (Harris) es un ejemplo de ello. En mi análisis, he realizado, esencialmente, dos vertientes posibles en la reacción frente a esta violencia directa y oblicua a la vez. Por una parte, está la vía orgánica, que insiste en la línea de la abyección transformando los fluidos corporales en un lenguaje de contaminación, de evidencias imborrables en la cara blanqueada del régimen. Además, el personaje marginal es constantemente empujado a raspar una posibilidad de supervivencia en el mismísimo fondo de humanidad que queda expuesto bajo los embates de la violencia. Por otra parte, está el llamado mucho más demandante hacia una responsabilidad individual y colectiva: la testificación en Harris –en tanto ejercicio de la verdad– y la *performance* actoral en Eltit –en tanto ejercicio de la voluntad. Lo que estas obras enseñan es que, incluso en las situaciones en que la humanidad del sujeto es puesta en duda y su capacidad de resistencia estirada hasta el punto de ruptura, es posible torcerle la mano al poder desde una actitud que no sea totalmente pasiva e irracional. Por ejemplo, la vagabunda de *Lumpérica*, desde su orfandad más extremada, libra la reacción casi inmunitaria de sus funciones vitales básicas en los líquidos corporales, pero luego la transforma en seducción de su enemigo y amante, el luminoso; exponiendo la superficie insistentemente rapada de su cráneo transforma la obsesiva tortura de la luz y el desamparo de la intemperie en ejercicio de auto-despojamiento, de

forjadura de una fortaleza inquebrantable.

Ambas propuestas se caracterizan por postular una situación enunciativa en que el sujeto marginal no habla directamente, sino que otros sujetos hablan acerca de él y asisten, registran, contribuyen o denuncian una práctica de tortura o de asesinato sobre su persona. Este rasgo es interpretable como un ejemplo de introyección de la violencia y del silenciamiento impuestos por el régimen. Ahora es la instancia escritural la que reproduce, sobre un personaje clasificado como marginal en que es posible reconocer, en trasluz, la colectividad de la ciudadanía, la opresión y el enmudecimiento que todos padecen. El lector es llamado a participar tanto en las sesiones de tortura de la mirada (Eltit) como en el acto de la testificación, casi jurídica, sobre lo que realmente ha ocurrido (Harris): de esta forma, es responsabilizado para que tome conciencia de las varias posiciones éticas posibles frente a la situación de opresión. En definitiva, en los 80, como demuestran las obras estudiadas, la marginalidad representa más una clave de lectura para reconocerse e interrogarse dentro de la situación autoritaria, una suerte de experiencia psíquica colectiva, que una reflexión sobre una dificultad económico-social por la que transita una clase de ciudadanos, aunque esté presente una crítica del proyecto de modernidad emprendido por la nación.

Por lo que atañe a la década del 90, he avanzado la hipótesis de que la retórica de la marginalidad que caracteriza las obras analizadas se condensa en el concepto de mirada: tanto desde una perspectiva antro-poética (González Cangas) como desde un fisgoneo erotizado o simplemente curioso (Carrasco), el sujeto marginal es observado –y por ende representado– como un *otro* autónomo, que, en algunos casos, puede incluso frustrar la predisposición al diálogo del sujeto de la enunciación, instando este último a comprenderlo desde su ley, su independencia, su epistemología. Como se ve, no se trata de la otredad alejada exteriormente pero interiormente muy próxima de la abyección, sino de una otredad que la subjetividad del enunciante quiere conocer en la proximidad de una genuina paridad política, entendiendo con este término la interacción de los sujetos en el espacio de lo común. En el contexto de la Transición, en que los discursos y las promesas que se pronuncian acerca de los sujetos desfavorecidos o discriminados de la sociedad presentan cierta proporción de vacuidad y se vuelven nuevamente encasilladores, los poemarios intentan ofrecer un acercamiento depurado de pre-

comprensiones a la persona y a la situación marginales. En otras palabras, en las obras poéticas de Carrasco y González Cangas se puede reconocer una interrogación acerca de quién es el ciudadano de la recién estrenada democracia. Para responder a esta pregunta, el foco es dirigido hacia los lugares menos obvios y periféricos, pero también hacia las situaciones borrosas de lo cotidiano, en donde se hace imposible trazar una distinción tajante entre sujetos o definir categorías sociales: el “*otro* marginal” es el vecino sin trabajo o el joven que tranza droga a la esquina del barrio, tan marginal y tan *otro* como lo podría ser el sujeto mismo de la enunciación. La tensión cognoscitiva y perceptiva hacia la marginalidad se juega, por ende, más en la dimensión personal, de relación entre individuos, que desde la distancia de seguridad de una distinción sociológica.

Este planteamiento implica, como he discutido en el análisis de los poemarios, dos consecuencias. Primero, existe un interés en la posibilidad de un diálogo profundo con la persona marginal, capaz de moldear el aparato perceptivo-valorativo del sujeto de la enunciación –recuérdense, por ejemplo, los principios inspiradores de la antro-poésia. La voz de la instancia escritural se deja influenciar y penetrar por las voces de los supuestos marginales, por su visión del mundo, y a la vez las traduce y las manipula desde su propia perspectiva. Se genera así una compleja interacción entre posiciones enunciativas, que resulta, entre otras cosas, en originales efectos retóricos, como la estructura del poema con cita a pie de página (González Cangas) o la absorción de los parlamentos de los marginales en la dicción del locutor-poeta (Carrasco). La segunda consecuencia es que no hay una dirección ideológica ya trazada que busque condicionar la experiencia del lector. La creación se inserta como proliferación a partir del imaginario colectivo o de la impresión individual, proponiendo al destinatario de los versos una actitud de responsabilidad y autonomía en la toma de conciencia del fenómeno. Es así como la violenta base material de discriminación y desigualdad a raíz de la marginalidad es expuesta sin mayor argumentación que el efecto sonoro o visual que la instancia escritural imprime a la materia textual: adquiere, así, una visibilidad más perturbadora. En definitiva, la propuesta poética de los dos autores de los 90 se desmarca de la línea predominante en los discursos públicos del período, con su retórica festiva o apiadada sobre las minorías y la diversidad multicultural, para explorar el verdadero significado de las palabras “ciudadanía” y “democracia” y su real capacidad

de aplicarse a todos los sujetos nacionales.

A diferencia de la experiencia poética de los 90, que se mueve en el horizonte de la comunidad nacional, la dirección tomada por las nuevas sensibilidades poéticas de la primera década del 2000 apunta a un horizonte que podría definirse post- con respecto al concepto de nación, y lo hace, a mi ver, en dos sentidos. Por una parte, éstas exploran los impactos de los mecanismos biopolíticos del capital supranacional según perspectivas que proceden de pertenencias particulares, de horizontes acotados a una comuna, a una calle concreta, a una perspectiva de género, sobre los cuales apuntar una mirada escudriñadora y desencantada. Por la otra, los textos dan cuenta del fenómeno de la marginalidad en su dimensión de efecto del discurso, quizás de forma más aguda y lúcida que en las otras décadas. La instancia escritural no duda en aprovechar de las resonancias que ha ido adquiriendo el término de marginalidad para, justamente, desvincularse de su adopción irreflexiva. Gladys González pone en tela de juicio el voyeurismo del lector sobre los sujetos con conducta irregular o económicamente desventajados, mientras que Juan Carreño rompe la relación constrictiva y unívoca de los sujetos con una determinada identidad, como puede ser la calificación de “marginal”. Estas construcciones retóricas devuelven el retrato de unos sujetos contemplados en su relacionarse agenciado con el lenguaje y el imaginario, aunque su capacidad de rescate a nivel material parece todavía en evolución. La protagonista-locutora de los poemarios de Gladys González encarna la coincidencia entre el arte y una vida de excesos en las formas de una estetización de la rebeldía, que desordena los dictámenes de la moral pública. Los locutores que toman la palabra en los versos de Carreño encuentran sus parlamentos transformados en un lenguaje que se rige en sus propias reglas y se relaciona autónomamente y orgullosamente con el idioma oficial. Me parece que las cuestiones planteadas por los poetas del 2000, acotadas y globales a la vez, son una premisa fundamental para entender los fenómenos sociales contemporáneos, como la “indignación” de la sociedad civil por el manejo de la *res publica* y del sistema-mundo, que se traduce en iniciativas de negociación más o menos frontales de la sociedad civil con el poder. Describen, por lo tanto, una variación, todavía en elaboración, del concepto de ciudadanía, no solo frente al estado, sino también en el eje horizontal de las relaciones entre diferentes partes de la sociedad.

Las conexiones que aquí he realizado entre formulación poética y temas de candente actualidad como ciudadanía, equidad social y económica, adscripción identitaria sufrida pasivamente o creativamente re-elaborada, demuestran cómo las problemáticas invocadas en las obras consideradas rebasan las fronteras de lo literario para volverse interrogaciones éticas, apuestas de vasto alcance en el territorio de lo político. Trabajada desde la poesía, la problemática de la marginalidad desordena, por retomar una emblemática expresión de Jacques Rancière (1998), la partición policíaca de lo sensible, la organización normada y normalizadora de los regímenes de visibilidad y enunciabilidad. Y lo hace, como los poemarios seleccionados excelentemente demuestran, sin caer en la trampa de ofrecer una enésima versión menor, alternativa, contestataria –pero sin real capacidad de cambio– con respecto al *grand récit* nacional, al relato colectivo con que la comunidad se justifica frente a sí misma. Por lo contrario, me he esforzado de subrayar, a través del giro interpretativo que he aplicado al corpus, cómo el cuestionamiento fundamental que anima la reelaboración poética de la marginalidad en las décadas de referencia se dirija siempre al sujeto colectivo en su totalidad: el sujeto “marginal” nos mira, en realidad, desde el fondo de un espejo. La marginalidad, considerada bajo esta perspectiva, se niega a constituirse en categoría de orden ontológico funcional a una separación del cuerpo social en partes incomunicadas entre sí, y, gracias a la fluidez performativa que le confiere su participación en el orden del discurso, nos penetra, nos implica en lo íntimo. De aquí descende la ya mencionada importancia de insistir, entre los varios umbrales enunciativos que moldean el poema, en el papel unificador de la instancia escritural: apropiarse de la responsabilidad de organizar estéticamente las voces, propias y de los *otros*, equivale a reconocer y nombrar el lazo ético profundo que las une en un destino común. Tal organización enunciativa del poema se refleja en el discurso que cada sujeto pronuncia en la arena pública: éste es invitado a tomar conciencia, de la misma forma en que lo hace la instancia escritural, de las voces que confluyen, desde la otredad, en su propio discurso y a modularlas creativamente a partir del diálogo. No se tratará ni de un “hablar por” paternalístico, ni de un “dejar hablar” ingenuo, sino de un reto a “hablar con” responsable, inteligente, inventivo. Por otra parte, la evaluación del estatuto simbólico-discursivo que caracteriza la marginalidad permite reconocer que ésta no

necesariamente debe reducirse a lastre identitario, sino que los varios actores sociales pueden trabajar en un sentido de des-identificación con respecto a las adscripciones impuestas o heredadas para encontrarse, gracias a una subjetivización más libre y conscientemente modulada, en el terreno de paridad que es la “comunidad que viene”. Son, estas, constancias de una energía positiva que, alejándose de ciertas inspiraciones interpretativas más bien victimizadoras y paralizantes, anima una novedosa visión sobre el margen: lo manipula, lo tensa, lo dilata, y lo descubre apoderado, autónomo, asertivo, un centro capaz de dialogar con otros centros. Una percepción sobre y desde un realidad en transformación que la crítica, sin lugar a dudas, es llamada a tomar en cuenta.

BIBLIOGRAFÍA

Textos primarios (entre paréntesis la edición consultada):

Carrasco, Germán. *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: Dolmen, 1998.
(Santiago: JC Sáez, 2003).

_____. *Calas*. Santiago: Dolmen, 2001.
(Santiago: JC Sáez, 2003).

Carreño, Juan. *Compro fierro*. Monte Patria: Lagartija Ediciones, 2007.
(Santiago: Balmaceda Arte Joven, 2010).

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Ornitorrinco, 1983.
(Santiago: Planeta, 1998).

González, Gladys. *Gran Avenida*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2004.

_____. *Aire quemado*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2009.

González Cangas, Yanko. *Metales pesados*. Valdivia: El Kultrún, 1998.

Harris, Tomás. *Zonas de peligro*. Concepción: Cuadernos LAR, 1985.
(*Zonas de peligro en Cipango*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996).

Textos de teoría y crítica:

- Abrigo, Gonzalo. 2011. "Intensidad sin fraude", *Extremoccidente*. Santiago, n. 2. <http://letras.s5.com/ga011111.html> (13/11/2012).
- Agamben, Giorgio. 1982. *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi.
- _____. 2001 [1990]. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri.
- _____. 2003. *Stato d'eccezione. Homo Sacer 2. 1*. Torino: Bollati Boringhieri.
- _____. 2008. *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Aguirre, Lina Ximena. 2011. "Entrevista a Juan Carreño. Etnopoesía desde La Pintana. Individualismo, aislamiento y encuentros contingentes", *Letras.s5.com*. <http://letras.s5.com/jc230911.html> (03/10/2012).
- Álamo, Juan. 2012. "Voces del vecindario", *Paniko.cl*. <http://www.paniko.cl/2012/06/voces-del-vecindario/> (03/10/2012).
- Alberca, Manuel. 2010. "Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día", en Toro, Vera *et al.* (comp.). *La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 31-49.
- Alvarado Borgoño, Miguel. 2002. "Introducción a la antropología poética chilena", *Estudios Filológicos*. Valdivia, n. 37. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132002003700010&script=sci_arttext (11/09/2012).
- Amor Illanes, Isabel. 1998. "Metales Pesados", *El siglo*, 04 de diciembre, p. 15.
- Anónimo/1. 1998. "Poesía del sol", *El Mercurio*, 18 de junio, p. C11.
- Anónimo/2. 2003. "Calas", *El sur*, 27 de abril, p. 6.
- Aparicio, Juan Ricardo. 2012. "Los desplazados internos: entre las positividadades y los

- residuos de las márgenes”, *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, n. 43, pp. 108-119.
- Apter, Emily y William Pietz (eds). 1993. *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell UP, cit. en Epps, Brad. 2002. “El peso de la lengua y el fetiche de la fluidez”, *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, n. 25, pp. 65-70.
- Arcaya Pizarro, Marcos. 2008. “Una lectura de Zonas de peligro de Tomás Harris: mitificación de lo humano a través de la experiencia enferma”, *letras.s5.com*. <http://letras.s5.com/archivoharris.htm> (05/07/2012).
- Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Arthur, Jacinta *et al.* 2006. “Nueva territorialización en “Paraíso”, *letras.s5.com*. <http://www.letras.s5.com/gg230806.htm> (05/10/2012).
- Aumont, Jacques *et al.* 2004 [1994]. *Esthétique du film*. Paris: Armand Colin.
- Austin, John L. 1976 [1955]. *How to do things with words : the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press.
- Bajtín, Mijail. 1986. “The problem of the text in linguistics, philosophy, and the other human sciences: an essay of philosophical analysis”, cit. en Lodge, David. “After Bakhtin”, en Fabb, Nigel *et al.* 1987. (eds.) *The linguistics of writing. Arguments between language and literature*. Manchester: Manchester University Press, p. 89-102.
- _____. 2005 [1929]. *Problemas de la poética de Dostoevski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balletta, Edoardo. 2012. “Postfacio” en Germán Carrasco, *Multicancha*. Punta Arenas: Kiltro Sudaka, pp. 71-78.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.

- _____. 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bataille, George. 1957. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bauman, Zygmunt. 2004 [1993]. *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bello, Javier. 1998 [1995]. "Los naufragos", *uchile.cl*.
<http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/framenuafragos.htm> (27/09/2012).
- Benveniste, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard.
- _____. 1996 [1966]. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Berenguer, Carmen *et al.* (eds.). 1987. *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bernaschina Schürmann, Vicente y Paulina Soto Riveros. 2011a. "Crítica literaria chilena actual: un breve balance de las últimas décadas", *Crítica chilena actual: Breve historia de debates y polémicas de la querrela del criollismo hasta el presente*. Santiago, <http://www.historiacritica.cl/> (12/07/2011).
- _____. 2011b. "La Épica Artística de Avanzada: La palabra autoritaria", *Crítica chilena actual: Breve historia de debates y polémicas de la querrela del criollismo hasta el presente*. Santiago, <http://www.historiacritica.cl/> (12/07/2011).
- _____. 2011c. "Una educación sentimental literaria: nuevas formas de crítica literaria hoy. Revistas literarias digitales de la década del 2010", en *Crítica chilena actual: Breve historia de debates y polémicas de la querrela del criollismo hasta el presente*. Santiago, <http://www.historiacritica.cl/> (12/07/2011).
- Berenguer, Carmen. 1999. *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio.
- Berman, Marshall. 1982. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. New York: Simon and Schuster.
- Beverley, John. 1996. "Estudios Culturales y vocación política", *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, n. 12, pp. 46-53.
- _____. 1999. *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham:

Duke University Press.

Bianchi, Soledad. 1983. *Entre la lluvia y el arcoiris: algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Instituto para el Nuevo Chile.

_____. 1997. "Reiterar la forma de lo inasible: una mirada a la poesía de Tomás Harris", *Aérea*. Santiago, n. 1. <http://www.letras.s5.com/archivoharris.htm> (23/04/2011).

Blanco, Fernando. 2010. *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago: Cuarto Propio.

Blanco, Mariela. 2006. "Teorías sobre el sujeto poético", *Alpha*. Osorno, n. 23, pp. 153-166.

Bolle, Willi. 2000. *Fisiognomía da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp.

Bortignon, Martina. 2011. "Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica neoliberal", *Confluenze*. Bologna, n. 2, pp. 54-71.

Brito, Eugenia. 1994 [1990]. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio.

_____. 2011. "Vidrio Molido, de Gládis González", texto de la presentación de la obra reunida en La furia del Libro, Quinta Feria de Editoriales Independientes, Santiago. <http://www.letras.s5.com/ggo271211.html> (12/11/2012).

Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. 1998. "Entre Narciso y Filomena: enunciación y lenguaje poético", *Diálogos hispánicos de Amsterdam*. Amsterdam, n. 21, pp. 11-40.

Calderón Campos, Damaris. 2007. "Conversación con un hombre oscuro",

- Mardesnudo*. Matanzas, n. 2. http://mardesnudo.atenas.cult.cu/hombre_oscu (05/07/2012).
- Cánovas, Rodrigo (ed.). 1997. *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Pontificia Universidad Católica Ediciones.
- Cánovas, Rodrigo. 1997. “De nuevas tendencias y generaciones”, en Cánovas, Rodrigo (ed.). *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Pontificia Universidad Católica Ediciones, pp. 15-48.
- _____. 1997. “De la imaginación discursiva”, en Cánovas, Rodrigo (ed.). *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Pontificia Universidad Católica Ediciones, pp.53-71.
- Cárcamo-Huechante, Luis. 2010. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carrasco Muñoz, Iván. 2003. “La antropología poética como mutación disciplinaria”, *Estudios Filológicos*. Valdivia, n. 38. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132003003800001&script=sci_arttext (11/09/2012).
- Carreño Bolívar, Rubí. 2007. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____. 2009. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carreño Bolívar, Rubí (ed.). 2009. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Castells, Manuel. 2006. *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Castro-Klarén, Sara. 1993. “Escritura y cuerpo en *Lumpérica*”, en Lértora, Juan Carlos (comp.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*.

- Santiago: Cuarto Propio, pp. 97-110.
- Cella, Susana. s/f. “Contemporaneidad lírica: Espíritus de época y de épocas” <http://www.uvm.cl/educacion/publicaciones/analecta/2/cella.pdf> (23/08/2012).
- Concertación de Partidos por la Democracia. 1988. *Programa de Gobierno*. Santiago, cit. en Cárcamo-Huechante, Luis. 2010. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio.
- De Toro, Alfonso. 2007. “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad”, *Comunicación*. Sevilla, n. 5, pp. 23-65.
- Del Río, Ana María. 2002. “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”, en Kohut, Karl y José Morales Saravia (eds). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-221.
- Deleuze, Gilles. 1975. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1986. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1995. “L'immanence: une vie...”, *Philosophie*. Paris, n. 47, pp. 3-7.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1972. *L'anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Donoso, Jaime. 2009. “Prácticas de avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte”, en Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 239-260.

- Ducrot, Oswald. 1984. *Le dire et le dit*. Paris: Éditions de Minuit.
- Edwards Renard, Javier. 2009. “Diamela Eltit o el infarto del texto”, en Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 165-172.
- Eltit, Diamela. 1982. “CADA, Cómo matar el arte y, de paso, cambiar el mundo”, *La Tercera*, noviembre, Santiago, cit. en Richard, Nelly. 2007. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- _____. 1993. “Errante, errática”, en Lértora, Juan Carlos (comp.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, pp. 17-25.
- _____. 2000. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta.
- _____. 2004. “Zonas de dolor”, *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, n. 29/30, p. 47.
- Epps, Brad. 2002. “El peso de la lengua y el fetiche de la fluidez”, *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, n. 25, pp. 65-70.
- Espinosa, Patricia. 2006. “Panorama de la poesía chilena de mujeres (1980-2006)”, *letras.s5.com*. <http://www.letras.s5.com/pe151006.htm> (12/03/2011).
- Fabb, Nigel et al. 1987. (eds.). *The linguistics of writing. Arguments between language and literature*. Manchester: Manchester University Press.
- Farías, Claudia. 2005. “Toda poesía es un acto de amor”, *El Sur*. Concepción, 25 julio, p. 19.
- Fernández Fraile, Maximino. 2008. *La generación emergente de escritores chilenos*. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Fernández Moreno, César (comp.). 1990 [1972]. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

- Figuroa, Alexis. 1986. *Virgenes del sol Inn Cabaret*. Concepción: Librería del Sur.
- Filinich, María Isabel. 2007 [1998]. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. 2008. “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”, *Apuntes Teatro*. Santiago, n. 130, pp. 115-125.
- Foerster, Rolf. 1999. “¿Movimiento étnico o movimiento etnonacional mapuche?”, *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, n. 18, pp. 51-57.
- Foucault, Michel. 1969. *L'arqueologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- _____. 1984 [1984]. *Historia de la sexualidad II*. México: Fondo de Cultura Económica, cit. en Quintana, Laura. 2012. “Singularización política (Arendt) o subjetivación ética (Foucault): dos formas de interrupción frente a la administración de la vida”, *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, n. 43, pp. 50-62.
- _____. 1994a [1969]. “Qu'est-ce qu'un auteur?”, en Foucault, Michel. *Dits et Écrits 1954-1988*, vol. I. Paris: Gallimard, pp. 789-812.
- _____. 1994b [1977]. “La vie des hommes infâmes”, en Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*, vol. III. Paris: Gallimard, pp. 237-253.
- _____. 1994c [1984]. “Des espaces autres”, en Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV. Paris: Gallimard, pp. 752-762.
- _____. 1999 [1966]. *El pensamiento del afuera*, en Foucault, Michel. *Obras esenciales: entre filosofía y literatura*, Vol. 1. Barcelona: Paidós, cit. en Manrique, Carlos. 2012. “La palabra transgresiva y la otra vida: de la literatura al gesto cínico (entre Foucault y Raúl Gómez Jattin)”, *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, n. 43, pp. 23-35.
- _____. 2002 [1971]. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, cit. en Manrique, Carlos. 2012. “La palabra transgresiva y la otra vida: de la literatura al gesto

- cínico (entre Foucault y Raúl Gómez Jattin)”, *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, n. 43, pp. 23-35.
- _____. 2004. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*. Paris: Seuil/Gallimard.
- Foxley, Ana María y Eugenio Tironi. 1994. 1990-1994. *La cultura chilena en transición*. Número especial de la revista *Cultura*. Santiago: Secretaría Comunicación y Cultura del Ministerio de Educación, Secretaría General de Gobierno.
- Frawley, William. 1992. *Linguistics semantics*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Frisby, David. 2001. *Cityscapes of Modernity: Critical explorations*. Cambridge: Polity Press.
- Gaete, Cristóbal. 2011. “A las orillas de la capital”, *El Ciudadano – Gradocero*. Santiago, n. 103, s/p.
- Galindo, Oscar. 2010. “Las poéticas (neo)barrocas de Diego Maqueira y Tomás Harris”, *Alpha*. Osorno, n. 31, pp. 195-214.
- García, Javier. 2005. “La mirada de un francotirador”, *La Nación*, Santiago, 6 de octubre, p. 7.
- _____. 2010. “Germán Carrasco, poeta: Hay mucho nerd chiflado”, *La Nación*, Santiago, 18 de mayo. <http://www.lanacion.cl/german-carrasco-poeta-hay-mucho-nerd-chiflado-/noticias/2010-04-17/163646.html> (20/08/2012).
- Garrido Domínguez, Antonio (ed). 1997. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- Garretón, Manuel Antonio. 1995. *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2003. *Incomplete Democracy. Political Democratisation in Chile and Latin*

- America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- _____. 2007. *Del postpinochetismo a la sociedad democrática. Globalización y política en el Bicentenario*. Santiago: Debate.
- Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Cambridge: Polity Press, cit. en Neira, Hernán. 2000. “Anestésica de *Metales Pesados*, de Yanko González Cangas”, *Estudios filológicos*. Valdivia, n. 35, pp. 207-221.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Germani, Gino. 1980. *El concepto de marginalidad. Significado, raíces históricas y cuestiones teóricas, con particular referencia a la marginalidad urbana*. Tucumán: Nueva visión.
- Gil Villa, Fernando. 2002. *La exclusión social*. Barcelona: Ariel.
- Goguel d'Allondans, Alban. 2003. *L'exclusion sociale. Les métamorphoses d'un concept (1960-2000)*. Paris: L'Harmattan.
- Goic, Cedomil. 1977. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso.
- González, Gladys. 2009. “Presentación del libro *Termitas* de Priscilla Cajales”, *letras.s5.com*. <http://letras.s5.com/gg061209.html> (05/10/2012).
- Gómez Olivares, Cristián. 2004. “*Gran Avenida*, de Gladys González”, *plagio.cl*. <http://www.letras.s5.com/gg290805.htm> (12/10/2012).
- Gómez, Sergio. 1985. “Nuestros escasos letreros luminosos. *Zonas de peligro*”, *El Sur*. Concepción, 01 de diciembre, p. 5.
- González Barnet, Ernesto. 2007. “Gladys González: entrevista”, *letras.s5.com*. <http://www.letras.s5.com/gg050407.htm> (12/10/2012).
- González Cangas, Yanko. 1996. “Nuevas prácticas etnográficas: el surgimiento de la antropología poética”, *Actas del II Encuentro de Antropología Chilena*. Valdivia.

<http://argentina.indymedia.org/uploads/2008/08/gonzalez1.pdf> (11/09/2012).

González Cangas, Yanko y Equipo Revista Matadero. 2000. “¿Qué ves, qué ves cuando me ves? Entrevista a Yanko González”, *Matadero*. Santiago, n. 1.

<http://www.letras.s5.com/archivoyanko.htm> (13/10/2011).

Greimas, Algirdas Julien. 1996 [1987]. *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: UAP/CECYT.

Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

Grotowski, Jerzi. 1981 [1968]. *Towards a poor theatre*. London: Methuen.

Guerrero, Pedro Pablo. 2011. “El redescubrimiento de Elvira Hernández”, *El Mercurio – Revista de Libros*, Santiago, 03 de abril.

<http://www.cuartopropio.cl/poesia/cuadernos-de-deportes-de-elvira-herandez.html> (25/06/2011).

Grüman Sölter, Andrés. 2008. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales”, *Apuntes Teatro*. Santiago, n. 130, pp. 126-139.

Grüner, Eduardo. 1995. “Foucault: una política de la interpretación”, en Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El cielo por asalto. <http://www.con-versiones.com/nota0713.htm> (12/11/2012).

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, cit. en Lehman, Hans-Thies. 2010 [1999]. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

Hagel Echeñique, Jaime. 1992. “Apuntes sobre el cuento”, *Simpson siete. Revista de la Sociedad de Escritores de Chile*. Santiago, n. 1, cit. en Del Río, Ana María. 2002. “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”, en Kohut, Karl y José Morales Saravia (eds). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-

221.

Harris, Tomás. 2002. “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990 (Una introducción)”, *Mapocho. Revista de Humanidades*. Santiago, n. 51, pp. 41-57.

_____. 2004. “Concepción: ciudad y ¿mito?”, *Mapocho. Revista de Humanidades*. Santiago, n. 55, pp. 37-43.

_____. 2009. “El ¿poder? de la palabra versus el poder de la memoria (en la provincia de la Concepción de Chile)”, *Mapocho. Revista de Humanidades*. Santiago, n. 66, pp. 357-375.

Herrnstein Smith, Barbara. 1971. “Poetry as Fiction”, *New Literary History*. Baltimore, n. 2, cit. en Oomen, Ursula. 1999. “Sobre algunos elementos de la comunicación poética”, Mayoral, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 125-149.

Hidalgo, Rodrigo. 2010. “Sobre la edición”, en Carreño, Juan. *Compro fierro*. Santiago: Ediciones Balmaceda Arte Joven, pp.11-13.

Hernández, Elvira. 2000 [1992]. *Santiago Waria*. Santiago: Cuarto Propio.

Hoefler, Walter. 2000. “ “No sabrás nunca de qué forma”: acercamiento a la poesía de Yanko González”, *Logos*. La Serena, n. 10, pp. 127-138.

Illanes, Manuel. 2009. “Nosotros: Editorial”, *60 Watts: Iluminando lecturas*. <http://60watts.net/nosotros/>, cit. en Bernaschina Schürmann, Vicente y Paulina Soto Riveros. 2011c. “Una educación sentimental literaria: nuevas formas de crítica literaria hoy. Revistas literarias digitales de la década del 2010”, *Crítica chilena actual: Breve historia de debates y polémicas de la querrela del criollismo hasta el presente*. Santiago, <http://www.historiacritica.cl/> (12/07/2011).

Iser, Wolfgang. 1972. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.

- Klein, Eva. 2003. "La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica*, de Diamela Eltit", *Casa de las Américas*. La Habana, n. 230, pp. 130-135.
- Kohut, Karl y José Morales Saravia (eds). 2002. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Veuvert.
- Komitee, Sonia. s/f. *A Student Guide to Performance Studies*. Harvard University. http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235750.files/Peformance_Studies.pdf (13/07/2012).
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1977. *Polylogue*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1985. "L'abietto: voce e grido", en Mecatti, Stefano (comp.). *Foné. La voce e la traccia*. Firenze: La casa Usher, pp. 226-246.
- Jones, Amelia. 2000. "Tracing the Subject with Cindy Sherman", en *Cindy Sherman. Retrospective*. New York: Thames & Hudson, pp. 19-53.
- Jorquera Alvarez, Carlos. 1992. "Cipango de Tomás Harris", *Las últimas noticias*, Santiago, 12 noviembre, p. 31.
- Lagos, María Inés (ed.). 2000. *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Cuarto Propio.
- Lakoff, George. 1970. "Counterparts, or the Problem of Reference in Transformational Grammar", *NSFR*. Washington, n. 24, cit. en Levin, Samuel R. 1999. "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en Mayoral, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.
- Lemebel, Pedro. 1998. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago: Lom.
- Lehman, Hans-Thies. 2010 [1999]. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

- Lértora, Juan Carlos (comp.). 1993. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio.
- Lértora, Juan Carlos. 1993. “Diamela Eltit: Hacia una poética de literatura menor” en Lértora, Juan Carlos (comp.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, pp. 27-35.
- Levin, Samuel R. 1999 [1976]. “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”, en Mayoral, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.
- Lihn, Enrique. 1983. *El Paseo Ahumada*. Santiago: Minga.
- Lotman, Jurji. 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lozano, Jorge et al. 1999. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Maffesoli, Michel. 1988. *Le temps des tribus, le déclin de l'individualism dans les sociétés de masse*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Mansilla Torres, Sergio. 2011. “¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la “cultura de mercado” en el Chile del Bicentenario”, en Miranda Herrera, Paula y Carmen Luz Fuentes-Vásquez (eds.). *Chile mira a sus poetas*. Santiago: Pfeiffer, pp. 86-96.
- Manrique, Carlos. 2012. “La palabra transgresiva y la otra vida: de la literatura al gesto cínico (entre Foucault y Raúl Gómez Jattin)”, *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, n. 43, pp. 23-35.
- Marchant, Reinaldo. 2005. “Germán Carrasco: una poesía fascinante”, *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*. Santiago, n. 37, pp. 70-73.
- Martínez, Juan Luis. 1977. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- Martínez Bonati, Félix. 1983 [1960]. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona:

- Ariel, cit. en Pozuelo Yvancos, José María. 1994 [1988]. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Mayoral, José Antonio (ed). 1999 [1987]. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- Masiello, Francine. 2001. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Vitral.
- Mignolo, Walter. 2007. *Una idea de América Latina: la herida colonial y la opción descolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Miranda Herrera, Paula y Carmen Luz Fuentes-Vásquez (eds.). 2011. *Chile mira a sus poetas*. Santiago: Pfeiffer.
- Miranda, Paula. 2011. “Mutaciones en la poesía chilena del 2000: imágenes desencantadas y reencantadas”, en Miranda Herrera, Paula y Carmen Luz Fuentes-Vásquez (eds.). *Chile mira a sus poetas*. Santiago: Pfeiffer, pp. 104-110.
- Molloy, Silvia. 1994. “La política de la pose”, en Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, pp. 128-138.
- Montealegre, Jorge. 1990. “Generación N.N.: después de todo y nada”, *La Época – Literatura y Libros*, Santiago, 18 de febrero, pp. 3-4.
- Morales Milohnic, Andrés. 2004. “Breve visión de la poesía chilena actual”, *La Estafeta del Viento, Revista de Poesía de la Casa de América*. Madrid, No. 6. <http://www.letras.s5.com/am250506.htm> (28/09/2012).
- Morales, Leonidas. 1998. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.
- Moraña, Mabel (ed). 2002. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Hispoanoamericana.
- Moulián, Tomás. 1998. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom-Arcis.
- Muñoz, Gonzalo. 1985. *La estrella negra*. Santiago: Zegers.
- _____. 1989. “El gesto del otro”, *Cirugía Plástica*. Berlín: NGBK, cit. en Richard, Nelly.

2000. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Muñoz Serón, Rosabetty. 1998. “Metales Pesados, libro de Yanko González”, *El Llanquihue – El guardián del Mito*, Llanquihue, 6 de octubre, p. 7.
- Neira, Hernán. 2000. “Anestésica de *Metales Pesados*, de Yanko González Cangas”, *Estudios filológicos*. Valdivia, n. 35, pp. 207-221.
- Neustadt, Roberto. 2001. *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio.
- Nuvolati, Giampaolo. 2009. “Lo sguardo del flâneur”, *Ri-Vista ricerche per la progettazione del paesaggio*. Firenze, pp. 46-52.
- Ohmann, Richard. 1999a [1971]. “Los actos de habla y la definición de literatura”, en Mayoral, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.
- _____. 1999b [1972]. “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”, en Mayoral, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 35-57.
- Olea, Raquel. 2008. “Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit”, *Taller de Letras*. Santiago, n. 33, pp. 175-187.
- Oomen, Ursula. 1999 [1976]. “Sobre algunos elementos de la comunicación poética”, en Mayoral, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 125-149.
- Opazo, Cristián. 2011. *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ortega, Julio. 2000. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom.
- Ossandon, Carlos. (comp.). 1996. *Ensayismo y modernidad en América Latina*.

Santiago: Arcis-Lom.

- Parker Gumucio, Cristián. 2008. "Pandillas juveniles: una consecuencia de la marginación", *Mensaje*. Santiago, pp. 32-34.
- Perlongher, Néstor. 1991. "Los devenires minoritarios", *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, n. 4, pp. 13-18.
- Pinedo, Javier. 1996. "Una metáfora de país: la discusión en torno a la presencia de Chile en el pabellón Sevilla 1992", en Ossandon, Carlos. (comp.). *Ensayismo y modernidad en América Latina*. Santiago: Arcis-Lom, pp. 87-113.
- Pinochet Ugarte, Augusto. 1976. *Mensaje a la mujer chilena: texto del discurso*. Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral, cit. en Pratt, Mary Louise. 2000. "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile", en Lagos, María Inés (ed.). *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Cuarto Propio, pp. 17-32.
- Piña, Juan Andrés. 1991. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Los Andes.
- Piper, Isabel. 2005. "La retórica de la marca". *Revista de crítica cultural*. Santiago, n. 32, pp. 16-19.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1994 [1988]. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- _____. 1997. "Lírica y Ficción", en Garrido Domínguez, Antonio (ed). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 241-268.
- Prada, Juan Martín. 2012. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Prakash, Gyan. 2001. "La imposibilidad de la historia subalterna", en Rodríguez, Ileana (comp.). *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam: Rodopi, pp. 61-

- Pratt, Mary Louise. 2000. "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile", en Lagos, María Inés (ed.). *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Cuarto Propio, pp. 17-32.
- Quilodrán, Fernando. 1993. "Cipango. Poesía de Tomás Harris", *El siglo*, Santiago, 10 de junio, p. 15.
- Quintana, Laura. 2012. "Singularización política (Arendt) o subjetivación ética (Foucault): dos formas de interrupción frente a la administración de la vida", *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, n. 43, pp. 50-62.
- Rancière, Jacques. 1998. *Aux bords du politique*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Reber, Diedra. 2005. "Lumpérica: el ars teórica de Diamela Eltit", *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n. 211, pp. 449-470.
- Redolés, Mauricio. 2010. "Un libro de fierro", *El Ciudadano*, Santiago, n. 88. <http://www.elciudadano.cl/2010/10/22/un-libro-de-fierro/> (25/06/2012).
- Reguillo-Cruz, Rossana. 2002. "¿Guerreros o ciudadano? Violencia(s). Una cartografía de las relaciones urbanas", en Moraña, Mabel (ed). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Hispanoamericana, pp. 51-67.
- Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Zegers, 1989.
- _____. 1993. "Tres funciones de la escritura: Deconstrucción, Simulación, Hibridación", en Lértora, Juan Carlos (comp.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, pp. 37-52.
- _____. 2000. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____. 2001. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- _____. 2002. “Las estéticas populares: *Geometrías y misterio de barrio*”, *Revista de crítica cultural*. Santiago, n. 24, pp. 26-35.
- _____. 2007a [1987]. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- _____. 2007b. “Diamela Eltit. De la cicatriz al maquillaje”, *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, n. 35, pp. 12-13.
- Ricœur, Paul. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Editions du Seuil.
- _____. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rinke, Stefan. 2002. “Transición y cultura política en el Chile de los noventa o ¿cómo vivir con el pasado sin convertirse en estatua de sal?”, en Kohut, Karl y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/Main: Vervuert, pp. 81-99.
- Rodríguez, Ileana (comp.). 2001. *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam: Rodopi.
- Rojó, Grínor. 1996. “Tomás Harris o de la fiebre del oro en Orompello”, en Harris, Tomás. *Cipango*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-21.
- _____. 2001. “La poesía inteligente de Germán Carrasco”, *Mapocho. Revista de Humanidades*. Santiago, n. 50, pp. 75-83.
- Rodríguez, Malú. 2002. “Pedro Lemebel: “La chapa de transgresor es un arma a doble filo, me preocupa que mi trabajo se transforme en un producto consumible” ”, *El divisadero*, Aluén-Coyhaique, 21 de septiembre, p. 8.
- Sabatini, Francisco. 1981. “La dimensión ambiental de la pobreza urbana en las teorías latinoamericanas de marginalidad”, *Eure*. Santiago, n. 23, pp. 53-67.
- Said, Edward W. 1984 [1983]. *The world, the text, the critic*. London: Faber & Faber.

- Santos, Danilo. 1997. "Retóricas marginales", en Cánovas, Rodrigo (ed.). *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Pontificia Universidad Católica Ediciones, pp. 135-151.
- Sarduy, Severo. 1990 [1972]. "El barroco y neobarroco", en Fernández Moreno, César (comp.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, pp. 67-84.
- Sarlo, Beatriz. 2002. "Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino", en Moraña, Mabel (ed.). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Hispoanoamericana, pp. 205-214.
- Scarano, Laura. 2000. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Buenos Aires: Melusina.
- Schoentjes, Pierre. 2003. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Sepúlveda, Magda. 2003. "La construcción de identidades, sus imaginarios y su posición en la literatura", *Taller de letras*. Santiago, n. 32, pp. 67-78.
- _____. 2007. "Luces en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris", *Atenea*. Concepción, pp. 145-158.
- _____. 2008. "Metáfora de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario", *Acta Literaria*. Concepción, n. 37, pp. 67-80.
- _____. 2010. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición", *Estudios Filológicos*. Valdivia, n. 45, pp. 79-92.
- _____. 2011. "Memorias del 2000: entre la poesía y la música pop", *Taller de Letras*. Santiago, n. 49, pp. 193-203.
- Sontag, Susan. 1977. *On photography*. New York: Picador.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988 [1983]. "Can the Subaltern speak?", en Nelson, C. y L. Grossberg (eds.). *Marxism ant the interpretation of culture*. Basingstoke: MacMillian Education, pp. 271-313.

- Subercaseaux, Bernardo. 2010. *Historia del libro en Chile: desde la colonia hasta el bicentenario*. Santiago: Lom.
- Thayer, Willy. 2006. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados.
- Toro, Vera et al. 2010. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- _____. 2010. “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación”, en Toro, Vera et al. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 7-29.
- TVN. 2011. “La roca”, *Informe especial*.
<http://www.24horas.cl/programas/informe ESPECIAL/2010/index.aspx?id=131882&cap=s> (12/09/2011).
- _____. 2011. “En los Zapatos de un Travesti”, *Fruto Prohibido*.
http://www.tvn.cl/programas/frutoprohibido/2011/entrevistas_ignacio.aspx?id=122180 (14/06/2011).
- Uribe Echeverría, Catalina. 2009. “El culto a lo feo y el Invunchismo en Chile según Joaquín Edwards Bello”, *Revista chilena de literatura*. Santiago, Noviembre, n. 75, pp. 233-258.
- Urriola, Malú. 2005. “Gran Avenida, de Gladys González”, *letras.s5.com*.
<http://www.letras.s5.com/gg120506.htm> (12/12/2012).
- Valente, Ignacio. 1984. “Diamela Eltit: una novela experimental”, *El mercurio – Suplemento*, Santiago, 25 de noviembre, p. 3.
- Vanderschueren, Franz. 2008. “Jóvenes pandilleros: la necesidad de una prevención focalizada”, *Mensaje*. Santiago, pp. 35-38.
- Vekemans, Roger. 1969. *La marginalidad en América Latina: un ensayo de conceptualización*. Santiago: DESAL/Cidu.

- Yúdice, George. 1995. “Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina”, en García Canclini, Nestor (comp.). *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*. México DF: Consejo Nacional para la cultura y las artes, pp. 63-94.
- Wacquant, Loïc. 2007 [2006]. *Los condenados de la ciudad: guetos, periferias y estado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zambra, Alejandro. 2003. “Calar calas”, en Carrasco, Germán. *Calas*. Santiago: J. C. Sáez, pp. 135-140.
- Zeran, Faride. 1994. “Diamela Eltit, escritora: defensa de los mundos excluidos”, *La Época*, Santiago, 18 de diciembre, pp. 14-15.
- Zurita, Raúl. 1983. *Literatura, Lenguaje y Sociedad*. Santiago: CENECA.
- _____. 2011. *Zurita*, Santiago: Universidad Diego Portales Ediciones.

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a las profesoras Susanna Regazzoni, Magda Sepúlveda Eriz, María Ángeles Pérez López y Elide Pittarello por sus valiosas sugerencias y su ejemplo.

Gracias a Germán, Andrea y Jorge por su inteligencia y energía.

Gracias a Tomás por su h transparente.

Gracias a mi familia, a las amigas y a los amigos por su alegría y apoyo.

Gracias a Valerio, por todo lo que importa.

Y gracias a la cordillera.

Esta tesis ha contado con el apoyo del Estado Chileno a través del proyecto Fondecyt 1120264 cuya investigadora responsable es la Dra. Magda Sepúlveda Eriz.

