

RICARDO HERRERA ALARCÓN

**PANOPTISMO,
SILENCIO Y OMISIÓN
EN LA CRÍTICA LITERARIA
BAJO DICTADURA**

EDICIONES INUBICALISTAS

INTRODUCCIÓN

La pragmática instala sus límites en la praxis lingüística, en la realización concreta, en el sintagma como performance. En la ya clásica distinción de Saussure (1945:41) es la Pragmática una lingüística del habla, una *parole*, un acto individual de recreación del sistema-lengua.

En sus niveles semióticos la Pragmática se ocupa de las relaciones entre autor/ obra y obra/ lector y la zona de intersección entre ambas: el texto como realización de lectura en el cual es necesario vislumbrar las huellas de los procesos de producción (historia, ideología, biografía, etc.) en los procesos de recepción (Talens et al. 1988:47-48).

Pragmática entonces como registro, contexto, nado sincronizado, competencia, zona achurada, situación, estrategias discursivas.

En el proceso de comunicación literaria la crítica opera en el llamado contexto de recepción, que se ve influenciado por factores como las condiciones sociales, económicas y políticas en que la obra es recibida, la capacidad del autor o los autores de ser promotores de

su propia literatura (situación, ligeramente superada en nuestros tiempos por el auge de sitios web, blogs, páginas y libros virtuales que permiten una circulación en apariencia mayor a décadas pasadas, donde los productos culturales y su acogida tenían un carácter semiclandestino, que creo, igualmente, siguen teniendo), las personas naturales e instituciones que ejecutan la lectoría (escritores, profesores, críticos, universidades, etc.). Hoy en día instrumentos como Facebook son utilizados para publicar textos, visibilizar estudios sobre la obra propia y de otros, todo lo cual genera cierta neurosis, cierta autocomplacencia que no sé si los propios escritores que ejercen estas prácticas llegan a objetivar. El pudor que antes se tenía (digo antes de la irrupción de estas redes sociales), la conciencia que el posicionamiento acelerado no era necesario y un convencimiento que la obra literaria necesitaba de una cierta maduración de las lecturas, se ha perdido por esta inmediatez, esta velocidad homóloga a la rapidez de un tiempo violento que todo lo quiere aquí y ahora. Autores publicitando críticas de amigos, la pequeña reseña en un diario mayor en circulación y tiraje pero menor en espesor de contenidos, la supremacía mercurial (con sus acólitos, Las Últimas Noticias, diarios regionales, consorcio Copesa (fundamentalmente con la crítica ejercida en La Tercera)) nos llevan a pensar que la “visibilidad” de un escritor se juega, más que antes, como un status literario que se persigue y, a ratos, se busca desesperadamente.

Si en tiempos de dictadura ser criticado en El Mercu-

rio por Ignacio Valente significaba el acceso al parnaso literario chilensis (creo lo sigue siendo, ya no por Valente, por cierto), hoy en día aparecer en ciertos medios escritos o virtuales (pienso, por ejemplo, en www.Letras.s5.com, con todo el respeto que ese medio merece y pareciéndome uno de los más serios que sobre literatura chilena existe) es el signo, o sigue siendo el signo, de una relación por lo menos extraña entre escritores y crítica. Con frecuencia la defensa frente a una mala reseña nos lleva a pensar cuánta importancia le dan esos autores, o los autores en general, al ejercicio de la lectura por estos supuestos especialistas. Cómo no entender que toda crítica, sea buena o mala, no debe o debería interrumpir el proceso creativo y desfocalizar su centro vital de atención: la escritura. Tanto quedarse en la defensa de un texto o en la complacencia de una lectura elogiosa, representan extremos. La historia y el tiempo, los verdaderos jueces en términos literarios, son los únicos que deberían importar, aunque reconozco que todo auténtico escritor necesita y requiere la atención que su obra demanda.

Parece que, nuevamente, la relación entre crítica literaria académica y crítica de masas tiende a confundirse y a dialogar para ir estableciendo eso que llamamos canon. Los escritores vuelven a sentirse incomprendidos por una y otra, y entre ellas se instala la desconfianza mutua (Amaro 2009:10).

Un fenómeno de nuestros tiempos es el estudio o reseña entre amigos, poetas agrupados en clanes o co-

lectivos o “simples compañeros de juego” que llenan de comentarios elogiosos el nuevo parir. Los libros de personas ajenas a esos círculos, generalmente, a pesar de la calidad de sus textos, son arrojados con el manto del silencio. Las grandes editoriales, supongo, también presionan para que su catálogo sea el más visible. La instalación de una crítica ejercida por los propios escritores (cosa nada nueva desde T.S. Eliot en adelante) oxigena el ambiente y pluraliza la mirada, a pesar de los peligros antes señalados: uno tiende a creer que se repiten los mismos vicios: la devolución de favores, la falta de una mínima objetividad frente al texto del otro, el *loco afán* de establecer un paradigma que compita o contradiga o ponga en entredicho a ese que generalmente escribe desde Santiago. Pero veo más bien la honestidad de ese espacio ejercido desde la tribuna de revistas digitales marginales, desde espacios fuera del circuito editorial o por editoriales llamadas independientes. Más crítica, con todos los vicios que conlleva y también todas las ventajas, es siempre mejor a ese espacio sufrido y vivido durante 17 años de dictadura.

Cito a Felipe Moncada: “Creo que la escritura a partir de una obra literaria es una conversación, el punto de partida de un diálogo, más que una instancia de juicio, castigo o desmesurada apología (...). El estado actual de la crítica en Chile me parece reducido a revistas académicas, por una parte, escritas en un lenguaje cerrado y temeroso de salirse del rango permitido de citas; por otra parte, están las presentaciones

entusiastas que se multiplican en la Web cada vez que se publica una nueva obra, escritas generalmente por los amigos y conocidos del autor, y, finalmente, nos encontramos con los medios escritos masivos que en una cantidad limitada de caracteres permiten referirse superficialmente a una escritura, con la lógica de los catálogos de ventas o las diatribas personales. Me parece que la crítica, como nexo entre una obra y sus potenciales lectores, luce una brecha que tiende a aumentar con la lógica neoliberal de mantener las clases distanciadas, aunque luzca un disfraz de igualdad en la cáscara. Así, los estudios interesantes que puedan generar los académicos están cada vez más lejanos de un lector que ingresa de manera autodidacta a la lectura, lo que tiende a mantener la distancia entre quienes tienen la posibilidad de acceder a un lenguaje portador de ideas, y los que no.” (Moncada 2013:5-6).

Me interesa la crítica no solo como espacio de diálogo entre autor y lector, espacio mediador, caricaturizador, benigno, catastrófico y beligerante, masturbatorio y apologético, sino también como espacio de silencio y omisión, de vigilancia castradora, de persecución y exilio literario. Si la (supuesta) objetividad, como estadio de búsqueda perpetua en los medios de prensa y las ciencias humanas y/o humanísticas (como una forma de homologarse a las ciencias exactas, como si el método científico fuera un punto, una cima, una utopía por alcanzar) está cada vez más cuestionada y se sabe que (casi) no existe, que detrás de cada artículo, cada noticia, cada estudio antropológico (botón

de muestra, la crítica demoleadora de la Antropología Poética a esta objetividad como búsqueda) está la ideología, visión personal, gusto estético, tendencia literaria, formación académica, línea editorial desde donde se oficia, línea de investigación académica a la cual el profesor está sometido, como elementos centrales y consustanciales a ellos y a este ejercicio que hemos denominado crítica y que ya es casi un nuevo género literario: “la crítica es un género de amena literatura como otro cualquiera, que no hay que buscar en ella la personalidad del criticado, sino la del crítico; que cuando se habla del libro tal y del autor cual, este libro y este autor no son otra cosa que un pretexto, un salvador a propósito para que el crítico dé forma a su temperamento o a sus ideas, del mismo modo que un árbol puede ser un pretexto para que un poeta manifieste su concepción del mundo” (Labbé 2009:79).

Creo que ciertos poderes políticos y fácticos de este país no han terminado de pagar sus cuotas de responsabilidad en la reciente historia. Uno de ellos es el diario El Mercurio. Todo a medias y todo (pareciera) irreversible, como en la película de Gaspar Noé. Y ciertas voces parecieran también un “Sólo contra todos” en la denuncia, que siempre se le quiere hacer ver demodé, terrorista, pasada a trementina. Creo, repito, que El Mercurio recién comienza a ser enjuiciado históricamente en lo que compete a sus responsabilidades primero, en la campaña contra Allende y, luego, en su complicidad con la dictadura. Esta investigación se enmarca dentro de la lógica de la denuncia por deve-

lar estos relatos seudodemocráticos de cierta prensa en Chile (pienso fundamentalmente en el duopolio que ejercen en la prensa escrita los consorcios Copesa y El Mercurio) que sigue asociando el discurso de “normalidad” y “orden” a una clase política y cultural que es su negación, diacrónica y sincrónica. Estudiar los mass media desde la teoría del panóptico de Bentham planteado por Foucault en *Vigilar y Castigar*, centrándome en la crítica literaria de Valente como la mirada controladora e inquisitorial que determina el canon literario a través de la legitimación de su mirada (un ser o no ser (escritor) hamletiano), o la omisión y el silencio en el mismo, a través del concepto de Logofagia de Túa Blesa. La crítica literaria como discurso de poder y logofagia crítica que tacha y silencia las escrituras, las retóricas del silencio como plantea Lisa Block.

El Mercurio, como panóptico donde todos pueden mirar y ser mirados, significa la entrada a cierta historia de la literatura y ser ignorado significa el exilio del tan ansiado canon. Mass media entonces y crítica literaria desde la atalaya panóptica mercurial. El sacerdote Valente oficiando el bautismo, sacramentando una escena literaria de marginación, ninguneo y diáspora. Un país donde ser criticado por Valente significa el acceso al parnaso, donde ser poeta o escritor es perfectamente homologable a ser un clochard o un agregado cultural (Millán), donde la palabra literaria pierde su carácter primigenio (su código de trasgresión) para asumir la semiosis del miedo ilimitado.

Es también este trabajo la nostalgia por un país, antes del 73, en que se asistía a “una actividad poética (agregaríamos literaria) diversa, cultivada en un ambiente de relativa tolerancia mutua y en que casi todos tenían conciencia de pertenecer a un mundo que estaba haciéndose (no deshaciéndose) y que recibía sus publicaciones de manera silenciosa y acaso no muy entusiasta, pero seguramente con mayor profundidad y sinceridad que la apreciable hoy en esas audiencias acríticas que confunden la poesía con el estrellato publicitario” (Llanos 1992:10).

1. EL CONCEPTO DE PANÓPTICO APLICADO AL DIARIO EL MERCURIO: EL CASO VALENTE/ZURITA

Durante los años setenta y ochenta, el sacerdote Ignacio Valente se transforma en el gran inquisidor de la literatura chilena mediante sus artículos en el diario *El Mercurio* determinando lo que se debía o no leer en Chile, vigilando y reencauzando las dinámicas de conducta del sistema literario chileno. En ese contexto, es singularmente relevante la forma en que silencia o eleva la fama de distintos escritores. Un ejemplo de ello es el del escritor Raúl Zurita y el silenciamiento de otros como formas de control y regulación social a través del cual se manifiesta el Panoptismo de la época en los mass media y el discurso como Poder. Dice Foucault en *El Orden del Discurso*: “(el discurso) no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (1993:15).

En *Vigilar y Castigar* (1975), en el capítulo sobre el Panoptismo, Foucault plantea dos formas de clasificación, control y vigilancia, en un principio casi divergentes (pero luego unidas bajo el principio de Bentham): el control ejercido sobre la peste y el control ejercido sobre la lepra: encierro/rechazo/exilio en

el caso del leproso; análisis/división/reinserción, en el caso de la peste. Corresponde al siglo XIX unir estas dos formas bajo un solo poder disciplinario. Es así como el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento educacional y los hospitales se transforman en formas de control social, de clasificación y “marcación binaria” (normal/anormal, loco/no loco, sano/enfermo, por ejemplo). Dice Foucault: “Todos los mecanismos de poder que, todavía en la actualidad, se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo, como para modificarlo, componen estas dos formas, de las que derivan de lejos” (Foucault 1976:203). En el ejercicio disciplinario naciente en el siglo diecinueve y, en la actualidad, se unen entonces el control al leproso y al apestado, diríamos nosotros, como dos formas de “enfermedad social” que hay que curar para reinsertarlos socialmente. En este sentido el Panóptico (creado para desde la cárcel vigilar sin ser vigilado, para ejercer el control sobre la “micropolítica” de los seres humanos y la cotidianidad de sus actos) pretende también reinsertar, modificar conductas, “en suma aumentar (...) la docilidad y la utilidad de todos los elementos del sistema” (1976:221).

Deleuze, en su *Pos-scriptum* sobre las sociedades de control, plantea la crisis de las disciplinas descritas por Foucault e incorpora el concepto de “sociedad de control” para tipificar las nuevas formas en que este poder panóptico se manifiesta en las sociedades actuales: “en espacios abiertos, en forma desterritorializada, mediante los psico-fármacos, el consumo televisivo,

el marketing, el endeudamiento privado, el consumo, entre otras modalidades” (Deleuze 1990:1). La cifra, el lenguaje numérico de control, la imagen (que mejor imagen) del departamento de ventas como el alma de nuestra contemporaneidad, la empresa, el salario, la mutación rápida de las formas de dominación, el surf como metáfora del desplazamiento de la mirada controladora, son todas formas en que este nuevo poder se manifiesta. La sociedad de control sería en la teoría de Deleuze, la continuación de las sociedades disciplinarias hoy en crisis. ¿Por qué enfocar entonces nuestro trabajo desde el concepto de Panoptismo y no bajo el de “sociedad de control” para referirnos al fenómeno de El Mercurio y la emergencia del crítico único y el poeta único durante la dictadura militar chilena?: Porque cada vez que un país vive situaciones de excepción (una dictadura, la ocupación militar de un Estado por otro, por ejemplo), la sociedad disciplinaria descrita por Foucault vuelve a operar, en una mezcla o simbiosis con la sociedad de control de Deleuze.

No es difícil asociar esta idea de la peste antes expuesta (presente en la literatura en el clásico de Camus y su símil peste/nacismo) a la dictadura militar chilena del periodo 73-89. Dictadura/Peste y, por analogía con la idea de Foucault, todos los que se oponían a ella como los leprosos, enfermos, marginales, locos, que el sistema pretendía regenerar con sus bien sabidas técnicas de control y exterminio. Los Mass Media y su control se constituyen en uno de los primeros objetivos de la dictadura militar chilena. Durante los primeros años

del gobierno autoritario la censura y manipulación de información en canales de televisión, radios, diarios y revistas será casi absoluto. En el recuerdo (y el oído de todos) están aún esas emisiones clandestinas de Radio Moscú, sintonizadas magramente en las radios, para tratar de informarnos sobre lo que sucedía en nuestro país y el extranjero. La prensa independiente u opositora deberá experimentar un largo proceso de rearticulación para que empiecen a surgir medios que contrasten las versiones oficialistas sobre la realidad nacional: Fortín Mapocho, Apsi, Análisis, Cauce, Hoy, Pluma y Pincel, La Época, entre otras publicaciones que, paradójicamente, con el advenimiento de la democracia fueron desapareciendo paulatinamente. Rafael Otano, ex director de Apsi, lo explica como la consecuencia de un pacto de no agresión entre La Concertación y El Mercurio, por una parte, unido al “desamparo” económico en que caen estas publicaciones con el advenimiento de la democracia (Chile, al asumir Aylwin, deja de ser prioritario para los organismos de colaboración internacional que habían subvencionado a muchos medios durante la dictadura), sumado, por otra, a la política del “consenso” que primaba en esa época y excluía a aquellos medios que continuaran con una “política de división social”: se quería medios que “sean controladoramente pluralistas dentro de sus páginas y espacios y que tengan una relación fluida con el gobierno. Las publicaciones del reciente pasado, caracterizados por su rebeldía, e incluso con frecuencia por su izquierdismo demodé, eran mejor que terminasen su itinerario con dignidad y sin hacer

duelo ni ruido” (Otano 2000). Análisis desaparece el 94, Apsi el 95, La Época el 97 y Hoy el 98. De ahí en adelante sólo sobreviven El Siglo y Punto Final. En el otro lado de la moneda o medalla el Mercurio y Copesa: “El búnker de Lo Curro, adonde Edwards había trasladado sus oficinas en 1985, se había convertido, a la llegada de la democracia, en una silenciosa y telemática máquina de poder. Ahí se pensaba y se piensa a Chile, con la conciencia que tiene El Mercurio, lo mismo que The Times, que ellos hacen la historia y la historia no les hace a ellos” (Otano 2000). Cabe señalar que las publicaciones clandestinas de diferentes partidos políticos (El Siglo, Punto Final, El Rebelde, etc.) fueron una constante desde los primeros años posteriores al golpe, pero, por razones obvias (estar dirigidas a un lector militante, precariedad en los soportes físicos, niveles restringidos de difusión, entre otras), no alcanzaron la masividad de las revistas y diarios antes señaladas.

Los medios de comunicación se constituyen en el Chile de la dictadura en una nueva forma de control social y político (junto a muchas otras: ausencia de todo tipo de democracia electoral, rígido control de la educación y los programas de estudio (¿cómo olvidar a los rectores-militares o designados en nuestras universidades?), policía secreta (DINA; CNI), etc.): prensa escrita, radio y televisión constituyen los ejes y los ojos centrales de una sociedad de control que visualiza y entrega la visión única.

Volvamos en este punto a Foucault y su concepto de la disciplina: ‘La disciplina’ no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una ‘física’ o una ‘anatomía’ del poder, una tecnología. Puede ser asumida ya sea por instituciones “especializadas” (las penitenciarias, o las casas de corrección del siglo XIX), ya sea por instituciones que la utilizan como instrumento esencial para un fin determinado (las casas de educación, los hospitales)” (1976:218). La sociedad de control, heredera de la sociedad disciplinaria, dialoga en la teoría del panóptico expresada en *Vigilar y castigar* en esa micropolítica del poder, que “se desaparece”, que actúa a un nivel casi inconsciente. En este sentido, los Mass Media en la actualidad serían una forma de Panoptismo que se disemina como bomba de racimo en cada una de las micro esferas de la sociedad: control anónimo que no se agota en las grandes instituciones sociales (escuela, familia, hospital, cárcel, trabajo), que se constituye en una micropolítica de control sobre el cuerpo individual y social, que llega a ser imperceptible, y de ahí su poder. Foucault llega a plantear el ideal de penalidad como una “disciplina indefinida: un interrogatorio que no tuviera término, una investigación que se prolongara sin límite en una observación minuciosa y cada vez más analítica, un juicio que fuese al mismo tiempo la constitución de un expediente jamás cerrado” (1976:230) dicha cita que nos hace recordar el

trágico sino de Josef K (cualquiera de nosotros), aquel personaje de Kafka encerrado en los engranajes de una sociedad burocrática que lo condena a un proceso del cual nunca sabe las causas y por el cual es llevado a la muerte. Deleuze toma como ejemplo a Kafka y su novela *El proceso* para situar el tránsito o diálogo entre las sociedades disciplinarias y las sociedades de control: “la absolución aparente (entre dos encierros), típica de las sociedades disciplinarias, y el aplazamiento ilimitado (en continua variación) de las sociedades de control (...) porque estamos abandonando unas formas y transitando hacia otras” (Deleuze 1990:2).

En cuanto al fenómeno del Silencio y la Logofagia en Túa Blesa, debo señalar que siempre he visto la crítica literaria como un ejercicio de escritura que anuncia y anula al mismo tiempo: dice y silencia al momento de decir, selecciona y ausculta, y en ese auscultar omite a los posibles objetos de su crítica, de su paradigma posible de miradas. La crítica como eje sintagmático, como corte sincrónico y, por lo tanto, parcial, de la historia (cierta historia) de la literatura. Si por naturaleza la crítica literaria (toda crítica de arte en general) es un ejercicio de poder, un adueñarse de la palabra, como señala Foucault en la cita inicial de estos apuntes, lo es más todavía en los tiempos en que Valente oficia su bautismo dominical. Dice Blesa: “Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, se disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece (...) Por ese gesto, por

la logofagia, se textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio” (1998:15). Si el texto logofágico en Blesa es aquel que se devora a sí mismo y “perdura en los trazos del silencio”, aquí postulo a la crítica de Valente como una crítica logofágica que se destruye y devora en su ejercicio de control y poder a través de la omisión y la condena al silencio de quienes no son criticados y, por lo tanto, incorporados al canon literario de la época.

Si en Blesa el silencio es el acto de mayor ruptura (“la dicha de enmudecer” en Armando Roa), el silencio sería en ese sentido el abismo que está siempre al borde de la página: se escribe intentando llenar ese silencio a pesar de ser un gesto limítrofe al suicidio. La reconstrucción de la escritura que supone la logofagia llevaría necesariamente a todos los sentidos o a ninguno: el reino de la página en blanco: el silencio de Rimbaud, la albura de la página en Mallarmé, la muerte del autor en Juan Luís Martínez. El silencio de Blesa en Valente se transforma en omisión: la muerte del autor es la negación de la posibilidad de ser criticado, pues existe una sola mirada controladora: el silencio de la crítica literaria es la mudez del texto que orbita en el espacio de la interpretación que no existe o existe en una marginalidad que también la silencia.

1.1. EL MERCURIO Y EL CASO VALENTE.

Dentro de estos medios de control social y político

El Mercurio significó dentro de los mass media escritos (junto a Canal Trece y Televisión Nacional en los audiovisuales), la cara más visible del poder político, económico, religioso y cultural de un sector de la sociedad chilena ligada a la derecha económica, y la cultura entendida como el privilegio de una clase social al peor estilo decimonónico. Por las páginas de El Mercurio (como ya venía ocurriendo desde antes del 73) la propaganda de un sector de la sociedad y el descrédito de todo disenso frente al régimen militar, encontraron terreno fértil para la operación de control panóptico ideada por el sistema. Dentro de este contexto, la literatura, como signo o nicho de cierto sector contestatario al sistema, también sufrió lo que el resto de la sociedad: marginación, persecución de sus cultores, exilio, muerte. El cuestionado concepto de “apagón cultural” significó, no otra cosa que, la dificultad de expresarse en una sociedad del terror. La literatura debió sufrir la escisión entre los que marcharon al exilio y los escritores que se permanecieron en el país, con todo lo que ello significaba.

En su *Carta abierta a Agustín Edwards*, Armando Uribe hace una cronología detallada del rol y responsabilidad que le cabe a El Mercurio –y su *pater familias*– en el quiebre institucional chileno y, aun, desde antes de la asunción de Allende al poder. Con citas de documentos de primera mano (los más conocidos: los archivos desclasificados de la CIA) y aludiendo a experiencias personales y entrevistas (como segundo de la embajada chilena en Washington DC en 1969)

con “Mr. Agustín Edwards is the principal CIA asset in Chile (según reza un documento oficial del servicio de inteligencia norteamericano)”, (Uribe 2002:31), Uribe Arce da cuenta de las relaciones de éste y sus reuniones (secretas y públicas) con Nixon, Kissinger, Richard Helms (director de la CIA) y toda la inteligencia norteamericana de la época. Según señala el mismo autor, para la CIA un “Asset” “es un ‘recurso’ que sirve para transmitir según su leal entender –leal hacia USA– informaciones reservadas oportunamente, dado que goza de acceso privilegiado a ellas, y está en condición de sugerir planes de acción en el campo de sus propios intereses. El gobierno de EE.UU. compensa esto en momentos de crisis”. (2002:30). El Mercurio se transforma de esta manera en uno de los principales agentes del gobierno norteamericano en Chile, gobierno que primero trata de impedir la asunción de Allende y, luego, financia gran parte de las campañas de desprestigio del gobierno de izquierda. Dice Uribe: “Me atrevo a plantear que desde 1968 se fue estructurando intelectualmente, con El Mercurio y otras publicaciones como eje, el grupo reaccionario que propiciaría el golpe de Estado y formaría parte civil de la dictadura militar, y continúa siendo hegemónico...” (2002:24).

Se calculan en más de un millón de dólares los “aportes” o “subvenciones” de la CIA a El Mercurio entre los años 70 al 74, según consta en documentos oficiales norteamericanos. A cambio, Mr. Edwards debía publicar “al menos” un artículo editorial anónimo de

la CIA cada uno de los mil días que duró el gobierno popular (2002:58). Esta servidumbre respecto al Norte no se puede explicar sino como la respuesta “natural” de una familia que veía amenazada su hegemonía y poder: “El Mercurio por cien años ha sido, más que partidos políticos y otras instituciones, el estado mayor de las ‘clases’ pudientes, o más bien de la casta que ha dirigido y dominado el país” (2002:23).

Durante la dictadura militar chilena, en una sociedad vigilada, territorializada y clasificada según la binariedad propuesta por Foucault, los escritores y sus productos culturales encuentran poco o casi nulo poder de encuentro, diálogo o difusión. La crítica literaria se ve relegada a los centros universitarios, revistas literarias de escasa circulación, colectivos de arte, autoediciones. En el ámbito académico, por ejemplo, “las revistas universitarias dedicadas a los estudios literarios se mantuvieron casi en su totalidad, con las transformaciones o adecuaciones obligadas por motivos institucionales o de recursos: la Revista Chilena de Literatura, Estudios Filológicos, Atenea, Taller de Letras, Signos, Revista del Pacífico. Los críticos académicos en su mayoría no colaboraron en periódicos o revistas del sistema, sino concentraron su actividad en publicaciones especializadas como las que he señalado y fundaron otras, como Manuscritos, Acta Literaria, Alpha, Actas de Lengua y Literatura Mapuche, entre otras. Algunos dieron a conocer sus estudios en órganos culturales o científicos de áreas adyacentes, como Mensaje, Análisis, CAL, etc., o en publicacio-

nes de distinta índole de organismos de investigación, como CENECA o FLACSO, entre otros”. (Carrasco 1995:37-38). Es cierto que escritores y críticos de peso están activos, pero tienen poco poder mediático: Enrique Lihn es quizás quién alcanza mayor notoriedad, primero por su prolífico activismo cultural y su poesía y, luego, por sus trabajos críticos y ensayísticos recopilados por Germán Marín en *El circo en llamas* (1996) (también, por qué no decirlo, por su bullada disputa sobre el estructuralismo con Valente). En un “preprólogo” a la antología *16 poetas chilenos* de Erwin Díaz (1987) señala Lihn en relación al estado de la crítica en el Chile de esa época y en alusión al poeta Eduardo Llanos Melussa: “En cuanto a Llanos, que casi todo lo sabe en materia de poesía y de poética, publica aquí sobre el tema poco socorrido de la modestia, poemas que, como muchos de los suyos, se distinguen por su inteligencia de la composición. Este estudioso de la lengua poética es, virtualmente, el crítico que compensaría los dogmas de la crítica oficial, harto teológica, si viviéramos en una democracia, bajo la bandera de la razón”. (Lihn 1996:327). Como podemos imaginar, la crítica literaria y la cultura en general se ven relegadas a un Orden en el cual la “mirada única” se impone: “Una primera base axiomática del discurso del poder autoritario-totalitario consiste en la absolutización del Orden como principio clasificatorio de discursos e identidades” (Richard 2007:31) o como señala Foucault: “Basta una mirada. Una mirada que vigile, y cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, termine por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo” (Foucault 1980:7).

Es aquí que emerge desde las páginas de El Mercurio la figura de Ignacio Valente como el gran inquisidor de la literatura chilena. Desde la atalaya panóptica mercurial y durante 17 años, cada semana, este sacerdote del Opus Dei se encargará de rescatar a escritores olvidados, de catapultar a la cima o sumergir a otros con su omisión. La mirada del crítico Valente vigilará la escritura y a los escritores chilenos durante la dictadura. Serás o no valorado si Valente te critica o no en El Mercurio. Volvamos en este punto a Uribe: “Hay que tener mucha energía para hurtarse completamente al influjo de El Mercurio. Tener otra concepción que la suya de la sociedad chilena. Altruismo, idealismo activo –en el sentido religioso–; o un materialismo muy diferente al que este diario entrega sin profesarlo explícitamente, salvo en lo económico. Pero de todos modos influye, aun para contradecirlo, en los sectores políticos de izquierda” (2002:25). “Salvo en lo económico” bien dice Uribe, pues El Mercurio se reviste de una diversidad cultural aparente, que le permite hacer una crítica de arte (escultura, pintura, literatura, música, cine, entre otras) que recoge la actividad de sectores disidentes, que de una u otra forma se sienten “acogidos” en sus páginas. Los críticos de El Mercurio desvinculan su comentario del contenido contestatario a la dictadura que tenían las obras analizadas, concentrándose, la mayoría de las veces, en sus aportes formales o innovaciones estilísticas. Es el caso, por ejemplo, de Waldemar Sommer cuando celebra las obras de la Escena de Avanzada “dejando por supuesto de lado la crítica social de la que las obras

de la 'Avanzada' eran portadoras" (Richard 2007:24). Valente hace lo mismo: celebra los hallazgos poéticos de los textos, su aporte o no aporte al continuum de la tradición o su ruptura o la instalación de un nuevo canon (recordada es su frase "Conozco sólo a dos poetas en lengua castellana trabajando en los límites del lenguaje: Parra y Zurita"): poco o nada a la crítica social que dichos textos asumían.

Es cuestionable también la actitud de muchos escritores que, opositores al sistema y El Mercurio, no dudaron (ni dudan) en aparecer en sus páginas, como si este diario siguiera siendo, en un largo mosaico de páginas sociales, *la* radiografía de un "cierto estado de cosas" en el país. Y es que quizás Uribe tiene razón cuando señala eso de "tener mucha energía para hurtarse al influjo de El Mercurio". Teillier en *Conversaciones con Jorge Teillier* de Carlos Olivárez (1993), señala cómo la mayoría de los escritores durante el régimen militar criticaban y renegaban de Valente, pero luego los domingos corrían para ver si sus libros eran criticados por el sacerdote. Conozco el caso de *un* escritor chileno (no dudo que serán más, pero conozco sólo este caso) que señaló públicamente su negativa a ser entrevistado cuando lo llamaron de este diario: me refiero al novelista Francisco Rivas. En un artículo aparecido en El Mostrador electrónico (sin fecha de data) titulado "No me consideran un escritor profesional", le señala al periodista Mauricio Aguirre: "El Mercurio, desde que creó su suplemento Revista de Libros, se convirtió en un agente de la anticultura, privilegiando a los

escritores que eran afines a la dictadura y en contra de cualquier otra expresión literaria que emergiera. Ello con un crítico literario probablemente muy preparado, pero parcial y poco idóneo para esa labor como fue Ignacio Valente. Él fue una persona dañina para el desarrollo de la literatura nacional, y tuvo entre sus hombros la decisión de quién era buen o mal escritor”.

No cuestionamos aquí la capacidad crítica de Valente, reconocida por moros y cristianos. No pretendemos cuestionar su (mayoritaria) justeza valórica: sus aciertos son más que los desaciertos en un balance final, y muchos de sus errores han sido reconocidos por el propio crítico (sobre Lihn, por ejemplo, ha dicho que “no estuve a la altura”), pero también es necesario señalar sus grandes yerros producto de una cultura centralizada. Lo que planteamos es que la imagen del cura y crítico literario correspondió a una dictadura de la crítica literaria en la cual él fue juez y parte: el crítico único.

1.2. EL CASO ZURITA

Raúl Zurita representa, para la época en que empieza a publicar sus primeros textos (1975), el símbolo de todo aquello que la sociedad disciplinaria pretende corregir y que, agregaríamos nosotros, la sociedad disciplinaria de la dictadura pretendía corregir: es el loco, el marginal, el enfermo de esquizofrenia, el poeta, el comunista: un clochard, un granuja, un outsider que

se quema la cara (1975), se arroja amoniaco en los ojos para quedar ciego (1980), se masturba en público frente a un cuadro de Juan P. Dávila, en *Purgatorio* (1979) “semiotiza en femenino” (Galindo 2002:99) con la voz de Raquel, una prostituta, e incorpora distintos elementos que dan cuenta de su estado febril: una foto de su cara quemada, un electroencefalograma, un diagnóstico psicológico. En la tradición de Rimbaud y su famosa *Carta del Vidente* a Paul Demeny, Zurita se ha convertido en “El gran maldito” de la poesía chilena.

Desde sus primeros poemas publicados en la revista *Manuscritos* (1975) Zurita recibió una crítica elogiosa de Ignacio Valente, a la que posteriormente se sumaron otros autores como Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Jorge Edwards. Situación atípica por cuanto se vivía una época en que “las obras suelen pasar más bien inadvertidas para tirios y troyanos” como señala Eduardo Llanos en la revista *La castaña* (1983). Dice a continuación: ”Esto último es correlativo con la escasez de críticos en ejercicio periódico, por un lado, y con la agonía editorial, por otro. Al mismo tiempo, tiene una raíz más profunda: la inhibición del espíritu crítico –hijo del diálogo– que hoy se observa en el país entero, a punto de asfixiarse por la omnipresencia incontrastable del autoritarismo”.

Pero fue Valente quien con sus críticas a *Áreas verdes* (1975) de El Mercurio (07-09-1975), a *Purgatorio* (16-12-1979) y *Anteparaíso* (24 y 31-10-1982) con-

sagran a Zurita como El poeta de su generación y de la época. Revisemos algunos comentarios críticos del sacerdote para formarnos una imagen:

“Algo menos de un centenar de versos, que aparecen con amplia y cuidadosa diagramación en el primer número de la revista ‘Manuscritos’ –y que son, al parecer, su primera publicación–, consagran ya a Raúl Zurita entre los poetas de primera fila nacional, como un digno descendiente de los grandes de nuestra lírica (...) ¿Quién es este poeta, que a los 24 años irrumpe con una voz enteramente propia y ya formada. Con un timbre de inequívoca propiedad a pesar de lo exiguo de su obra?” (Valente 1975).

“1982 significa, sobre todo, el año de la consagración de Raúl Zurita, con su *Anteparaiso*: un libro difícil, que acepta y aun exige lecturas múltiples, pero que desde cualquier perspectiva asombra por lo desgarrador de su acento humano, por la personalísima libertad de su fantasía creadora.” (Valente 1982).

Zurita ha señalado, a raíz de estos juicios, que Valente fue la primera persona que reparó en su poesía, que de una u otra forma el crítico literario “lo salvó” de la locura, de la marginalidad, de la miseria en que se encontraba sumido: “Cuando yo era un tipo absolutamente desesperado, enloquecido, lleno de miedo, Ignacio Valente –José Miguel Ibáñez– escribió sobre mí en El Mercurio. Esa vez lloré. Era la primera vez que alguien reparaba en mí. No nos conocíamos y él no

tiene por qué saberlo, pero ese día salvó una vida, sin que se lo propusiera.” (Serrano 2000). En la lógica panóptica del poder, dice Foucault, “–al nivel elemental, técnico, humildemente físico en que se sitúa– no está bajo la dependencia inmediata ni en la prolongación directa de las grandes estructuras jurídico-políticas de una sociedad; no es sin embargo, absolutamente independiente.”(1976: 224). Es en esta cita donde creo se sitúa la vigilancia panóptica de El Mercurio y el papel del crítico único que ejerció Valente: he ahí su responsabilidad y lo condenable de su ejercicio: ser un engranaje de una maquinaria y un sistema que, de por cierto, el crítico Valente reverenciaba, desde su anti-marxismo confeso. Dice Deleuze: “Para las disciplinas (...) el poder es al mismo tiempo masificador e individuante, es decir, forma un cuerpo con aquellos sobre quienes se ejerce al mismo tiempo que moldea la individualidad de cada uno de los mismos (Foucault, encontraba el origen de este doble objetivo en el poder pastoral del sacerdote –el rebaño y cada una de las ovejas–, si bien el poder civil se habría convertido, por su parte y con otros medios, en un ‘pastor’ laico” (Deleuze 1990). El sacerdote José Miguel Ibáñez, haciendo las veces de pastor laico en su seudónimo Ignacio Valente, representante de ese otro pastor laico (El Mercurio) que moldea y transforma a su rebaño.

Y aquí comienza la paulatina asimilación de Zurita a un poder que progresivamente lo va domesticando, desde su agregaduría cultural en Italia bajo el gobierno de Aylwin (1990), su incorporación como funcionario

del Ministerio de Obras Públicas durante el gobierno de Frei, la publicación de sus *Poemas Militantes* (2000) –en los cuales dedica un poema al presidente de turno– y la obtención del Premio Nacional de Literatura en el 2000: “El Premio Nacional otorgado a Raúl Zurita viene a confirmar el trayecto seguido por una generación de escritores que, en los años 70 y 80, formularon un discurso marginal y hoy forman parte del ‘establishment’” (Lira y Miranda 2000). Debemos recordar a este respecto toda la polémica que suscitó la entrega de este premio, empezando por la negativa de uno de los jurados a firmar el acta de proclamación (el poeta Miguel Arteche como representante de la Academia Chilena de la Lengua), más las descalificaciones de un gran número de escritores que veían en este una maquinación política del gobierno de Lagos (Lafoucade, Marín, entre otros). Pero no es el objetivo de este trabajo cuestionar las relaciones de los escritores o los artistas con el poder: Neruda las tuvo, Gabriela Mistral, Humberto Díaz Casanueva, Jorge Edwards, Armando Uribe, el mismísimo Pablo De Rokha viajó como enviado cultural con Winett por toda América durante el gobierno de Juan Antonio Ríos. Pero también hemos de señalar que muchos “no tuvieron santos en ninguna corte ni militaron bajo ninguna bandera” parafraseando a Lihn.

Creo que el descrédito en que ha caído Zurita tiene que ver con la ambigüedad de sus actitudes civiles y escriturales: el último caso es la publicación de la antología *Cantares*, cuyo prólogo apareció por las páginas

del mismo Mercurio (Zurita 2004), y en el cual borra de un plumazo de nuestra tradición literaria a grandes nombres de la poesía chilena, como si la nueva camada de poetas (pródigos en su compilación) surgieran de un “ex nihilo textual” (Harris 2004). Dice a este respecto Patricia Espinosa: “Aplausos para Zurita, cómo sabe moverse con el poder (...) A los títulos ya alcanzados, entre los que no hay que olvidar el de poeta oficial del retorno a la democracia, Zurita agregará el de éponimo de la nueva camada de poetas. Un gran título con el que podrá ser presentado en las reuniones palaciegas y en las oficinas de El Mercurio.” (Espinosa 2004).

No vamos a poner en duda la fe del poeta Zurita cuando dice en relación al gobierno de Lagos: “Soy profundamente leal a este proceso, sin embargo participo desde la poesía, con la crítica que ello significa. Pero son críticas al alma de mi país, no a un proceso que, con todos sus errores, vacilaciones y cobardías, poco a poco nos abre un camino de esperanza” (Serrano 2000). Más de la mitad del país se equivocó igual que él. Hoy el poeta opina lo contrario.

2. LA OMISIÓN COMO FORMA DEL SILENCIO EN LA CRÍTICA LITERARIA DE VALENTE: LOGOFAGIA CRÍTICA.

Vuelvo a señalar lo que dije más arriba en relación al texto logofágico: Si el texto logofágico en Blesa (*Logofagias. Los trazos del silencio*, 1998) es aquel que se devora a sí mismo y “perdura en los trazos del silencio”, aquí postulo a la crítica de Valente como una crítica logofágica que se destruye y devora en su ejercicio de control y poder a través de la Omisión y la condena al silencio de quienes no son criticados y, por lo tanto, incorporados al canon literario de la época.

El silencio de Blesa en Valente se transforma en Omisión: la muerte del autor es la negación de la posibilidad de ser criticado, pues existe una sola mirada controladora: el silencio de la crítica literaria es la mudez del texto que orbita en el espacio de la interpretación que no existe o existe en una marginalidad que también la silencia.

Más adelante dice Blesa: “la logofagia (...) textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio. Un gesto, pues, que es algo más que destrucción y construcción, un gesto que es deconstrucción, que lleva el discurso y el silencio a una situación en la que ya no se oponen, no se niegan, sino que se

alían, se identifican, en el texto logofágico” (1998:15).

Creo que Blesa piensa en aquellos autores Bartleby de los que habla Vila-Matas, aquellos que escriben desde el anonimato o desde la conciencia de la inutilidad de la palabra o la inutilidad del gesto de existir más ellos que los textos. Siempre he sentido que la verdadera estrella o el verdadero centro de la literatura es el libro, no el autor. El autor que se niega a sí mismo (*Doctor Pasavento, El mal de Montano*), que se sabe intrascendente frente a su propia obra o la propia obra como prueba de la inutilidad de la literatura. Lo decía Lihn, quizás nuestro más logofágico escritor, aquel que más ahondó en su metapoesía la imposibilidad de dar con palabras en el centro de las cosas o las palabras como negación de sí mismas, una literatura contra la literatura, en suma, aunque Blesa plantee que en la logofagia esta imposibilidad no será materia de reflexión y se volverá silencio o textualidad críptica, lo que Lihn aborda, creo en su período de finales de los 70 y principios de los ochenta. Me corrijo: quizás es Juan Luis Martínez nuestro más logofágico escritor, Alfonso Alcalde quemando sus libros. Volviendo a Lihn, en el poema “Rimbaud” de *La musiquilla de las pobres esferas*: “Él botó esta basura/ yo le envidio su no a este ejercicio/ a esta masturbación desconsolada// Cuánta palabra en cada cosa/ qué exceso de retórica hasta en la última hormiga// Pero en definitiva él botó esta basura/ su sombrero feroz en el bosque”. Esa “logorrea” que “se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en

una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua o, finalmente, se hace críptica” (Blesa 1998:15) ¿No es acaso el intento desquiciado de Huidobro en *Altazor* o el lenguaje de los pájaros en *La nueva novela* de Juan Luís Martínez?

Si bien a Blesa le interesa ahondar en aquellas poéticas que llevan esta contradicción hasta el delirio, acá nos proponemos extender este concepto de logofagia escritural al ejercicio crítico, postulando un nuevo concepto: la logofagia crítica, donde “el discurso no escrito” importa tanto como aquel que se hizo texto. En Valente y en toda crítica en general es patente esta contradicción: el comentario de un libro supone la anulación de varios otros posibles comentarios, se hace logorrea por cuanto anuncia y silencia, supone la pérdida de lo que no fue, de lo postergado a las sombras. La historia literaria chilena tiene casos emblemáticos de este silenciamiento, de estas omisiones. El escritor Carlos Lloró habla de un canon oculto o secreto que subsiste junto al canon oficial: así cada generación tendría su grupo de escritores visibles e invisibles. Todo esto a raíz de la publicación de *Sombra y sujeto* (Ediciones UV, 2013), del poeta Jaime Rayo, un autor que bien podría haber servido a Blesa para ejemplificar sus teorías, con esa poesía que no comunica, que no expresa, que centra su poética en el decir, en el existir más que en el significar: “El reino de la poesía chilena consta, desde hace ya cien años, de dos regiones delimitadas: la visible y la oculta. En la primera, campean los poetas santificados por la fama y bende-

cidos por la crítica. En la segunda, militan los mágicos y los nocturnos. Sobre ambas regiones, planea el ave negra del suicidio, cobrando víctimas de uno y otro bando, indistintamente” (Lloró 2013:11).

Siguiendo a Lloró diremos que la crítica ha sido la encargada de iluminar uno de esos lugares y a ese grupo de poetas y relegar a las sombras a otros. Pero el tiempo siempre hace su trabajo y ordena el territorio, como señalaba Bolaño: autores que gozaban de fama y recibieron todos los premios posibles, podrían ser olvidados al cabo de 50 años o menos. Y autores considerados menores en su época (podrían) ser leídos ávidamente y vueltos al lugar que siempre les debió pertenecer. Pero ni en la vida ni en la crítica existe un criterio de justicia, de verdad, de lógica siquiera. Y eso deberían saberlo críticos y escritores, para no esperar nada, pero ya definitivamente nada, de palabras como fama, posteridad, éxito, carrera literaria. Cito a Bolaño: “Dentro de cuatro millones de años o de diez millones de años va a desaparecer el escritor más miserable del momento en Santiago de Chile, pero también va a desaparecer Shakespeare, va a desaparecer Cervantes. Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. Y ésta es una paradoja que los escritores conocen de muy cerca y sufren de muy cerca, porque hay escritores que se lo juegan todo, todo, por el reconocimiento, por la inmortalidad, palabras rimbombantes donde las haya y palabras inexistentes: no existe el reconocimiento, no existe la inmortalidad.

Es decir, en el gran futuro, en la eternidad, Shakespeare y Menganito son lo mismo, son nada” (Bolaño 2006:104).

En relación a lo que señala el autor de *Amberes*, a lo que dice Blesa y en un tema que analizaremos más tarde en el capítulo sobre *Retórica del silencio* de Lisa Block, llama la atención un concepto que usa Block de Behar: “el ninguneo”, “el silencio de los otros, un silencio conspiratorio”, que excluye e invisibiliza al de al lado. Pero del silencio en estos últimos años en Chile, se ha pasado a una crítica literaria, principalmente en diarios y revistas digitales, en que la violencia verbal, el ninguneo a través, ya no del silencio, sino del lenguaje, el tratar de aplastar el texto que se comenta, llega a veces a sorprender. Como si la farandulización de la crítica de la que habla Lorena Amaro en su ensayo “¿Quién vigila a los vigilantes?” (2009) fuera una realidad palpable, como si la crítica se hiciera eco del medio y la línea editorial de diarios que hacen del periodismo un ejercicio banal de copucha y desmadre, de conventilleo y sensacionalismo (pienso en diarios tan nefastos como Las Últimas Noticias, por ejemplo).

Porque en su ensayo Lorena Amaro propone justamente lo contrario a esta situación: “No necesitamos de críticos superlectores, sino de críticos que, humildemente, estimulen la discusión y puedan percibir y compartir la mundaneidad de los textos que leen” (2009: 15).

Pero reitero: un escritor debe pasar de largo por sobre las críticas, sean malas o buenas. Su trabajo es escribir y no quedarse en la condena, el enojo o el éxtasis paralizante. Cito nuevamente a Bolaño: “¿Cuántos escritores que estaban activos en 1910 son recordados ahora? Uno o dos, o lo más probable que ninguno. La literatura es como esos lugares donde meten a las reses para matarlas: casi ninguna sale viva. En este sentido la literatura es tremendamente cruel, y todos esos escritores, pero todos, hasta el más infame, quieren reservarse su trocito de perdurabilidad, de inmortalidad, cosas que no existen. Es como si creyeran en el Viejo Pascuero y, además, como si creyeran en el Viejo Pascuero con obras que están muertas ya desde el nacimiento. Yo soy lector, yo conozco la historia de la literatura. Por regla general, por estadística, de una muy buena generación no perviven más de dos o tres escritores. Ésa es la cruel realidad” (2006:102-103). La crítica literaria, al crear un paradigma de lo deseable, de lo posible, de lo correcto o incorrecto es, siguiendo a Bolaño, también de una crueldad inmensa: el consumo de textos por razones personales, editoriales, de poder, de amiguismos, corrientes ideológicas y estéticas debería considerar estas premisas para evitar, en palabras de Lihn, esa “crueldad innecesaria” del ninguneo, el estrellato inmerecido y debería alertar a los autores (yo creo que lo saben, pero el ego es mayor) sobre “el inútil premio de la inmortalidad” en palabras de Teillier.

Así veo la crítica de Valente durante sus 17 años en El Mercurio: textos o comentarios de libros que se

plantean, como dice Blesa “absolutos”, logofágicos en el sentido que aspiran -al reconocerse como “crítico único” y gozar de ese estatus en un periodo de excepción- a ser la única voz (como en el poema “Al silencio” de Gonzalo Rojas) “el hiato mismo desvinculado del entorno en el que pudiera constituirse, el hueco de la nada (...) sin contraste alguno con algún fragmento de (otro) discurso” (Blesa 1998:36). Porque también las críticas de Valente operan a nivel de formas escriturales, a buscar la novedad de los textos, los aportes a la literatura chilena, pero se desmarcan en no pocas ocasiones de la denuncia social que estos llevaban implícita o explícitamente. Develar la crítica a la dictadura en estos poemas no le era funcional a un sacerdote del Opus Dei, partidario del régimen militar y oficiante en un medio cómplice de la derrota del proyecto socialista y luego cómplice de la red de mentiras que ese medio ayudó a propagar legitimando a través de sus páginas falsos enfrentamientos, desapariciones, exilio y tortura.

La logofagia crítica de Valente lexicaliza generando un discurso, un silencio que hace decir al silencio, diremos parafraseando a Blesa (1998:48). Los espacios en blanco (característicos de los textos logofágicos) son en Valente “la metáfora tópica del silencio” (Blesa 1998:49). La crítica de Ibáñez Langlois (su nombre cívico) es la crítica del ocultamiento, del hacer desaparecer o exiliar, del espacio en blanco en que sitúa a todos los escritores que no santifica con su palabra bautismal, una pureza (la del blanco) que es el destino

fatal de quienes no tienen lugar en esta historia, esta parte de la historia de la crítica literaria chilena, donde la logorrea y la omisión del cura Valente se travisten de palabra y comentario, de exultación y alabanza de algunos en desmedro del descrédito de una gran mayoría.

“Leer una y otra vez el contraste del blanco con el negro, la página en blanco y las ramas de invierno, la forma de cada palabra y el campo de hielo como una fría superficie. Leer entonces una y otra vez lo mismo y lo otro, el presente y lo evocado, lo obvio del discurso que se desliza a campo abierto, y lo imposible del balbuceo que se enreda entre las ramas de la melancolía. Al fin, leer para leerse” dice Carlos Surghi, joven poeta y ensayista argentino (2013:19). El blanco, la metáfora tópica del silencio, dirá Blesa (1998:49). “No se lee lo que uno escribió, sino lo que uno quiso escribir”, decía el cura Valente. Leer para leerse, la crítica como construcción personal del lector, la crítica como forma de leer más al crítico que al autor, “El silencio y su doble: ¿Historia de la literatura o historia de la lectura?” reza un capítulo de *Una retórica del silencio*, de Lisa Block de Behar, que pasaremos a comentar en el próximo capítulo de este ensayo.

3. EL CASO ENRIQUE LIHN EN LA CRÍTICA LITERARIA DE VALENTE: UNA RETÓRICA DEL SILENCIO.

Enrique Lihn (Santiago, 1929-1988) Se constituyó uno de los intelectuales más importantes de la segunda mitad del siglo veinte en Chile e Hispanoamérica. Creador multifacético fue capaz de cruzar con igual talento desde la novela y el cuento al comic, la performance y el teatro, la pintura, el ensayo de arte y la crítica literaria; la poesía. Fue en esta última donde se le reconocen sus más grandes méritos. Lihn representa la idea del artista total, del escéptico que hace de la duda la fe en su arte. Heredero de la antipoesía supo desligarse tempranamente de la influencia de Parra para crear un lenguaje propio, inconfundible. Polemizador empedernido, no le fueron ajenos a su discursividad todos los problemas que aquejaban a los intelectuales de su tiempo: tomó partido en el caso Padilla por la liberación del escritor aun a costa de caer en descrédito con los líderes de la isla, denunció la burocratización del comunismo, adhirió al proyecto socialista de la Unidad Popular desde una independencia de izquierda muchas veces mal comprendida, se autoexilió en Chile durante la dictadura militar y nunca condescendió con el poder político ni literario dominante (recordar sus polémicas con Valente sobre el estructuralismo). A pesar de una cierta marginali-

dad fue un poeta reconocido por sus pares y recibió no pocas becas y premios (entre los más importantes El Premio Casa de las Américas por *Poesía de paso*; la beca Guggenheim Foundation, El Premio Municipal de Santiago); el “poeta de la puntada sin hilo” representa, junto a Jorge Teillier, según Llanos Melussa “los últimos y más denodados agonismos poético-existenciales de nuestro país” (Llanos 1992:13). De su vastísima obra se destacan los libros de poesía: *La pieza oscura* (1963), *Poesía de paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1969), *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *Por fuerza mayor* (1975), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Estación de los desamparados* (1982), *El Paseo Ahumada* (1983), *Al bello aparecer de este lucero* (1983), *Pena de extrañamiento* (1986), *La aparición de la virgen* (1987), *Diario de muerte* (póstumo, 1989). Sus ensayos fueron reunidos por Germán Marín en *El circo en llamas* (1997) y por Adriana Valdés en *Textos sobre arte* (2008). Según Llanos Melussa, en el prólogo a la antología *Porque escribí* (1995), los versos de Enrique Lihn cumplen una “función intrínseca: ser lo que son, testimoniar en vivo y en directo —desde el lugar mismo de los hechos— la voluntad de integración entre una teoría y una práctica, una ética y una estética” (1995:9). La “poesía situada” de Lihn (cercana al exteriorismo de Cardenal y, paradójicamente, a ciertos sectores de la poesía de Teillier —pienso fundamentalmente en *Crónica del Forastero*—) le hace ser un cronista de los hechos vividos.

La historia de desavenencias entre Lihn y Valente se

remonta a los años sesenta cuando el primero publica *La pieza oscura* y la crítica literaria chilena, casi en su totalidad (con excepción de *El Siglo*) guarda un religioso silencio. Se hacen públicas en 1983 cuando Valente publica *Sobre el estructuralismo* y Lihn le responde con otro libro: *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. “Se trata de una reacción y una protesta ante la dictadura metafórica representada por el crítico literario de El Mercurio, quien ‘corta el queque’ en su materia, en un período que ha anulado el pluralismo” dice Lihn (Gómez 2009:3).

Lihn siempre se sintió incomprendido y ninguneado por el sacerdote, quien en una entrevista en Revista de Libros señala lo siguiente: “Yo no juzgué bien al temprano Enrique Lihn: subrayo, el temprano. Me redimí...al poner luego mi juicio a la altura de su excelente poesía, si bien debo decir que por desgracia el último Enrique Lihn consideró hasta la muerte que yo no había reconocido lo suficiente sus grandes méritos. No sé si se entiende esto...Yo no capté el valor de la poesía de Enrique Lihn desde el comienzo. Hubo años, cinco, seis, en que no estuve a la altura”. Frente a la pregunta de la periodista “¿Entonces fue un pecado de omisión?”, Valente responde: “No, no de omisión, ¡de error!. Yo me equivoqué con los primeros libros. O no los critiqué, o creo que alcancé a criticar uno solo negativamente. Cambié de criterio, comenté varios libros suyos muy bien, pero hacia el final de su vida él consideró que yo no había sido justo. Punto. No quiero ahondar en lo que pasó con Enrique Lihn,

es triste...Lihn se murió con la impresión de que en Chile nadie, ni sus panegiristas más fervorosos, lo habían celebrado bastante...Hay algo de cierto en eso” (Valente 2004:3).

Este silencio de Valente y de la crítica literaria chilena (el campo cultural chileno como una pampa desolada frente a la obra monumental del autor de *Nada se escurre*) no se condice con la recepción de esta misma obra en el exterior: Lihn es reconocido tempranamente por los principales escritores de su generación en América; es publicado en Estados Unidos, invitado a coloquios y encuentros en España, México, Cuba. ¿Qué pasaba en Chile? Algo nos puede ilustrar la siguiente cita de Lisa Block: “El silencio suele ser un procedimiento de anulación eficaz y, sobre todo, no deja rastros. Constituye una aceptación discreta, que no se manifiesta, destinada a neutralizar por inadvertencia dialéctica el discurso del otro; accede pasivamente, en silencio, con la certeza de que un texto deja de existir o, más todavía, ni empieza a existir por carencia de un lector cuya recepción sea capaz de desencadenar los seguros ‘transtextuales’ —el adjetivo es de Genette— que continúen por medio de una lectura-escritura (aun refutativa, aun paródica) la existencia del texto” (Block de Behar 1994:21).

La crítica, dice Block, se instala como una nueva retórica, un nuevo discurso cuya importancia es radical y no pocas veces errática, toda vez que “se verifican equívocos de diverso género pero que pueden ser explica-

dos en forma general por la necesidad de mantener un equilibrio difícil, entre dos aguas, de quien lee y escribe a la vez, quien cumple en una sola instancia dos funciones rivales por competitivas pero, sobre todo, por limítrofes, solitarias, solidarias, independientes pero complementarias” (2004:29).

El crítico omite el silencio del lector y se pronuncia, dice Lisa Block, decide, esa es su función. Por eso plantea que más que una historia de la literatura lo que existe es una historia de la lectura. Si los estudios literarios adjudican cada vez una importancia preponderante a esta instancia de recepción, es también cierto que aquellos lectores que salen de su mutismo y se plantean frente al texto, proponen modelos o comentan sistemáticamente sus pensamientos, lo hacen no desde la objetividad sino desde la arbitrariedad: por eso toda crítica es una lectura, nada más y nada menos, una dentro de muchas otras posibles. La paranoia crítica debería ser entendida en ese límite de quien se mueve en dos aguas que no siempre se avienen. O no tienen por qué hacerlo: “La relación crítica no se entabla con la aspiración de aplicar un análisis diacrónico riguroso, tal como se exige de los estudios históricos, sino se sabe supeditada a las inclinaciones –y no digo veleidades– de una interpretación, sin calificativos o, mejor aún, de una interpretación óptima, pero que aun así no deja de ser una atribución ambivalente y refutable, resultado de una relación dialéctica entre la interpretación (la concesión de sentido dada por el lector) y una lectura heurística (la captación del senti-

do que procede del texto)” (Block de Behar 1994:44). Por eso cobra sentido la confesión de Valente de que no estuvo a la altura, no supo comprender la obra de Lihn en sus comienzos. Pero eso no lo libera de su responsabilidad frente a tamaña omisión o falta de juicio, por que si bien la crítica no es objetiva y no se pretende como tal, también es cierto que el sacerdote era capaz de elevar al estrellato a unos y dejar en las sombras a otros escritores de innegable talento. Valente “se lava las manos” (así mismo lo señala en la entrevista del 2004 citada más arriba), porque si “la historia de la literatura constituye la obra de los lectores y no de los autores” como señala Block (2004:45) Ibañez Langlois era consciente de estar escribiendo su “historia personal” de un período además signado por la falta de pluralidad y de otras voces que contrapesaran esa “única voz” mercurial. La crítica sería, de esta manera una forma de autobiografía: “Es verdad que la crítica revela aspectos de la obra –cumple así su función específica–, pero más verdad es que revela aspectos del propio crítico, de su personalidad, de su vida” (1994:46). Eso es patente en la crítica del sacerdote, una crítica de “gusto personal”, impresionista, que se aleja de otra que pretendía nutrirse de la teoría y diversas disciplinas que ayuden a desentrañar los múltiples sentidos del texto, lo que hoy en día se ve reflejado en el cruce interdisciplinario de los estudios culturales.

Valente es consciente de estar haciendo la historia de una parte de nuestra literatura, se sabe la voz oficial y es capaz de callar o acallar este establishment, de

ocultarlo a medias y al mismo tiempo sentirse el gran pontificador. Lo señalamos: en Valente hay una crítica de las búsquedas formales en los textos, a la belleza de los poemas, obviando generalmente los contenidos de fondo y la denuncia que estas obras tenían. Si bien criticó a autores disidentes -si no lo hubiera hecho, dicho sea de paso, se hubiera quedado sin material de estudio-, su voz es totalmente disciplinada y disciplinaria con la línea editorial de El Mercurio, su propio antimarxismo y su filiación moralizante Opus Dei: “Estos rasgos caracterizan el discurso crítico de Valente, inserto en aquella época de radicales transformaciones y modernizaciones. Su visión, parece adscribir a la propia escena de soporte de su discurso, validando la mantención de una producción cultural de/para la aristocracia, desvinculando las apremiantes sociales de la obra y sosteniendo la superioridad de ideales subjetivos como la belleza o las experiencias sublimes” (Arroyo 2010:29).

4. HACIA UNA CRÍTICA LITERARIA INTERDISCIPLINARIA: DOS APROXIMACIONES A LA OBRA DE JOSÉ ÁNGEL CUEVAS

A continuación presentaré dos trabajos que intentan abordar la obra de uno de los poetas más importantes de la generación del 60 y cuya textualidad es un intento por reconstruir a través de la poesía el fracaso de construcción socialista; pero además se constituye en una de las poéticas que más ahonda en nuestra identidad desde la escritura política, en tiempos de dictadura y posdictadura. Cuevas fue criticado en algunas ocasiones por Valente, pero su crítica dista bastante de dar luces sobre el imaginario de país que esta poesía trata de construir, sobre el hondo proceso de demolición ideológica que propone (una autocrítica que ya quisiera uno se hicieran muchos partidos de izquierda). Son dos textos, además, que proponen una lectura desde la semiótica y los estudios culturales e interdisciplinarios.

4.1. NOSTALGIA, IDENTIDAD Y MEMORIA EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL CUEVAS.

Pretendemos estudiar los procesos de semiotización de las categorías de Nostalgia, Identidad y Memoria que operan en la poesía de José Ángel Cuevas intentan-

do establecer de qué manera estas categorías permiten reconstruir el pasado histórico de tres momentos de nuestra sociedad: el gobierno de la Unidad Popular, el régimen militar y la sociedad postdictadura en un proceso de reconstrucción de una Identidad Nacional Hipotecada. Para ello analizaremos la textualidad poética en dos de sus libros: *Diario de la ciudad ardiente* (1998) y *1973* (2003), a través de los estudios sobre la nostalgia de Algirdas Greimas (*De la nostalgia: estudio de semántica léxica*) y José Bengoa (*La comunidad perdida*). Para los conceptos de Identidad y Memoria nos centraremos fundamentalmente en los estudios de Bengoa (en el texto citado) y de Nelly Richard en su libro *Fracturas de la memoria* (2007).

0. LA MIRADA POÉTICA DE JOSÉ ÁNGEL CUEVAS.

El estudio de nuestro pasado inmediato, el quiebre institucional, cultural y de vida que significó el golpe de Estado del 73. Las fisuras en el devenir histórico, el atraso cultural/organizacional/ social/político que significaron los 17 años de gobierno autoritario, nuestra “eterna transición democrática” o sociedad postdictadura, son todos aspectos de un mismo fenómeno: releer la historia a partir de los discursos no oficiales para reconstruir nuestra identidad, nuestra modernidad. En este proceso de reconstrucción de una identidad hipotecada, primero por la dictadura, y luego por el neoliberalismo triunfante, mucho nos tienen que

decir aquellos discursos que se estructuran en la periferia de los relatos del consenso, aquellos que ponen en entredicho la mirada pactada.

La poesía, en este sentido, articula discursos que leídos más allá de los estudios literarios y su especificidad permiten cruces interdisciplinarios que abren las poéticas a fenómenos históricos, sociales y políticos. Nada nuevo en realidad en esta mirada, pero sorprende que aún hoy en día, la poesía chilena viva en una orfandad que no se condice con su real importancia. Hacerla parte de nuestro imaginario, herramienta para indagar en el cuerpo individual y social se hace necesario para entender muchos de los fenómenos que hoy experimentamos y que se pueden leer a través de ella: las sociedades originarias en la etnoliteratura, el cruce o choque de culturas en la poesía etnocultural, nuestro devenir histórico en la poesía social o política en el siglo XX (guerras mundiales, guerra fría, el golpe de estado, la dictadura, transición democrática, por ejemplo), los procesos de construcción de identidades de género o minorías.

Abordaremos nuestra identidad postdictadura a través de la mirada poética de José Ángel Cuevas, centrándonos en las categorías de la Memoria y la Nostalgia como elementos centrales de reconstrucción histórica en una textualidad que, insistentemente, vuelve una y otra vez sobre los mismos temas y obsesiones, una poesía que se ha transformado en nuestro propio “Aullido” y cuya relación con el poema de Ginsbers ha sido recalcada por el propio Cuevas, Soledad Bianchi y Aristóteles España.

La Nostalgia en la poética de Cuevas es un elemento central y es la que permite articular y dar vida a la memoria y los recuerdos. En una primera parte intentaremos delimitar este concepto y sus principales manifestaciones semánticas. Asociada en nuestros lares a la tradición teillieriana, en Cuevas se nutre del exteriorismo de Cardenal, la poesía situada de Lihn, el realismo sucio norteamericano, la beat generación. Una mirada que vuelve al 73 y la dictadura para reconstruir desde allí nuestro presente. Como dice Nelly Richard: “No se trata (...) de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un presente en el que esa imagen se incruste míticamente como recuerdo, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la historia creía haber cerrado como pasados y finitos, para quebrar sus verdades unilaterales con los pliegues y los dobleces de la interrogación crítica” (2007:144). Cuevas ha instalado esa crítica en el Chile de la postdictadura desde la textualidad poética, insistiendo en la poesía social o política cuando se creía esta cancelada con el fin de la dictadura. Este trabajo pretende, en un segundo estadio, un breve recorrido por la poesía social escrita en Chile durante el siglo veinte, deteniéndonos por motivos de espacio en sólo algunos autores de cada uno de los cinco momentos que metodológicamente hemos deslindado: la poesía social y acrática de principios de siglo, los grandes mega-relatos de mediados de siglo, la poesía situada de Lihn en los sesenta y setenta, las poéticas de la dictadura y, finalmente, la poesía política de la tran-

sición democrática en la figura de Cuevas. Es así como las obras de Gabriela Mistral, Parra, Rojas o Barquero, por ejemplo, no serán motivo de estudio, aún cuando representan dignos ejemplos de este tipo de poesía.

Heredera, la de Cuevas, de la gran tradición de la poesía social chilena, es también la poesía de los derrotados, de aquellos seres que transitan por la historia con el fracaso de la utopía a cuestas, esos derrotados que para el autor (en una entrevista a Alejandro Lavquén) “son el ícono de algo muy grande. Y los habitantes presentes y futuros deben saberlo, tal como los judíos su holocausto. Conocer al dedillo, igual que al Combate Naval de Iquique, la lucha de esos albañiles, costureras, mineros, profesores, empleados, esa gesta popular de los mil días. Y el posterior aplastamiento por el gran capital, el gobierno de EEUU y las FFAA de Chile. Cómo fuimos despojados atrozmente de todas las conquistas sociales logradas en más de 70 años. La vida, la libertad perdida” (Cuevas 2004).

Finalmente, en una tercera parte, estudiaremos las formas textuales que adoptan los conceptos de Nostalgia, Memoria e Identidad en los textos *Diario de la ciudad ardiente* (1998) y *1973* (2003).

1. LA NOSTALGIA

Estudiaremos el concepto de Nostalgia basándonos en dos autores: Algirdas Greimas en su ensayo “De la

nostalgia: Estudio de semántica léxica” (1986) y José Bengoa en su libro *La comunidad perdida* (1996). A partir de estos dos autores estableceremos relación con el concepto de Nostalgia presente en la poesía de Jorge Teillier en el prólogo a su libro *Muertes y maravillas* (1971) titulado “Sobre el mundo donde verdaderamente habito” pues consideramos que, en el contexto de la poesía chilena, es la clásica concepción teillieriana de la nostalgia la que opera cuando de definir o “instalar” esta categoría se trata.

En su ensayo sobre los significados de la Nostalgia Greimas analiza este concepto asociándolo a la narratividad del discurso de quién es objeto de este “estado de decaimiento y de languidez causado por el pesar obsesivo del país natal y del lugar en el que se ha vivido largo tiempo”. Esta “melancolía o pesar de una cosa pasada o de lo que no se ha conocido” construye un “sujeto patémico” (decaído, lánguido, melancólico) que vive obsesivamente este “pesar” o saudade a un nivel o estado de conciencia “de su propia actividad psíquica”: “Estamos, pues, en presencia de un sujeto metacognitivo que domina desde arriba un ‘estado de cosas’ cognitivo” (Greimas 1986:3): conciencia de la pérdida, dolor, pesar, abatimiento de un “metasujeto” que instala la ausencia en una comparación “destemporalizada” con el presente: dimensión tímica que adopta en la nostalgia el significado de disforia o estado doloroso, de malestar general, de tristeza, ansiedad, irritabilidad. En el prólogo a *Semiótica de las pasiones*, Greimas habla de qué manera el cuerpo actúa como

mediador entre la realidad y el discurso -o cualquier universo semiótico- y la forma en que en esta mediación las pasiones y las formas artísticas operan: “La mediación del cuerpo, cuya propiedad y eficacia es el sentir” proyectado sobre la realidad cognoscible que “no perdona a ningún universo semiótico, cualquiera que sea su modo de manifestarse” (Greimas 1994:13).

Oscar Quezada distingue tres dimensiones semánticas de la narratividad: lo Cognitivo como “dimensión de la vivencia y del saber articulados en un relato”, lo Pragmático como “dimensión de los eventos, acontecimientos o sucesos narrados” y lo Tímico como “dimensión del desear y del sentir, esto es, de la sensibilización que carga afectivamente los enunciados y sus enunciaciones” (Quezada 2002). Es así como la Nostalgia está cargada de esta dimensión tímica del discurso del enunciante: “La semiótica puede entonces intentar postular la existencia de una dimensión tímica de la narratividad, autónoma y sintácticamente articulable, que le permita emprender la descripción de las actividades particulares que constituyen “la vida interior” del hombre” (Greimas 1986:7).

Diríamos entonces que el carácter Tímico de la discursividad de las pasiones y de la literatura opera en la Nostalgia como una Disforia cuya intensidad “será proporcional al valor del objeto perdido”: estado o pesar doloroso que sin embargo estar asociado a la “disminución gradual de las fuerzas vitales” puede “transformarse, debido a su intensidad, en sujeto de hacer

competente” (Greimas 1986:4). Es así como podemos entender que la nostalgia produzca una poética como la de Teillier tan diferente a la de José Ángel Cuevas, ambos movidos por esta misma pasión.

Greimas incorpora en su ensayo el recuerdo doloroso no sólo del país o del lugar habitado y, por extensión, de “los paisajes familiares, las personas amadas, los momentos felices vividos”; habla también del pesar “de un vivido imaginario que no se ha conocido y que se hubiera querido conocer”, pero sitúa este pesar o saudade en el pasado.

Cuando hablamos de la nostalgia en la poesía chilena no es posible soslayar la figura del poeta Jorge Teillier, por cuanto ese sentimiento cruza gran parte de sus textos. Es la de Teillier una nostalgia del pasado, del incesante recuerdo de la infancia, de los pueblos imaginarios o reales, de los amigos muertos, de las muchachas desaparecidas en el tiempo. Pero aquí es cuando nuestro poeta incorpora un nuevo elemento que podría tener alguna relación con lo que Greimas llama “un estado de espera feliz” del sujeto enunciante que no ha visto su proyecto aún realizado. “El programa eufórico, si bien tropieza contra el no-poder o el no-saber de la conjunción con el objeto de valor deseado, guarda sin embargo las huellas de la felicidad entrevista y manifiesta” (1986:7). Es lo que Teillier llama la Nostalgia del Futuro, “de lo que no nos ha pasado pero debiera sucedernos” (Teillier 1971:15), es la nostalgia del futuro presente en poemas como “Fin

del mundo” o “Después de todo”, por ejemplo.

Teillier incorpora entonces un matiz que no es menor para nuestro análisis de la poesía de José Ángel Cuevas, así como Bengoa incorporará un tercer elemento central: la nostalgia personal unida a la historia son el centro de la construcción cultural: “La nostalgia aporta el elemento subjetivo a la historia, enriquece el alma, nutre las conversaciones largas, muy pocas veces logra ser objetivada, pero permite a las “comunidades humanas” dimensionar el presente” (Bengoa 1996:15). La nostalgia, que siempre se creyó individualista (en su carga peyorativa), lagrimosa, como un entorpecimiento para el *in crescendo* histórico o personal (basta recordar la política de los “consensos” o el descrédito de la memoria en ciertos sectores de nuestra sociedad) se constituye en una “Ontología de la Nostalgia” para la reconstrucción de nuestro tejido social. Frente a esta política de los consensos ha dicho Nelly Richard: “La consigna chilena de recuperación y normalización del orden democrático buscó conjurar el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas durante la dictadura, encargándole a la fórmula del consenso la tarea de neutralizar los contrapuntos diferenciadores, los antagonismos de posturas, las demarcaciones polémicas de sentidos contrarios, mediante un pluralismo institucional que obligó a la diversidad a ser ‘no-contradicción’” (Richard 2007:134). En nuestro apartado sobre Nostalgia, Memoria e Identidad en la poesía de Cuevas, volveremos a Richard y su concepción de una mirada

problematizadora de la historia y la memoria oficiales.

Esa nostalgia del futuro teillieriana y esa nostalgia que se hace cargo de la historia participan, por ejemplo, de la poética de 1973, el poemario de José Ángel Cuevas, en su crítica al pasado (Unidad Popular y Gobierno Militar) pero también se hace parte de un futuro posible, de un querer “hacer un socialismo nuevo al interior de sí mismo”: “Construye una Gran Revolución dentro de ti/ muchacho/ una sociedad dentro de ti/ llena de ciudades/ imágenes lejanas cubiertas de luz/ donde haya fiesta en las casas/ bellas mujeres y amigos/ que se formen grandes arboledas y repique el mar/ Una ciudad de cariño recíproco/ montada sobre una instalación de espejos infinitos/ dentro de ti./ Así sea. (Cuevas 2003:74).

Tiempo y rito en las sociedades originarias como dos formas de recuperar el origen, la pureza de los orígenes. Bengoa establece la estrecha relación existente entre nostalgia, historia e identidad y cómo estos conceptos se entienden sólo en su relación con el tiempo y el rito. En una sociedad secularizada como la nuestra el tiempo es nuestro enemigo y no hay forma de recuperarlo, vivimos, en palabras de Eliade, el tiempo de la duración y el desgaste, lineal, “suma de los acontecimientos profanos, personales e interpersonales” (Eliade 1983:79), en oposición al tiempo sagrado de los orígenes, circular, reversible, “recuperable (...) periódicamente mediante el artificio de los ritos” (Eliade 1983:64). La nostalgia en este contexto “es hija del

tiempo, de esta noción desritualizada –moderna– del tiempo; del tiempo que no vuelve, que no retorna, que transcurre” (Bengoa 1996:16). Pero es una “hija peligrosa” que desconfía del presente, lo critica y se vuelca hacia al pasado. Las sociedades que no se quieren mirar a sí mismas reniegan de la nostalgia, la consideran literatura, “asunto de viejos tangueros”. Pero no existe identidad sin esta mirada subjetiva sobre la historia, dice Bengoa, incorporando este carácter social de la nostalgia, esta mirada pública: el deseo de un país distinto, más humano, solidario: “La nostalgia (...) nos va a soplar al oído que estábamos mal, pero estábamos mejor. Que el té con leche quizá era menos nutritivo, pero más cariñoso. Nos va a recordar que la moderación es un arte humano, puramente humano, y que ha caracterizado a las sociedades cultas” (Bengoa 1996:34).

En esta lógica de relación entre tiempo, rito e identidad y en la concepción de Eliade, olvidar el pasado en las sociedades originarias es sinónimo de esclavitud y muerte. El olvido desvaloriza el pasado, no quiere recordar, es una molestia para una modernidad que se quiere presente y futuro, nos dice Bengoa, frente a esta nostalgia que se empeña en recordar, en querer volver a ver, parafraseando a Alfonso Calderón.

“Para mí la poesía es la lucha contra nuestro enemigo

el tiempo, y un intento de integrarse a la muerte, de la cual tuve conciencia desde muy niño”, señala Teillier (1971:14). Toda su poesía podría ser entendida en esa lucha, lo mismo que la poesía de Cuevas. La palabra como eternización del deseo y del instante: una fotografía textual de lo que fuimos o quisimos ser, como personas, como país. Allí juega y se solaza la poesía de 1973 y *Diario de la ciudad ardiente*: en la reconstrucción de una identidad colectiva a partir de un sujeto textual que se sabe parte de un proyecto individual y social fracasado, un querer trabajar “la cosa chilena” a través del recuerdo y la poesía, un largo alegato dirigido a los compañeros de generación (“los veteranos del 70” como reza la dedicatoria de *Diario de la ciudad ardiente*); un ajuste de cuentas con los partidos políticos otrora revolucionarios, contra los revolucionarios de “aquel tiempo” (en *illo tempore*, diría Eliade), contra el gobierno autoritario, en contra, finalmente, de cualquier impostura y a favor, una poesía siempre a favor, de la memoria y la esperanza.

2. LA POESÍA SOCIAL Y POLÍTICA EN CHILE DURANTE EL SIGLO XX

Intentaremos bosquejar algunas ideas, trazar líneas que delimiten el corpus poético que denominamos como poesía social o política en Chile, con el sólo objetivo de establecer un piso, una plataforma en la cual situar la textualidad de Cuevas dentro de una tradición que ha visto mutar su idea de canon desde lo acrático del siglo XIX y principios del XX, a los mega-relatos de

mediados de siglo, la poesía política de los sesenta y setenta -que se hace eco de la discusión epocal ¿literatura en la revolución o revolución en la literatura?- en la poesía de Enrique Lihn, la lírica social y la cultura de resistencia en la época del gobierno autoritario -rescatando los aportes de la Escena de Avanzada- para arribar a la poesía de la llamada transición, centrándonos en la poética de José Ángel Cuevas. Un resumen que se sabe parcial y no pretende más que establecer límites tentativos.

Un primer estadio de lo que llamamos poesía social y política -nombres que usaremos indistintamente- es aquella surgida a fines del siglo XIX y principios del siglo XX y a la que denominaremos Poesía Social y Ácrata, por estar directamente influida por las filosofías anarquistas de Bakunin y Kropotkin, fundamentalmente. Coincide esta poesía con un incipiente movimiento obrero que empieza a gestar sus primeras formas de organización política: en 1897 se funda la Unión Socialista y en 1912 el Partido Socialista Obrero, que en 1921 pasará a llamarse Partido Comunista de Chile. Pero las primeras organizaciones de trabajadores y sindicatos obreros eran prioritariamente anarquistas: “Entre 1900 y 1907 el anarquismo se convierte en la corriente de ideas predominante en el pensamiento de las organizaciones obreras chilenas y durante este periodo los grandes movimientos reivindicativos son reprimidos con cruel violencia por la burguesía”, señalan Luis Enrique Délano y Edmundo Palacios en su *Antología de la Poesía Social de Chile*

(1962:12-13). Poetas Ácratas es también el nombre que reciben los vates en la antología *Selva Lírica* de 1917, cuyos compiladores Julio Molina y Juan Agustín Araya los definirán de la siguiente manera: “El poeta ácrata es el rapsoda de la Anarquía. Es amigo del hombre y del Pueblo. Es el portador de la rebelión contra el Poder y la Fuerza Armada. Es el portavoz de la gleba y de la hampa. Es el son de combate de lo abyecto. Es el grito amenazante del hambre y del dolor. Es la protesta de la mugre, del sudor y de la sangre. El poeta ácrata celebra el triunfo del puñal, el adoquín y la dinamita; propone la extirpación de la burocracia y de la oligarquía y aún la destrucción del régimen social existente” (1917:469). Estos autores distinguen como los antecedentes inmediatos de esta poesía a Fray Camilo Henríquez y a Francisco Bilbao en el siglo XIX, según ellos los primeros “espíritus rebeldes” de nuestra lírica. En su apartado de poesía ácrata hacen diferencia entre los poetas que “fueron ácratas” y dejaron de serlo y los que son “nuestros verdaderos ácratas, a los que nacieron ácratas y no han claudicado”. En el primer grupo señalan a Víctor Domingo Silva, Carlos Pezoa Véliz, Carlos Mondaca, Alfredo Guillermo Bravo, Domingo Gómez Rojas y Manuel Rojas. En el segundo grupo, resuenan los nombres de Magno Espinoza, Luis Olea, Alejandro Escobar y Carvallo, Eduardo Gentoso, Antonio Acevedo Hernández (que ya en esa época se destacaba como el dramaturgo que luego sería) y, el que es considerado por los compiladores como el poeta más importante del grupo, Francisco Pezoa. Todos se caracterizan, según los autores,

porque “visten generalmente la blusa del proletariado y trabajan ya en las pampas del Norte, ya en las hulleras del Sur, ya en las fábricas, ya en las linotipias de los diarios metropolitanos o en las cajas de cualquier oscuro periódico de provincia. Algunos usan melenas desgredadas y sueltos corbatines rojos. Son estudiosos, son conscientes. Azuzan y arrastran a las masas populares cuando se trata de contener los avances de la burguesía arribista, las inhumanas explotaciones del Capital, o los excesos de los poderes oligárquicos. En los mitins, sus versos agresivos y fustigadores suelen provocar acusaciones sórdidas y estallidos de tormenta” (1917:471).

En 1963, Andrés Sabella publica en “Colecciones Hacia” un homenaje a Baldomero Lillo titulado *Poesía Ácrata*, agregando a los de *Selva Lírica* los nombres de Eduardo de la Barra, Abel González y Ricardo Fernández. De todos los poetas de este periodo al que denominamos “Poesía Ácrata” consideramos el más importante a Carlos Pezoa Véliz, por la trascendencia que ha alcanzado su poesía, por la incorporación de lo popular urbano, su personal compromiso social y ser considerado, por la mayoría de los grandes poetas posteriores, como el padre genealógico de la modernidad poética chilena (Parra lo sitúa, por ejemplo, como su antecedente directo): “El primer poeta chileno que consigue establecer una voz propia, de fisonomía inconfundible es Carlos Pezoa Véliz (...) Si, como dijo alguien, un poeta escribe cientos de poemas con el solo propósito de legar dos o tres a la posteridad, es eviden-

te que Pezoa Véliz sobrepasó esa meta. “Tarde en el hospital”, “Nada”, el soneto “Mancha”, “Al amor de la lumbre”, “Entierro en el campo”, “El pintor pereza”, y algunos más, podrían integrar cualquier antología exigente. Al día siguiente de la muerte del poeta, uno de los redactores del *Diario Ilustrado* escribió: “Hoy sus íntimos llevarán su cadáver al Cementerio. Mañana nadie se acordará de él”. El tiempo ha demostrado lo contrario” (Hahn 1998:9). Jorge Elliott, en un exhaustivo análisis introductorio a su *Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena*, señala que Pezoa “logra un acercamiento notable al idioma cotidiano y se amarra a incidentes locales que ubican la experiencia sin que el regionalismo sea forzado o le impida llegar a un algo muy fino en su sensibilidad” (1957:46).

El segundo momento en este breve recorrido lo constituye lo que hemos llamado “La poesía social asentada en los grandes mega-relatos de mediados de siglo”, es decir, aquella poesía que se hace eco de la teoría marxista del reflejo artístico o realismo socialista. Situamos dentro de esta línea la poesía política de Pablo Neruda (quizás su mayor epónimo), la poética rokhiana y a Vicente Huidobro, más por su actitud cívica que por su poesía netamente social (recordemos que terminará sus días con una clara conciencia de lo que pasaba en los países del “socialismo real” –anticipando la actitud crítica de los escritores de los sesenta–, y que, a diferencia de Neruda, hizo pública su posición en un artículo publicado en 1947 titulado “Por qué soy anticomunista”). Dentro de este grupo Pablo de Rokha

constituye un caso excepcional (en los dos sentidos de la palabra) de una poética que hizo suya la protesta contra la sociedad y la oligarquía literaria representada para él en las figuras de Neruda y Huidobro, la guerrilla literaria de la época, según Faride Zerán.

Es el poeta de Licantén uno de los más prolíficos y polémicos escritores de su tiempo, por su personalidad, su vida privada, su familia ligada por entero al arte, sus posiciones de izquierda, su calidad de poeta y editor (funda su propia editorial Multitud y vende y distribuye sus libros personalmente por todo el país), además de sus sonadas disputas con Neruda (*Neruda y yo* -1955-, es una larga diatriba contra el vate), por establecer una lírica que pone en entredicho las canónicas formas literarias de la época, por su suicidio, etc. Es la suya una “lírica dórica o épica social o barroco popular americano” en la cual el poeta asume desde temprano una autoconciencia de marginalidad respecto del canon literario que lo perseguirá hasta su trágico final, por cuanto “el poeta asumió desde sus inicios – allá por 1916– con sus *Versos de infancia* publicados en la famosa antología *Selva Lírica* de Molina y Segura, el destino del relegado, del maldito, del extraño, del desafortado, del que escribe fuera del canon. De sus 38 libros, autopublicados en su mayoría y desaparecidos de bibliotecas y librerías, queda un testimonio de vida y escritura enfrentados a una realidad cultural provinciana, que no supo leer las rupturas estéticas y epistemológicas que proponía el poeta” (Nómez: 1998:1).

La poesía épica de De Rokha se desarrolla fundamentalmente entre los años 1930 a 1950, con títulos que van desde *Jesucristo* (1933) hasta *Arenga sobre el arte* (1949). Es manifiesta en esta etapa su adhesión al marxismo, su militancia en el Partido Comunista (que posteriormente abandonará), su admiración por la Unión Soviética y la República Española. Dice Naín Nómez, el principal estudioso de la obra rokhiana en nuestro país: "Desde *Jesucristo* (1933) hasta *Arenga sobre el arte* (1949) la obra rokhiana se abre por un lado a los cantos de trinchera, mientras por otro incorpora acontecimientos, personajes y lenguajes populares que buscan crear un mito de lo nacional popular, que tendrá características únicas en la poesía chilena del siglo" (1998:2).

El relato épico de De Rokha es fruto de una época en la cual los intelectuales casi no se permitían disensos frente al "hermano mayor". Neruda será el caso más trágico de esta realidad, de la cual los escritores más jóvenes no se sienten partícipes: "Extraños militantes esos que parecen haber ignorado tantas cosas de la URSS, empezando por la estética del realismo socialista. Haría falta más historia para saber cuánto sabían; cuánto de lo que sabían estimaban necesario callar para 'no hacerle el juego al enemigo'", dice Enrique Lihn en un artículo de 1987 titulado "El congreso de Valencia" (Marín 1996:499). Incomprendido en su propio partido, excluido por una institucionalidad literaria que frente a una propuesta literaria "que se salta los géneros de la tradición europea y construye

un texto complejo, caótico, fragmentario, multidisciplinario y contradictorio” no supo valorarla, apegada como estaba “a la funcionalidad de la tradición impresionista” (Nómez 1998:2). Creemos que Pablo de Rokha cantó como nadie (y la palabra “canto” aquí se hace eco también de ese “para el acopio de las palabras en el rechinar de los dientes” de la que habla Lihn) a un mundo que hoy se deshace o simplemente ya no existe. Este relato totalizador que “alcanza sus cotas de mayor envergadura” en la obra de estos dos enemigos que fueron los dos Pablos en nuestra poesía.

En apariencia, poco tiene en común De Rokha con Huidobro, pero los dos comparten los inicios de la vanguardia en lengua castellana: primero Huidobro con *El espejo de agua* (1916) y luego De Rokha con *Los gemidos* (1922) (también Vallejo con *Trilce* en el mismo año). Huidobro es el primer poeta vanguardista en nuestra lengua, padre del Creacionismo, prolífico autor, que desde temprano se codea con la intelectualidad europea de España y Francia. Políticamente hablando, se presenta como candidato a presidente de la república en 1925, una candidatura más bien simbólica apoyada por la Asamblea de la Juventud Chilena, organización estudiantil de carácter socialista. Adhirió tempranamente a la causa republicana fundando “asociaciones de intelectuales en apoyo a la República Española, escribe artículos y poemas, pronuncia discursos encendidos. En 1936 viaja a España y participa activamente en el conflicto” (Schopf 1999). Como Neruda en su momento, es el tiempo en que Huido-

bro fustiga la poesía del yo, individualista y burguesa. En 1936 publica el manifiesto “Total” donde “impugna violentamente las representaciones fragmentarias del hombre. Critica a los poetas sus ‘queñas voces sutiles’, sus preocupaciones por su ‘yo mezquino’, su tendencia alienada a comprender la realidad en términos de antagonismos insuperables. Huidobro proclama ahora ‘el canto del ser realizando su gran sueño, el canto de la nueva conciencia, el canto total del hombre total’” (Shopf 1999). Se cree que a partir de 1933 Huidobro empieza a militar en el Partido Comunista chileno (también militó en el PC francés transitoriamente) fundando el periódico “Acción” donde “denuncia la corrupción de la clase política establecida y propone medidas de urgencia para la salvación del país” (Schopf 1999). En 1937 asiste al Congreso de Intelectuales Antifascistas, en Valencia. Posteriormente se aleja progresivamente del partido, movido fundamentalmente por el pacto germano-soviético y el asesinato de Trotski. Aunque Enrique Lihn (con su consabida agudeza crítica hacia la izquierda ortodoxa y su imperativo de no aceptar mitos “en una época que necesita urgentemente echar por tierra el 100 por ciento de sus mitos”) desmitifique el marxismo de Huidobro en un lúcido texto de 1970 -“El lugar de Huidobro”- que se propone “descubrir su verdadero rostro”, diga: “El comunismo de Huidobro es una última esperanza antiburguesa de un burgués rebelde que prefiere asociarla al ‘verdadero cristianismo que era en su esencia el comunista’ a cifrarla en la historia. O por la que se remite, como en 1924, en su ‘Elegía

a la muerte de Lenin', a su fervor romántico por los grandes destinos humanos individuales" (1996:89), creemos que Huidobro abrió con su actitud política postrera, en su artículo "Por qué soy anticomunista", un camino de crítica y autocrítica frente al marxismo, que será la base de una ética que los intelectuales del sesenta y setenta seguirán. Huidobro es capaz de denunciar la dictadura comunista soviética y desnudar las contradicciones del socialismo real. Leamos algo de lo que dice en ese artículo de 1947: "Cuando surgió en un magnífico salto mortal la Revolución Rusa sobre el proscenio del mundo, muchos aplaudimos. Creímos que el comunismo era la solución del problema del hombre o por lo menos la solución de los más visibles desequilibrios humanos. Pero es evidente que no ha traído las soluciones anheladas; acaso porque el problema no tiene solución, acaso porque había que empezar por la revolución espiritual para llegar luego, como segunda etapa, al mundo económico (...) Pasada la época heroica de la revolución, el comunismo se ha convertido en un partido político como cualquier otro, sinuoso y zigzagueante como cualquier conglomerado político. Con una diferencia y es que ellos exigen a sus miembros el fanatismo, que crean que cuanto decreta el cónyuge supremo o el comité central es perfecto, es infalible, obedece a razones inapelables, aunque al día siguiente decrete lo contrario. Es decir, la sumisión más absoluta es de rigor, una sumisión que llega al límite de la claudicación humana. La papidad del Jefe Supremo es más absoluta que la del Sumo Pontífice romano. Entonces la evolución histórica no

ha avanzado nada, la libertad de pensamiento se ve tan aplastada y escarnecida como en sus peores tiempos” (1976:906).

Con *España en el corazón*, de 1937, comienza la poesía política de Pablo Neruda. De ahí en adelante el poeta se hace eco de las luchas humanas, adhiere al marxismo y al realismo socialista como estética. Proscrito su partido por la Ley de Defensa de la Democracia de González Videla, el senador Neruda debe huir del país. Llega de sorpresa a París en la jornada de clausura del Congreso Mundial por la Paz en (1949), donde es ovacionado por intelectuales de todo el mundo. Neruda es ya el símbolo del intelectual comprometido. *Canto general* (1950) es la consagración definitiva de este periodo de su poesía, que va desde 1948 con *Alturas de Macchu Picchu* hasta *Tercer libro de las odas* de 1957. *Estravagario* (1958) representa ya una nueva etapa en su poesía, signada por cierta angustia vital frente a los crímenes de Stalin denunciados por Jruschov en el XX Congreso del PCUS “con los consiguientes ataques y dicerios que debieron soportar todos los comunistas del mundo en aquel tiempo” (Loyola 1972:238).

Esta etapa política de la poesía de Neruda está cargada de “un cierto optimismo, a ratos voluntarista, en la visión del mundo. La óptica del hablante en *Las uvas y el viento*, en el ángulo político de *Los versos del capitán*, en *Odas elementales* y en *Nuevas odas elementales*, parecía básicamente regida por la convicción de que la humanidad avanzaba —con voluntad y claridad ya entera-

mente decididas, con alegría y firmeza, con esperanza y resolución invencibles— hacia la pronta instauración de la ciudad dichosa, hacia la derrota de la oscuridad, de la guerra, del hambre, del dolor, de la muerte. El triunfo de la razón y de la justicia —objetivado en el triunfo del socialismo— era sin duda la dominante histórica, y a la consolidación de este horizonte era necesario consagrar todos los recursos del combate y de la poesía” (Loyola 1972: 235). Neruda, en un famoso discurso en El Congreso de la Paz de México en agosto de 1949, reniega del existencialismo en boga y de la etapa “oscura” de su propia poesía (simbolizada fundamentalmente en las *Residencias*): haciendo alusión en su discurso a una antología pronta a publicarse en Rumania, explica cómo fue excluyendo de dicho libro todos aquellos poemas que reflejaban una etapa dolorosa ya superada. Dice Neruda: “No quise que viejos dolores llevaran el desaliento a nuevas vidas. No quise que el reflejo de un sistema que pudo inducirme hasta la angustia, fuera a depositar en plena edificación de la esperanza el légamo aterrador con que nuestros enemigos comunes ensombrecieron mi propia juventud. Y no acepté que uno sólo de esos poemas se publicara en las democracias populares. Y aún más: hoy mismo, reintegrado a estas regiones americanas de las que formo parte, os confieso que tampoco aquí quiero ver que se impriman de nuevo aquellos cantos” (1972:205). Este discurso provocó grandes polémicas en su tiempo y los lectores de Neruda se dividieron entre quienes rescataban al “Neruda poeta” o los que se inclinaban por el “Neruda político”. Pocos años después Neruda

recapacitará esta drástica medida y sus primeros libros desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la Tierra* serán editados y reeditados en todo el mundo.

Un tercer periodo en nuestra poesía social lo constituye el quiebre que ocurre en los relatos épicos del realismo socialista en la década del sesenta, quiebre que representaremos en la figura de Enrique Lihn, autor de una poesía “escéptica de sí misma”, expresión que toma de Huidobro y hace suya. La poesía de Lihn construye un sujeto poético que a partir de la duda frente a su propio quehacer va hilvanando un discurso en el cual poesía y realidad, poesía y situación personal, poesía y contexto se cruzan: una “Poesía Situada”, como la llama el propio autor, en la cual “no hay distancia casi entre el momento de la vida y el momento de la escritura, entre el momento de la enunciación y los hechos relatados” (Galindo 2002a). Este carácter metapoético de la textualidad cruza toda su lírica política desde *Poesía de Paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1969), *La musicuilla de las pobres esferas* (1969), hasta sus textos más “situados” en la contingencia del gobierno autoritario chileno: *El Paseo Ahumada* (1983) y *La Aparición de la Virgen* (1987). En una entrevista a Marlene Gottlieb, en 1983, Lihn expresa: “Practico una poesía hecha de palabras y de palabras escritas, un ‘arte de la palabra’ que tiende a convertir la poesía en tema de la poesía, a transformar la poesía en una poética. No entiendo lo de una literatura, poesía o novela del lenguaje, como un alejamiento de lo real. Creo que al experimentar con el lenguaje se toca la realidad” (Lihn 1983). Al

contrario de muchos poetas de la época, no renuncia a la calidad de su poesía en pro de una claridad del discurso, asumiendo un arte de la palabra que se resuelve en la tensión del momento político y la tensión de su procedimiento estético. Partidario de la revolución cubana se aleja progresivamente de ella después de pasar una estadía de años en la isla. Fue uno de los primeros intelectuales que denunció el caso del escritor cubano Heberto Padilla, encarcelado y obligado a retractarse públicamente por su poemario *Fuera del Juego* (que paradójicamente había recibido el premio Casa de las Américas): “Fue su desprestigio total”, diría más tarde Lihn. La poesía situada le permite al sujeto poético de sus textos escribir desde el lugar mismo de los hechos, asumiendo generalmente la forma textual del viaje o diario de viaje, “un registro testimonial de carácter político, percibido como reflexión sobre la historia y sobre la realidad contingente” (Galindo 2003). Creemos que la poesía política de Lihn aborda sustancialmente todas las problemáticas que aquejaban a los artistas en su tiempo: es, en suma, una poesía de época, situada en su contexto, que desmitifica y critica y que, en último término, será el eslabón para que se desarrollen, paralelas a ella, muchas de las experiencias de escritura de autores como Gonzalo Millán, el colectivo de arte CADA, José Ángel Cuevas y, en general, la poesía política desarrollada durante la dictadura militar en Chile.

La poesía política durante el autoritarismo en Chile, cuarto estadio de nuestro análisis, sufrirá un proceso de

expansión del universo lírico y lo que tradicionalmente se entenderá por poesía, algo anticipado en la poética rokhiana a partir del quiebre o cruce de géneros y la asunción de lenguajes y disciplinas que tiñen la poesía y la lectura de ella de nuevos desafíos, lo que algunos críticos han llamado “mutación disciplinaria” (Carrasco, Galindo). La propia escritura de Lihn era ya un ejemplo de ello en la década del sesenta. La lectura de las corrientes líricas y artísticas durante la dictadura, supone entonces una “perspectiva transdisciplinaria”, “pues se han desestabilizado las distinciones tradicionales entre lo literario y lo sociológico, lo político, lo antropológico, lo historiográfico; lo culto y lo popular; lo central y lo periférico; las marcas identitarias locales, barriales o sexuales, estableciendo el espacio de la diferencia como lugar de producción y de semiotización, en un régimen textual marcado por la hibridación, la mixtura y la pluralidad inestable. Se trata de una operación semiótica de expansión de los códigos expresivos de la lírica” (Galindo 2003). Se produce un cruce entre lo visual y lo escrito que tiene su expresión en *La Escena de Avanzada*, surgida en 1977, con Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el Grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo y Elías Adarme, entre otros, en las artes visuales y las escrituras de artistas, filósofos y críticos como Raúl Zurita, Diamela Eltit, Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz. Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzún, etc. Entre un arte netamente contestatario y referencial al momento social que se vivía, la *Avanza-*

da postula el cuestionamiento de las formas estéticas sin por ello dejar de lado el componente disidente de sus contenidos. En ello guardan estrechas relaciones con los postulados estéticos de Lihn de “crear un ‘arte contestatario’ de acuerdo a las exigencias del arte moderno” (Fuenzalida 2005:158). Dice Nelly Richard: “La Escena de Avanzada –hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas– se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrativo que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre ‘arte’ y ‘política’ fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como una esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos” (2007:14). Criticada de exceso de formalismo, arte críptico o elitista por cierto sector de la “cultura de izquierda” que exigía de éste unos contenidos y una práctica que dieran cuenta directa y “realista” del momento social y político, la Escena de Avanzada permitió abrir la crítica cultural y el arte a nuevas miradas que se alejaban del “tono emotivo referencial de la cultura militante”.

En cuanto a la poesía política estrictamente hablando, se cree que el primer texto de poesía publicado post golpe pertenece al escritor valdiviano Jorge Torres Ulloa y su poemario *Recurso de Amparo* (1975). Lue-

go autores de distintas generaciones, desde dentro y fuera del país, realizaron la tarea de escribir en un país donde, según Soledad Bianchi, en el prólogo a su antología de 1980 *Entre la Lluvia y el Arcoiris*, “el intento de la junta militar ha sido borrar el pasado, cortar y hacer olvidar el camino avanzado y erigirse en iniciadora de un momento histórico diferente y único (por desconocido para la historia de Chile). Esta falacia pretendió extenderse a la actividad cultural y artística: la muerte o la ausencia del país de escritores, pintores, músicos, críticos, cantantes; la imposibilidad de mencionar ciertos nombres; la censura y la autocensura; la prohibición de muchas obras (artísticas) a las que se les impide el ingreso al país; la carestía de todo producto cultural”. Los poetas y artistas se agrupan en la Unión de Escritores Jóvenes (EUJ) y la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) en los setenta. Los ochenta ven nacer el Colectivo de Escritores Jóvenes donde se reúnen, entre otros, Ramón Díaz Eterovic, Esteban Navarro, Pía Barros, José Paredes, Teresa Calderón, Jorge Montealegre; Carmen Berenguer, Pedro Lemebel, Aristóteles España, Eduardo Llanos, José María Memet. Cabe destacar que Enrique Lihn está en plena producción y es un nexo directo con las nuevas promociones poéticas (generación NN, del roneo, etc.). Lo mismo Gonzalo Millán, quien vuelve al país en los ochenta, Jorge Teillier y los poetas de La Unión Chica (Rolando Cárdenas, entre los más importantes, Alvaro Ruiz, Iván Teillier, la artista Visual Leonora Vicuña, Germán Arestizabal, etc, actividad recopilada en 1993 en la antología *Vagabundos de la Nada*), Jaime

Quezada, Floridor Pérez, etc.

En el periodo de la dictadura militar chilena se produce una gran cantidad de textos que logran sortear la dicotomía latente entre contenido social y calidad estética: una poesía que no sacrifica su referencialidad histórica en pos de un formalismo esteticista o viceversa: “un arte que por el sólo hecho de ser disidente o contestatario cree adquirir un ‘Valor estético agregado’” (Lihn 1983). Algunos textos que son referente obligado del periodo, sin pretender una enumeración exhaustiva son: *Lobos y ovejas* (1976), de Manuel Silva Acevedo; *La Moneda y otros poemas* (1976), de Hernán Miranda; *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982) y *Canto a su amor desaparecido* (1985), de Raúl Zurita; *Bajo Amenaza* (1979), de José María Memet; *Contradiccionario* (1983), de Eduardo Llanos Melussa; *La ciudad* (1979) y *Seudónimos de la muerte* (1984), de Gonzalo Millán; *El paseo Ahumada* (1983) y *La aparición de la Virgen* (1987), de Lihn; *Para matar este tiempo* (1983), de Esteban Navarro; *Cartas de prisionero* (1984), de Floridor Pérez; *Proyecto de Obras Completas* (1984), de Rodrigo Lira; *Dawson* (1985), de Aristóteles España; *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986) y *El último viaje* (1987), de Tomás Harris; entre otros.

En este periodo, José Ángel Cuevas publica *Efectos personales y dominios públicos* (1979), *Introducción a Santiago* (1982), *Contravidas* (1983) y *Canciones rock para chilenos* (1987). Pero es durante la llamada “Transi-

ción democrática”, donde se produce la mayor expansión y recepción crítica de su obra con títulos como *Adiós muchedumbres* (1989), *30 poemas del ex -poeta José Ángel Cuevas* (1992), *Proyecto de País* (1994), *Poesía de la Comisión liquidadora* (1997), *Diario de la ciudad ardiente* (1998), *Maxim* (2000), *1973* (2003), *Restaurant Chile* (2005). Periodo este de la transición, el último en este recorrido por la poesía política en Chile y que trataremos en el último capítulo de nuestro trabajo centrándonos en la obra *1973* y *Diario de la ciudad ardiente* y en los procedimientos de semiotización de la Nostalgia, la Identidad y la Memoria que operan en estos textos.

3. NOSTALGIA, IDENTIDAD Y MEMORIA EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL CUEVAS

La poesía de José Ángel Cuevas es, en el Chile de la transición, uno de los intentos más desesperados por establecer un discurso que, desde la poesía, se niega al silenciamiento que parte de nuestra sociedad ha querido imponer. Uno a uno sus textos son la reescritura de un largo poema donde discurre la memoria, la nostalgia de un país (el “ex Chile”, como le llama), la utopía y los sueños de un sujeto poético cuyo discurso “gira en torno a un núcleo básico que es su real obsesión: la pérdida de la comunidad” (Bianchi 2003:169). La comunidad perdida de Cuevas es el Chile de la Unidad Popular, de la Solidaridad, de la “Revolución Interior”, como señala en *Diario de la ciudad ardiente*.

Es interesante ver cómo plantea la revolución en tanto espacio de cambio interior, sin el cual, la “otra revolución” (la económica y social) no es posible. En el prólogo de este libro dice escribir “unos relatos de sujeto, de manchas, suciedad; pero lavados por el maravilloso éxtasis de la revolución, la más grande ‘experiencia interior’ conocida” (Cuevas 1998:8). Retoma así, en la transición, la poesía política que parecía terminada con el fin del gobierno militar. Es el heredero de esa gran lírica crítica de sí misma, de su mega-relato, de la historia y sus oficientes. Y si bien en ese periodo se generan una cantidad importante de textos políticos, su poesía alcanza su mayor apogeo contestatario criticando el fin de la dictadura y el comienzo de una dudosa democracia. Es en este sentido que se instala como referente obligado para entender el momento histórico de la transición. Como casi ninguna otra poética que conozcamos “la poesía de José Ángel Cuevas (...) representa en la poesía chilena reciente el intento por abordar las principales problemáticas políticas derivadas del golpe de Estado del 73. Discurso crítico, irónico y desgarrado del fin de una época y de la dificultosa articulación de otra” (Galindo 2002b:108).

Creemos que parte importante de la reconstrucción de nuestra identidad hipotecada por la dictadura pasa por el conocimiento y discusión de los relatos articulados a partir de cierta poesía chilena, donde mucho nos tiene que decir esta obra donde son elementos centrales la conmoción frente al dolor ajeno, la solidaridad intergeneracional, la diversidad y libertad, característi-

cas claves para la construcción de una identidad cultural, junto a la solidaridad étnica y de género (Bengoa 1996:31). Una poesía que se hace eco también de los nuevos discursos poéticos surgidos en Chile a través de un sujeto poético que muta y cambia “en una multiplicidad de voces que interactúan en el espacio del texto”, características propias de la figura del sujeto en la poesía chilena de fines del siglo XX (Galindo 2002b:97). En los textos de Cuevas, distintas voces y personas dan testimonio del ex Chile que se recuerda y pretende reconstruir a través de la memoria: El ex poeta (en *30 poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*), Efrén L. Sepúlveda Fica (*Proyecto de país*), Mario Manguncia o M. Abarzúa (*Poesía de la comisión liquidadora*), Antonio Moreno El solitario o El viejo Gatica (*Diario de la ciudad ardiente*), S. Saravia, Juan Ruiz o Sergio Martínez en 1973 (incluso la tercera parte de 1973 se titula “Una pluralidad de voces”, característica ésta, la del sujeto travestido, disfrazado en distintas máscaras, que es común a la poesía también de Zurita y Maquieira y heredera de Parra y sus Sermones y Prédicas del *Cristo de Elqui*, del Lihn de *París, Situación Irregular* y de *La Nueva Novela*, de Juan Luís Martínez (Galindo 2002b:99).

Creemos que la poesía hoy en día constituye una fuente de conocimiento transversal que nutre los estudios históricos y culturales, y posibilita a otras disciplinas (no solo a la literatura) de fuentes y formas de aprehender la realidad y sus fenómenos. Es el caso, por ejemplo, de la Antropología Poética de Olivares y

Gallardo. A su vez, la poesía se hace cargo de otras disciplinas que incorpora a su discurso, mutando sus formas en una hibridez o “palimpsesto textual/cultural”. La disputa entre estudios literarios y estudios culturales se resuelve de esta manera en una cooperación mutua y en el deslinde de fronteras, en muchos casos, entre uno y otro: “la dimensión semiótica y retórica” de un discurso puede hoy en día ser estudiado desde el canon o la marginalidad de los discursos periféricos a ese canon: “la orientación sociologista y antropologista de los estudios culturales elevó a la categoría de “texto” los materiales que habitualmente despreciaban los literatos por considerarlos meros documentos de identidad que carecen de aquella potencia estética que, a través de las elaboradas maniobras de códigos del arte y de la literatura, exalta la autoproblematicidad del lenguaje” (Richard 2007:97). La poesía misma es entendida como un conocimiento periférico para gran parte de la sociedad e, incluso, para cierto sector ligada a la “cosa literaria” (¿de qué otra manera se entiende la orfandad editorial poética en relación a la narrativa?). Abrir el texto poético y permitir la entrada de la memoria a partir de su lectura: permitir una lectura de la historia a partir de la poesía, entender que la textualidad poética ha generado una serie de discursos cuyo conocimiento permitiría vehicular una identidad más lograda. Por el momento intentaremos ver la manera en que la poesía de Cuevas aporta a la construcción de nuestra identidad postdictadura, como si la nuestra también fuera una identidad en transición, una identidad a la cual se le permiten ciertas licencias, pero

tiene otras negadas hasta cumplir la mayoría de edad.

Decíamos con Greimas que la Nostalgia (esa pasión del cuerpo/alma) era una tristeza, melancolía “del país natal”, del “pesar por el país natal”: “el objeto de valor que se deplora se presenta –o es interpretable– bajo la forma de un programa narrativo que, una vez presentado y confrontado con el estado actual del sujeto, implica consecuencias enojosas”. El pesar por el país natal puede presentarse como remordimiento, arrepentimiento o “chocar simplemente contra un ‘estado de cosas’ en el que el sujeto del querer o del deber se encuentra impotente para reactivar el programa de antaño” (Greimas 1986:5). *Diario de la ciudad ardiente* (1998) pertenece a esta parte de la nostalgia: Se inicia con un relato situado en los años de realización del proyecto personal y social que para el sujeto (que en la tercera parte del texto pasa a llamarse Antonio Moreno El Solitario) significó la Unidad Popular. El texto es una especie de diario de vida, bitácora de una derrota en la cual se alternan el presente y el pasado vivido, y que se sitúa luego de cinco años de terminado el gobierno autoritario: “Hace cinco años terminé la maldita dictadura, estoy solo, no espero nada de nadie, me he tenido que inventar un trabajito, salgo por las calles a vender libros viejos, subo los edificios de la calle Bandera llena de cabarets y cantinas donde cantan los ciegos, edificios como barcos antiguos. Camino entre las oficinas igual a mi padre que arreglaba máquinas de escribir en los años cincuenta, voy ofreciendo escritos. Pero por lo menos, digo yo, no va

a pasar un auto al lado mío con unos miserables que me suben a tirones, me ponen una tela en la boca y en los ojos: ¿Cómo se ha portado amigo Moreno?” (1998:84). En el centro se intercalan unos poemas inéditos del periodo 1970-1973 donde es posible ver que ya en esa época se cernía sobre él la premonición de la muerte que sobrevendría. En palabras de Galindo, ya en estos poemas se puede advertir “la imagen devaluada del sujeto (...) mucho antes del golpe militar” (2002b:110). La primera parte (de título homólogo al texto) es, decíamos, un relato desde el hoy de la vida en aquel periodo “glorioso” de la vía chilena al socialismo: el recuerdo y la nostalgia de las fiestas, la solidaridad, la nacionalización del cobre, el paso de las empresas privadas al sector público, los discursos de Allende, de Castro, los viajes por el país con los amigos Alberto, Tom, Cayoevans, Pepe C, los viajes a Bolivia, la unidad obrero-estudiantil, el recuerdo de algunos bares, algunos poetas como Teillier y Cárdenas (“Y en Il Bosco, la felicidad, su lomo con papas fritas y un Carola Tres Estrellas. A las 11,30 pasó Rod Quijada con una magnífica rubia, cerrando los ojos, una onda de vibraciones desde la mesa del fondo el poeta Teillier, Viva el poeta, Príncipe de los poetas del Sur, totalmente ebrio, orgulloso y por encima de la realidad, envuelto en el fuego de lo lejano, tras el carruaje del Gran Meaulnes” (p.19) o “Desde aquí veo Il Bosco encendido, a esta hora irán entrando Teillier y Cárdenas dándose de tumbos y levantando un dedo, señalando: -No, ninguna ciudad es más grande que mis sueños” (p.28)). O de otros bares y otros escri-

tores: “El Castillo repleto, cubierto de humo de cigarro, en una mesa estaba Arist. España, J. Lizama, A. Selman y la Berenguer con el pelo enrulado” (p.92). Se instala también la crítica a quienes se asilaron y viajaron por el mundo para luego volver “renovados”. Porque como dice al inicio de la tercera parte del texto (“Letanías de Antonio Moreno El Solitario”): “Yo debí haberme ido de Chile, no sé por qué crestas me quedé aquí. Pero, es que ¿cómo iba a ser tan poca cosa con la gente de la unidad obrero-estudiantil? Ellos creían en nosotros” (p.77). Pero en realidad toda esta parte constituye un rechazo a esta opción del asilo político y una reivindicación de los que optaron por permanecer en el país, aún a costas (como él) del fracaso personal, familiar, el alcoholismo, la frustración, el terror de vivir “la mitad de mi vida en dictadura”. La tercera sección del texto configura un sujeto que es un ex profesor, exonerado, que luego de varios oficios (entre ellos el POJH) se dedica a la magra venta de libros. Es la suya una familia casi deshecha: “Lisa, mi mujer, perdió la línea, se la tragó el apagón cultural, la televisión, habla puras idioteces” (p.80), “Ya mis hijos crecieron, pronto se van a ir, Lisa me dijo que pronto se iría también” (p.108) o “Lisa siempre quiso que yo muriera, desde el principio no le importó que fuera a reuniones, ni que me fuera a una casa en la playa a dos días del golpe” (p.113).

La crítica a quienes optaron por el exilio y la crítica a quienes fueron parte del proceso en posiciones dogmáticas son parte de este relato disfórico: “los que se

fueron, la ultra, volvieron renovados ahora, viven en las Condes, Lo Curro. No tienen ninguna diferencia con los antiguos ‘Burgueses’” (p.104); “Me escribió el chico Muñoz, hijo de puta, debe estar gozando allá en París, con el Gordo Meza, los revolucionarios... yo les dije traidores de mierda cuando se asilaron” (p.107); “Ellos se fueron a defender la Embajada Rusa con palos y nosotros nos quedamos sentados en el pasto fumando y tocando canciones a favor de Checoslovaquia invadida” (p.91); “Yo jamás, jamás defendí a la URSS, para mí era una mierda, un engendro de socialismo” (p.96).

La profunda nostalgia como dimensión tímica de estos relatos hace del sujeto derrotado un paseante por una ciudad y un país destrozado: “¡Quién dijera que estoy bajo una dictadura atroz desde hace años, que las casas de tortura deben estar llenas de gente moribunda en este preciso instante, colgados de los pies y con la cabeza metida en un tarro de mierda. ¡Dios mío!, mejor no pienso” (p.89). Este sujeto es incapaz de rearticular ningún proyecto de vida, vive la pérdida de su “proyecto de país”, de los recuerdos de la lucha antidictatorial y se sabe también incapaz de sumarse a la naciente democracia. Asume su duelo personal pero siente que la sociedad no asume el duelo colectivo que el golpe militar y la dictadura significaron y significan: “La experiencia de la postdictadura anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión y del desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo

en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan y hacen falta” (Richard 2007:138). Es así como este sujeto sólo puede organizar el día a día, cualquier otro proyecto de más largo aliento es inasible: “Pienso y pienso, organizo mis actividades diarias, envío currículos, me propongo pequeños objetivos, y de todo eso, apenas hago una parte. Lo demás se pierde en el olvido” (p.80).

En 1973 deambulan una serie de personajes a través de los cuales (en primera o tercera persona) se pretende “dar cuenta” de la realidad vivida en el periodo de la UP, el 11 de septiembre y el presente de la transición (a través de alusiones, por ejemplo, al informe Rettig). 1973 parte con “Exhumación”, una serie de poemas que intentan exhumar o desenterrar la historia a través de “archivos desclasificados” de distintos personajes que fueron protagonistas del periodo 70-73: S. Saravia, que plantea los problemas de la (falta de) política militar en la izquierda como factor clave en el golpe “Porque para tener éxito/ era preciso/ con antelación/ resolver el necesario respaldo militar/ sin el cual era imposible llevar a cabo/ ninguna expropiación/ de tierras/ monopolios// banca/ empresas estratégicas/ y su consiguiente traspaso al pueblo” (p.11); Angélica Arandena destruida por la dictadura, quien “se tomó todo todo el diazepam/ de la ciudad de arica/ ¿por qué? ¿para qué?/ Para poder resistir/ el peso de una dictadura neo fascista/ empresarial/ neo liberal/ sobre toda

ella y su vivir” (p.23); Ismael Cancino Tapia, “hombre de la calle” que rinde un homenaje “a todos quienes fueron parte/ de los más que valientes ghettos de la resistencia 73-90” (p.27); Juan Ruíz que pide “nunca olviden la gran gesta de esos derrotados” del 73 (p.28); Sergio Martínez, exiliado que nunca regresó a Chile. En otras secciones del libro aparecen otras voces como las de Titho Tello, ex -militante “recién salido del Hospital Siquiátrico de Santiago/ dueño de un alto índice de alcohol/ en todo el cuerpo/ sin neuronas casi (...) Le dicen Borrachoff/ en el barrio cuando pasa” (p.56-57).

La segunda sección del libro titulada “Testamentaria” nos presenta al sujeto instalado en el periodo de realización de su proyecto de vida 70-73: “Feliz fui en los años del Levantamiento/ popular/ unidad obrero estudiantil/ Hasta que devino en derrota total/ sangre/ dolor/ Y silencio por los siglos de los siglos/ Amén”. (p.41). Nelly Richard citando a Alberto Moreiras señala que “el pensamiento postdictadura es ‘mas sufriendo que celebratorio’ porque está dolorosamente condicionado por los afectos-efectos de la pérdida de objeto que marcan el duelo (...) Es un pensamiento que experimentó, entonces, la tristeza de la desposesión y del fracaso al ver como se alejan, difusos, y luego naufragan en un tiempo ya irrecuperable, el motivo utópico y la pasión existencial que justificaban las luchas ideológicas del pasado” (2007:170). Es este “perfume tímico” el que trasuntan los textos de Cuevas en *1973*: la constatación de la derrota y la imposi-

bilidad de levantar el proyecto derrotado. Pero el sujeto poético postula la poesía como espacio posible de reconstrucción: la poesía política, del “realismo sucio chileno”, exteriorista, situado en la contingencia. Es así como en el prólogo de *Diario de la ciudad ardiente* declara: “El país tiene que estar confiado y orgulloso; sus poetas cumplirán, cumplirán, que a nadie le quepa duda. En este momento de vacío y confusión, nadie debe considerarse solo ni abandonado” (p. 8), en un gesto fundacional que lo hermana a la poesía de la neovanguardia chilena (Galindo 2002b). En 1973 también existe esa reivindicación del oficio poético/político fustigando a quienes reniegan de ella: “Hay perros malditos que no les importa la/ poesía política/ comunista/ romántica/ de la Rosa de los vientos/ la rosa de la cresta/ Oye Realidad ¿qué realidad? Si es mayor la posibilidad” (p.47). La “Revolución Interior” es nuevamente postulada: “Un territorio libre Un país dentro del/ país/ un país dentro de sí” (p.60) o en estos versos de la p.74: “una gran pandilla abrazada por la vida/ hacer un socialismo nuevo al/ interior de sí mismo”. Creemos que allí está la apuesta por recuperar la historia, la memoria, una poesía en contra del olvido y a favor de la nostalgia entendida como subjetividad histórica (Bengoa), intento de construir una “biografía común” (p.31) donde cada uno se reconozca. Pero esta poesía supone también un “Ajuste de cuentas” (nombre de la cuarta parte del libro) con la historia: con las FFAA, con los ex compañeros, con el partido (“Oye, Partido hijo de puta,/ tú me dejas mal/ veo las esperanzas repactadas/ y ensoñaciones comunales/

Oye Partido de Vanguardia calle errónea/ que lo invade todo/ a posteriori” (p.68)), con el socialismo real, los retornados, con la influencia de ciertos mass media en la debacle nacional :“La soc. comercial mercurio Ltda./ perteneciente al don A. Edwards E. gerente de Pepsicola Inc./ quien participó en la preparación del asesinato del Comandante en Jefe del Ejército René Schneider en la reunión que tuvo/ con H. Kissinger/ R. Helms en Manhattan sept. de 1970./ Léase las Memorias de Orlando Millas C (tomo 2 pág.54)” (p.14): una poesía en fin, que abre insospechadas posibilidades de análisis para reconstruir la frágil memoria histórica chilena de la Unidad Popular, el Chile dictatorial y nuestra sociedad postdictadura.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos intentado en este trabajo sistematizar algunos estudios dispersos sobre la poesía política en Chile, delimitando sus particularidades durante el siglo veinte y las relaciones de esta poesía política con la construcción de nuestra identidad social e histórica, centrándonos fundamentalmente en el periodo de la transición democrática y las formas en que este periodo y su pasado inmediato son reconstruidos en la poesía política de José Ángel Cuevas, a través de la semiotización de las categorías de Nostalgia, Memoria e Identidad en los textos *Diario de la ciudad ardiente* (1998) y *1973* (2003). Para la delimitación de la Nostalgia, su semantización y ontología hemos analizado

los textos *De la nostalgia: estudio de semántica léxica* (1986) de Greimas y *La comunidad perdida* (1996) de José Bengoa, además de la concepción teillieriana de la nostalgia. Para los conceptos de Memoria e Identidad nos hemos centrado en Bengoa (en el texto citado) y Nelly Richard en su libro *Fracturas de la memoria* (2007).

La poesía de José Ángel Cuevas nos permite una mirada a la historia reciente de nuestro país fisurando los grandes mega-relatos de la poesía política de mediados de siglo y fisurando también los relatos del consenso del Chile postdictadura. Creemos que parte importante de nuestra identidad debe ser leída a partir de estos testimonios de la nostalgia que construyen los textos de Cuevas: una mirada nada complaciente, por cierto, fragmentaria y personalmente contestataria aún, en una época que parecía dejar atrás lo social y político en la lírica nacional. La semiotización de la nostalgia en sus textos, como categoría central a través de la cual se articula el recuerdo, permite a este discurso poético entrar en la historia personal, la vida interior, el “perfume tímico” de los relatos (en la expresión de Greimas o la subjetividad que la nostalgia permite vehicular en la reconstrucción de la historia intrapersonal y social en Bengoa) de varios personajes a través de los cuales el mismo Cuevas va disfrazando su discurso: máscaras o travestismo propio de una lírica chilena de la dictadura y postdictadura que necesitaba “camuflarse” en la opacidad de lo dicho y no dicho. En último término, una poesía de lo político/social, una épica de la precariedad y el desamparo.

4.2. SEMIOSIS DE LA CIUDAD EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL CUEVAS

La ciudad como espacio semiótico tiene distintas connotaciones en la poesía de José Ángel Cuevas, si es estudiada de acuerdo a los distintos momentos o periodos históricos que esta poesía tiende a hacer presente en su semiosis de construcción literaria. Es así como distinguiremos tres construcciones del espacio ciudadano de acuerdo a tres momentos históricos definidos: la ciudad o espacio de la felicidad y del encuentro en la Unidad Popular, el espacio degradado o del terror en la época de la dictadura militar y, finalmente, el espacio de la ciudad post dictadura que tentativamente llamaremos la ciudad virtual de la memoria. Desde La Ciudad que Fue de la upé, pasando por la Ciudad de Irás y No Volverás del gobierno autoritario, hasta llegar a la Ciudad de Nunca Jamás de la transición, la poesía de Cuevas nos invita a revivir la ciudad perdida, la ciudad devastada y la ciudad lentamente recuperada a través de calles, espacios, personajes, canciones, consignas/grafitis, bares, huellas en fin, de un espacio perdido y recuperado a través de la palabra poética. Centraremos nuestro estudio en dos textos del autor: *Introducción a Santiago* (1982) y *Diario de la ciudad ardiente* (1998).

0. COMO SI ESTA CASA NUNCA HUBIERA EXISTIDO

Si entendemos que la literatura y la Poética más que ser una teoría derivada de la lingüística lo es de la semiótica (Talens 1988:67), podemos comprender los textos literarios como grandes construcciones sígnicas que nos permitan el estudio del discurso como tal abriéndolo a sus relaciones semánticas, sintácticas y pragmáticas. Por eso, más allá de estudiar las especificidades literarias del discurso, la teoría semiótica del texto nos permite estudiar sus relaciones o connotaciones referenciales sin por ello pecar o caer en la falacia del reflejo artístico de la obra de arte. Es así como los textos de Cuevas pueden ser estudiados desde la teoría semiótica del texto desde un punto de vista ideológico, componente fundamental de su poiesis. En el caso de la construcción de la ciudad, no podemos dejar de ver las relaciones pragmáticas del texto de Cuevas en las constantes referencialidades de las que usa y, creemos, no abusa. Nunca en esta obra se sacrifica el valor estético por el mensaje o las connotaciones políticas. Las muchas veces mal avenidas relaciones entre arte y política son resueltas a favor de las dos: una poesía eficaz, estética y políticamente: “La reducción del arte a la política o la ideología (...) propia, todavía, de ciertos cultivadores de un marxismo mal llamado ortodoxo (...), supone eliminar la especificidad del espacio artístico como espacio de trabajo y, en consecuencia, eliminar también la posibilidad misma de producir un discurso teórico que dé cuenta del arte

como práctica humana y social diferenciada. Es precisamente la existencia de esa diferencia entre arte, por un lado, y política e ideología, por otro, la que permite que un texto política y/o ideológicamente correcto pueda ver neutralizada o contradicha, o simplemente mermada su función ideológica y/o política por una estructura estéticamente inadecuada, y viceversa.” (Tallens 1988:24). Creemos que no es el caso de los textos de Cuevas. Y aun cuando hacemos nuestra la famosa frase de Lihn de que “el texto de ficción crea su propia verosimilitud en la ficción del lenguaje”, las constantes connotaciones referenciales en esta poesía dan forma a un país virtual/real donde el prefijo “ex” sustenta el terreno de lo “presunto”: presuntos habitantes de un país presunto (una ciudad virtual para los efectos de este trabajo).

En la construcción de la ciudad de Cuevas entonces, el componente ideológico y/o político es central y es en torno a él que esta ciudad se erige con todos sus elementos de significación. Si “la memoria y la nostalgia” son “la sal y el agua” de los días con o sin objeto del hablante lírico de sus poemas, a esa memoria y a esa nostalgia debemos sumarle el proceso revolucionario chileno vivido por el autor (lírico, textual o empírico) como eje paradigmático de su accionar. La ciudad va a ser *una* y luego *otra* diametralmente distinta después del año fatídico: 1973. Ese número podría ser también el número de una casa imaginaria que todos fuimos forzados a habitar desde la primavera de ese 11 de septiembre. Una casa donde había piezas en que

se torturaba, se mataba o simplemente se desaparecía. Una casa cuyas puertas y ventanas se quisieran (para algunos) cerradas para siempre, como si nunca hubieran existido.

1. LA CIUDAD DESFUNDADA

En esta poesía se procede primero a desfundar el espacio degradado de la ciudad para luego reconstruirlo, sanarlo, dotarlo del sentido perdido: calles y espacios transformados en no-lugares (porque lo eran sólo en la medida que participaban de la utopía política del hablante) recobran su pertinencia y pertenencia en la medida que la memoria los recobra en su pureza o contaminados de una nueva pasión, una nueva ilusión que el hablante hace suya de manera porfiada, como si el olvidar (como para las culturas originarias) fuera equiparable a la muerte.

La ciudad que se nos presenta es heredera de todas las grandes construcciones de la ciudad en la poesía chilena: aquí se resumen, se fragmentan y se vuelven a armar: la alienación del hablante nerudiano en la gran urbe, esa eterna oposición del poeta de provincia en ese Santiago “capital de no se qué” (según el decir de Gonzalo Rojas), que ve a la gran “costra de cemento” como su enemigo y le hace recrear su espacio natal, oposición tan cara a la poesía de Neruda como a la de Teillier, (por ejemplo): “El límite entre la zona central y el sur del país ha sido establecido poéticamen-

te, entres otros, por el propio Neruda y por poetas más jóvenes, como Jorge Teillier (1935). Ambos –en “El tren nocturno” (1964) y en *Crónica del Forastero* (1965) respectivamente– describen su viaje a la capital y mencionan el cambio de paisaje natural y cultural: de la lluvia y las casas de madera a un clima más seco y a las polvorientas casas de adobe, de los grandes ríos de aguas transparentes a los ríos turbios y pedregosos, de los bosques aún vírgenes y campos de trigo a las viñas y chacras demarcadas y regadas por acequias. El lugar poético exacto de paso de una región a otra es el Viaducto del Malleco, enorme estructura metálica construida a fines del siglo pasado, durante el gobierno de José Manuel Balmaceda” (Shopf 1985). O la ciudad servidora sólo de los ricos en la poesía de Teófilo Cid; la imagen de la ciudad entregada al devenir del tiempo y el desgaste, el vacío, la repetición inútil, los peligros y vicios del mundo moderno en la antipoesía de Parra.

Con Lihn comparte el hecho de no ser “extranjeros” (poetas de provincia) sino habitantes de la ciudad que describen y de alguna manera en estos poetas el tema del viaje es central: si Lihn centrará su escritura en la modalidad del “diario de viaje” y aún cuando señale expresamente que “nunca salí del horroroso Chile”, es claro que sus textos transitan por variadas ciudades del mundo aparte de Santiago (París, Manhattan, Nueva York, Barcelona, Varadero, por ejemplo). El poeta Cuevas en cambio, es quien se hace cargo del no salir del Chile “horroroso” que describe en sus textos. Es Chile y no otro país el que le interesa a Cuevas: este es

el territorio exclusivo de su viaje y Santiago la capital de sus textos, un Santiago que tanto en Lihn como en él se transforma en una pesadilla. El hablante es un habitante solipsista de parajes que antaño fueron suyos, pero donde ahora siempre se llega a destiempo, donde el amor no es posible más que en su apariencia: una empresa condenada al fracaso y donde la alienación del ser humano es la moneda de cambio del sistema bursátil (¿qué mejor ejemplo que *El Paseo Ahumada* o *Diario de la ciudad ardiente*?).

No es nuestro afán hacer un recorrido exhaustivo de todas las nociones de ciudad existentes en la poesía chilena del siglo veinte, sólo atisbar “señales de ruta”: son evidentes las relaciones de la ciudad de Cuevas con otros poetas: las cordilleras del hablante de *Introducción a Santiago* son herederas de Zurita, dialogan con las largas y angostas fajas de barro/noche/musgo rojo/piel del país y las zonas de peligro de la ciudad en Harris, se transforma en el cabaret postmoderno de la ciudad en Alexis Figueroa, la ciudad Bajo Amenaza de Memet donde a los amantes “les crecen heridas en los labios después de cada beso” y donde “cualquiera puede ser un dictador”. Es La Ciudad de Millán donde la corriente (es decir, la historia) invierte su sentido y vuelven a aparecer los desaparecidos y “resucita Allende y la Moneda se reconstruye íntegra”. Y dialoga también, por qué no decirlo, con la ciudad de las tribus urbanas y marginales de Yanko González o la ciudad violenta y barrial de cierto sector de la novísima. La ciudad de Cuevas, por lo tanto, es una ciudad he-

redera de todas estas visiones. Una ciudad que es real y no lo es al mismo tiempo en sus connotaciones, por cuanto éstas “desarrollan una acción semiótica a un tiempo icónica y semántica; constituyen los síntomas de adhesión común de autor y receptor a un código determinado. A su vez la relación que une autor y receptor por un lado y la sociedad de que forma parte por otro, está incluida en el texto. La correlación de referencia se modifica. El referente es el mismo, pero no lo es su función. Lo que importa, en ese sentido, no es el referente supuesto, en el momento de la constitución de las formas, al comienzo de la tradición o de la composición del texto, sino la apertura significativa en la realización concreta de la escritura” (Talens 1988:80). Lo que importa en suma, no es la fidelidad más o menos en la mirada histórica que de la ciudad hace Cuevas, sino la reconstrucción de “su” ciudad, que sabemos quizás parcial, mediatizada por sus filiaciones utópicas y políticas, pero que uno reconoce parte de una mirada necesaria, parte insoslayable de cualquier “proyecto de país” que se quiera nuestro. Y así es como debe ser y es la semiosis literaria, toda vez que entra en juego la memoria como elemento central de relatos que den cuenta de lo vivido, dando un orden a la fragmentariedad y discontinuidad de lo real-vivido: textos que se construyen desde lo que se recuerda y lo que se olvida, lo que se quiere rememorar y lo que se oculta, desde una subjetividad inmanente a la memoria misma, por cuanto: “en la relación que mantiene con el pasado, la memoria humana es siempre conflictiva, repartida e incluso desgarrada entre una solana y

una umbría: está hecha de adhesiones y de rechazos, de consentimientos y de represiones, de aperturas y de cierres, de aceptaciones y de renunciamentos, de luces y de sombras o, más simplemente, de recuerdos y de olvidos” (Candau 2001:69). Son estos significados simbólicos, esta carga connotativa, el texto en su nivel mensaje como comunicación-significación (Talens 1988:82) lo que nos interesa de los textos de Cuevas al analizar la ciudad en ellos.

2. TRES CIUDADES TRES PAÍSES

El extratexto (Chile en su totalidad y Santiago de Chile particularmente) es fundamental para entender la poesía de Cuevas. La carga simbólica o implicaciones ideológicas de sus textos (Talens 1988:93) están centradas en la función ideológica de los mismos. No le interesa a nuestro poeta escribir poesía por el placer de hacerlo (aunque este sea uno de los tres bloques del nivel pragmático descritos por Talens: a). Organización del mundo, b). Trascendencia de lo concreto individual y c). Deseo de placer (1988:49)): no son “inocentes” estos textos y su fuerte carga simbólica y referencial quiere mostrarnos la visión de un hablante situado a la izquierda del pensamiento moderno, una postura ideológica en todo caso sin concesiones para con los de su propio bando, al contrario: son éstos muchas veces quienes deben afrontar la crítica social del ex poeta.

Lo primero que llama la atención en la construcción

de estos poemas y su imagen de ciudad es el carácter narrativo: la mirada es caótica como el mundo que se describe. Este carácter un tanto “desordenado” de los textos de Cuevas ha sido señalado ya por cierta crítica (Valente fundamentalmente). A nuestro parecer es un desorden aparente: creemos que los textos ganan en verosimilitud al reproducir la mirada citadina del que deambula, como si fueran escritos arriba de una micro mientras se recorre la ciudad o sentados en un vagón del metro. El efecto de leer *Introducción a Santiago* es muy similar a la lectura de *París, situación irregular* de Lihn en esta mirada de turista/sufriente, de espectador de un juego al que se asiste sabiéndose marcadas las cartas.

En su tesis de grado sobre *Introducción a Santiago*, Daniela Moreno distingue tres tipos de Aldeas o ciudades que se construyen en dicho texto:

1. Santiago Sputnik: ciudad situada entre la utopía y el ciudadano
2. Santiago Vintage o del recuerdo
3. Santiago Ciudad de los poetas

Cada una de estas construcciones citadinas es parte de un todo mayor, que es la ciudad en su totalidad, que se quiere describir: “*Introducción a Santiago* es un poemario caótico y explosivo, no obstante, es posible encontrar un orden en el caos, el cual está dado por el recorrido psíquico de la ciudad. La urbe es represen-

tada como un espacio conectado y fluido, donde cada elemento tiene una función y valor determinados, desde las animitas hasta el Bar de la Unión. El poemario se enriquece con el caos de la ciudad, presentando un todo orgánico, donde su misma forma gráfica representa esa organicidad, en tanto que el texto prácticamente carece de pausas o signos que marquen el fin de un poema o el comienzo de otro, lo que justifica y sustenta la idea de estar ante un solo gran poema. Es un recorrido por el mapa de Santiago, pero también por la geografía síquica y humana de una ciudad sumida en el estado de excepción” (Moreno 2008).

Distinguiremos tres ciudades que representan tres momentos del devenir histórico en nuestro país y que se sustentan en tres visiones distintas y a veces semejantes del espacio-ciudad comunes a los dos poemarios en estudio. Estas ciudades son:

A. *La Ciudad que Fue*, espacio que se constituye durante el período de la Unidad Popular (1970-1973) y que comporta las características de la realización humana, la fe en un proyecto político en vías de realización, la plenitud individual, la amistad y el amor (aún cuando algunos textos de Diario de la ciudad ardiente instalan la duda respecto al devenir histórico).

B. *La Ciudad de Irás y No Volverás*, espacio situado en la época del gobierno militar (1973-1989) caracterizado por la degradación física, hu-

mana, social y política. En esta ciudad del terror y el dolor los espacios que antaño eran parte de la plenitud y la felicidad se tiñen ahora de la tragedia social que el país vivía: las calles, bares, casas, estadios de fútbol, personajes literarios, familia, amigos, son parte de una historia y una ciudad que se deshacen.

C. *La Ciudad de Nunca Jamás*, espacio que corresponde a la vuelta histórica a la democracia, espacio ciudadano en construcción, toda vez que nuestra eterna transición aún no termina, y que es la ciudad desde donde el ex poeta sitúa, generalmente, su textualidad. Es ésta una ciudad de la sospecha, donde se duda de todo: los antiguos camaradas, el real funcionamiento de las instituciones, la capacidad del propio autor por superar su tragedia personal de derrotado, la modernidad avasallante y el consumo, la mirada oficial y oficialista sobre el pasado histórico, etc. Pero en esta ciudad también hay esperanza en un futuro posible, en un proyecto de país donde la memoria nos reconstruya en nuestras contradicciones, donde sea posible hacer “una revolución hacia el interior de nosotros mismos” primero, para luego echarla hacia fuera.

A continuación ampliaremos las características de estas tres ciudades describiendo las formas específicas en que se manifiestan en los textos *Introducción a Santiago* y *Diario de la ciudad ardiente* en sus niveles pragmáticos y semánticos.

3. LA UNIDAD POPULAR O LA CIUDAD QUE FUE

Dice Talens que en el nivel pragmático de análisis semiótico “se integran por una parte aquellos elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondiente obra/lector, y por otra la referida al lugar de inserción de ambas, como sujetos de una práctica significativa, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social” (1988:47). Sabemos de la importancia de la semiótica del discurso en tanto libera al texto de ciertas prácticas de inmanencia estructuralista abriendo el texto a sus complejos procesos de producción y de recepción estética.

Pero no le interesa a la semiótica estudiar las entidades de autor y receptor como entidades autónomas al discurso, sino “en cuanto productores de ese mismo discurso”. De no ser así estaríamos cayendo en los vicios de la práctica estilística que otorgaba al autor, por ejemplo, una importancia desmedida en relación al sentido del texto. Interesa aquí lo que éste dice, más allá de sus intencionalidades. Es así como “toda escritura (...) es siempre, o mejor, funciona siempre de manera impersonal, aunque simule o pretenda personalizarse (...) Sólo nos interesa el lugar desde donde se habla. El autor es un lugar (...) Es una función. Y precisamente por ello en él se inscribe la huella de una práctica social” (Talens 1988:48).

Este lugar es la ciudad desde la cual elabora su discurso

el hablante de los textos de Cuevas. Este sujeto deja sus huellas ciudadinas desde el título: nos enfrentamos a una Introducción a la ciudad de Santiago, como quien escribe una Introducción a un libro. En este sentido es pertinente lo que Moreno señala al decir que la ciudad de Cuevas es un Santiago-texto: “Es así como *Introducción a Santiago* de José Ángel Cuevas funciona como mapa de un Santiago-texto. Se trata de un gran mapa/poema, una cápsula del tiempo. Al recorrer *Introducción a Santiago* es posible captar la vida de una urbe fragmentada pero no dispersa, factible de ser transitada. El texto funciona también como bitácora, donde se plasman los registros de un sujeto que vive desde la ciudad; es la urbe quien determina cada pasaje dentro del poemario y por ende las vivencias de la voz lírica presente en él. Entonces, es posible establecer que el poema tiene como matriz el deambular por la ciudad; un transitar que no sólo implicaría un traslado físico, sino también psicosocial dentro del gran Santiago. La voz lírica se mueve por los distintos estratos de la sociedad chilena: desde dormir en la calle y pasar hambre, hasta vivir en un barrio acomodado, para luego trasladarse a un sector medio de la sociedad” (Moreno 2008).

En *Introducción a Santiago* se hace un recorrido no sólo por los lugares físicos de la urbe, sino también por sus personajes y por su historia. Más allá del 73 se nos retrotrae hasta su misma fundación:

“Bien:

.....Santiago nació hace cuatrocientos cuarenta y
un años
Una tarde de Febrero
Ya lo sé
Y las calles se llamaban Del Rey, Galán de la burra,
Las Claras.
El primer molino se levantó a los pies del cerro
Donde yo después anduve con mi amada” (p.13)

Este viaje por la historia muestra a la ciudad antigua
también más humana:

“(Sueño que vamos por 1920 y como un globo de na-
vidad
La virgen vaga hacia Cisterna)” (p.1)

“(Balmaceda murió en esa casa de Amunategui
Y OHiggins se fue al exilio caminando por San Pablo”
(p.1)

“Hasta el año 32 se dormía en Santiago
Con la ventana abierta, existía confianza pública.
Ahora llevamos terremotos, tranvías, gobiernos en la
mente.
La sequía del 68
El martes 11 de septiembre” (p.2)

“El 57 partimos a Quinta Normal
Corría el tren 201 al Puerto
Como una calle iluminada.
Desde el Puente Carrascal

Yo veía el horizonte.
Era de noche.
El Sputnik pasó más allá de la Estación
Todo está dentro de mí ahora”

La ciudad habita al hablante, es una ciudad que se lleva adentro como las palabras, por eso florece la historia, los personajes de una urbe que fue y ya no existe:

“Anoche vi a Pablo de Rokha
Esperando el carro 36 entre la niebla
Cargado de paquetes” (p.7)

“Sé muy bien que por detrás se puede atravesar el San Cristóbal
Llegar feliz a Vitacura.
(por allí vive Nicanor Parra ahora)” (p.7)

“Era 1967
Y desde Il Bosco llegaban cantos y gritos
Pasaban Teillier y Cárdenas
Con la cabeza en alto
En la noche de los bares
Después amanecía” (p.8)

Esta Ciudad que hemos dado en llamar *La Ciudad que Fue* de la Unidad Popular se proyecta en *Introducción de Santiago* más allá del año 70. Vuela hacia atrás hasta la fundación de la misma y va describiendo un espacio donde había seguridad para dormir con las ventanas abiertas, donde corrían los trenes, donde los

poetas amigos deambulaban en la tranquilidad de los bares. Existe una reconstrucción histórica que va dando cuenta de un progresivo desgaste del espacio:

“.....Ay, pero Santiago de la República ha caído.
Se gastó Vivaceta
Independencia también va camino a la muerte
 Nunca se pavimentó Quinta Normal
 Ni San Ramón.
 La ciudad se hizo estrecha para tanta muchedumbre”
 (p.2)

Es en esta “función-lugar” del texto caracterizada por tres bloques: a) organización de un mundo, b) trascendencia de lo concreto individual y c) deseo de placer, donde se debate la construcción de la ciudad en Cuevas. Dice Talens: “La primera característica supone que uno de los objetivos que mueven la producción artística es el de otorgar una cierta coherencia al mundo experiencial, vivido o imaginario (...) El arte como una forma de ordenar el caos” (1988:49). El caos ciudadano se integra al mundo que se rememora. Si bien en *Diario de la ciudad ardiente* se verá más claramente La Ciudad de la Unidad Popular, en *Introducción...* se nos entregan algunas pistas:

“Vi a Violeta Parra
 Echar cerros sobre una mesa de mimbre.
 Todo estaba oscuro
 La gente en silencio
 Olas de trigo maduro

Dentro de la pieza.
Era una meditación
Un vuelo por el continente americano” (p.8)

“Providencia en un copo de helados de frambuesa
1967

Se combate por el pelo largo
Veo a Jimmy en las puertas del Coppelia
Con su cabellera al viento y su gamuza gris
Dispuesto a todo
En la Revolución del pelo largo” (p.11)

Es en esta ciudad de la U.P. donde el hablante vio nacer a su familia, donde el caos tenía un orden: celebra con sus amigos los nacimientos de sus hijos, se va a casar con la mujer que ama:

“Un Lunes de 1968 en pleno invierno de Junio
Nació Ximena, el sol salió a las siete
De la tarde.
Yo caminé y recé como un niño entre los matorrales
Del Parque Forestal.
Después el 22 de Agosto del 70
Apareció Marcela con su risa de ángel
A dos cuadras de la Plaza Brasil
Y bebí, toqué la guitarra hasta el amanecer
Con mis amigos
Leonardo nació en Julio del 72 y salí corriendo
Hablando solo por Pedro de Valdivia, cantándole
A mi hijo recién nacido
Con su plata de hombre y puños apretados.

Abro mis manos de padre y atrapo esta nube
 Aquí sobre mi colchón que ha volado
 De barrio en barrio.
 Lola Venegas me espera en el Paradero 36
 Y vamos a casarnos” (p.13)

La trascendencia de lo concreto-individual (segunda característica del texto semiótico y la producción artística) implica “trascender las limitaciones de los diferentes contextos (artísticos y real-socializados) entre los que la producción artística se encuentra incluida. Trascendencia que no debe entenderse en sentido restrictivo sino como forma de intervención en esa realidad que se desea trascender” (Talens 1988:49). Es así como lo personal en los textos de Cuevas está estrechamente ligado a lugares y espacios concretos de la ciudad, como queda claro en los poemas recién citados. El autor integra su historia personal a la historia de Santiago. Lo íntimo se hace parte de lo social: cada gesto, cada concreto hecho personal tiene su correspondencia, encuentra su sentido en una calle, un suceso histórico, un parque, un paradero de micros. Se es en la medida que se ha existido en ciertos lugares que se llenan de distintos sentidos y connotaciones de acuerdo a lo que allí sucedió.

En relación a la tercera característica (El placer estético) el hablante es consciente de estar produciendo un texto artístico. La recepción crítica de estos mismos ha situado la obra de Cuevas dentro de una línea de excepción en lo que ha dado en llamar poesía política

en el Chile del siglo veinte y se le reconoce como uno de los autores que más desesperada y lúcidamente dan cuenta del periodo histórico vivido bajo dictadura, junto a Millán, Pérez, Zurita, Memet, España y un largo etcétera.

Pero es en *Diario de la ciudad ardiente* donde las características de la ciudad del gobierno de Allende están más claramente expuestas. Aquí asistimos desde la dedicatoria (“A los veteranos del 70”) a la puesta en escena del recorrido por la utopía chilena y su vía al socialismo. Texto en prosa que bajo la estructura del diario de vida (y un segmento intermedio de poemas escritos en el periodo en cuestión) hace desde el hoy degradado en una ciudad ídem, un largo racconto por los “gloriosos tiempos” de la revolución chilena:

“Esto que estoy viviendo es la felicidad total y absoluta, Septiembre, casi primavera y el corazón está pleno, calles llenas de gente como yo, a salto de mata. Nunca habíamos sido tan felices. Vencimos, ganamos a quienes siempre nos han jodido y hecho vivir en la mierda, padres, tíos, abuelos...ahora sí vamos a reorganizar el país, con justicia como dijo anoche el Doctor (...) ¡miren la Alameda llena, llena! cuándo, díganme?, desde Estación Central hasta Plaza Italia, quince stands con Ángel e Isabel, Rolando Alarcón, Víctor Jara cantando por los grandísimos micrófonos, golpeaban la guitarra con una fuerza venida de los pueblos, ríos, campos y ciudades de todo el continente, y bailar después enardecidos, la Alameda iluminada de punta a

punta y llena de vida, desde el hondo crisol de la patria se levanta un clamor popular a cumplir, a cumplir todo va a cambiar desde hoy...” (p.19).

La ciudad de la Unidad Popular es una ciudad que arde bajo el fuego de la revolución allendista. Cada lugar, cada casa, cada espacio público se llenan del optimismo y la fe en el cambio que se avecina con el triunfo de las huestes del bien simbolizadas en los partidos del conglomerado oficialista. La ciudad es un espacio donde se canta, se baila en las calles, se realizan grandes manifestaciones, se defiende al gobierno, se bebe de amanecida, se encienden barricadas, en las casas se escucha música de Los Beatles, de Elvis, del neo folklore chileno, se afianza la unidad obrero-estudiantil: “Hasta que llegó el 4 de aquel mes, y Kiko Rosas vino a buscarme y entramos al Fortín Bar. Toda la Alameda era una sola luz, tomamos un vaso de vino por cabeza, eran como las siete de la tarde, venía gente desde Conchalí, Barrancas, Las Rejas, La Cisterna, es decir todos estaban allí en las marchas del triunfo. Esas mujeres de pelo largo, minifalda y ojos pintados que yo adoraba. Cantidades de jóvenes de patilla y bigote. Viejos de sombrero que lloraban, les corrían las lágrimas por sus cueros curtidos. Allí mismo cerraba los ojos y veía Chuquicamata como un barco descomunal funcionar en medio del desierto iluminado, los campos entregando sus verduras para el nuevo país, montañas de zapallos, melones, porotos saliendo de los pueblos, viviendo en sus casas llenas de flores y artesanías, la gente ya cambiada, buena, diciéndose

compañero, roto el egoísmo del sistema, y mucha música para cada día” (p.26).

4. LA CIUDAD DE LA DICTADURA O CIUDAD DE IRÁS Y NO VOLVERÁS

La poeta Antonia Torres describe en su ensayo “La idea de ‘nación’ en dos poetas chilenos contemporáneos: José Ángel Cuevas y Andrés Anwandter” a la nación en la poesía del primero “como un Hospital en deterioro y decadencia, tal como lo estaría tras una guerra. Una institución enferma y agónica en donde reina la muerte (...) representaciones de una escena en donde se ha instalado el miedo” (Torres 2005). Creemos es una buena imagen para empezar a caracterizar la ciudad de la dictadura en la poesía de Cuevas: la ciudad como un gran hospital donde pasea gente enferma, herida, drogada, esquizofrénica, donde se almacenan muertos, desaparece tu vecino de cama, se confabulan insidias en los pasillos, se inyecta tedio y desencanto en los pacientes. Otra imagen de la ciudad que nos parece atingente es la de ciudad como vespasiana (Harris), imagen heredada de la poesía de Lihn, la ciudad como un gran urinario público donde todo parece contaminado por las heces del miedo y la sospecha: “la urbe ha dejado de ser el lugar de reunión natural de los hombres virtuosos para convertirse en lugar de degradación o al menos de peligro moral” (Neira 2004:107). Si la ciudad de la plenitud y el encuentro lo era la ciudad de la U.P., la urbe lo será

de la dictadura: la ciudad del miedo y la degradación humana, social y política, ciudad del Irás y No Volverás, del exilio, los desaparecidos, la transformación de los recintos públicos en centros de detención y tortura (estadios, escuelas, islas, campos, casas particulares). Se transita por una ciudad en estado de alerta sin saber si llegarás o volverás a tu destino.

En *Introducción a Santiago* las características antes expuestas como símiles de la ciudad del miedo están claramente presentes: calles, edificios, bares, casas son sinónimos del sujeto degradado que habla en los textos:

“La Cordillera está ahí nevada,
 Pero yo soy un pobre diablo de la Plaza Brasil,
 Uno que bailaba boggie al viento en los cafés.
 Mi casa derrumbada tras un mar de corbatas
 Colgadas de los mástiles: Rosas con Teatinos
 Gath y Chávez abre sus puertas” (p.1)

La ciudad de la dictadura está entregada al devenir de la muerte y el consumo: Así como Enrique Lihn vio en el Paseo Ahumada el símbolo de la modernidad y el consumo propugnada por el sistema económico, en Cuevas asistimos a una visión similar: una ciudad que se solaza en una modernidad vacía:

“Ruidos de muchedumbre
 Sobre mi alma
 Por 24 cuotas es mío un Philips Personal Stereo, y mío
 1 ½ galón de Ballantine Tatung Dynamic

Julio Iglesias \$180 Hoy
Un río de suntuarios
El aire olía a muertos” (p.4)

La fe pagana se contrapone a la fe de los poderosos
simbolizada en el consumo como Dios tutelar:

“gloria al Dios de las calles
Al Dios del Santa Lucía por las noches
Gloria al Unicoop
A la Polar
A Sábados Gigantes” (p.11)

Ciudadano, en suma, de una urbe en toque de queda,
en estado de excepción, “una ciudad mediocre” bajo
dictadura, a la que sin embargo se siente atado y a la
cual exige un mínimo de respeto para vivir:

“Sí, soy hijo de esta ciudad mediocre
En Estado de Emergencia
Nací de este lado del río
No del otro
Y he pasado por González, Ibáñez
Alessandri, hasta llegar a hoy, y
He visto algunas cosas:
Agua correr bajo los puentes,
Sé atravesar corriendo entre los autos en marcha
Y cuando vuelvo en la tarde:
La ciudad en mis nervios destrozados.
Rigurosamente llevo mi carnet de identidad, pegado
al pecho

Rol único, certificado de trabajo, licencia
Para conducir
Libreta de familia, antecedentes
Salvoconducto para caminar con toque de queda
Certificado de conducta
¡Qué más quieren!” (p.13).

5. LA CIUDAD DE LA TRANSICIÓN O DEL NUNCA JAMÁS

Introducción a Santiago fue escrito el año 1982 en pleno auge y depresión económica del gobierno militar. Por razones obvias no abordaremos este texto en la última parte de nuestro trabajo: la ciudad post dictadura.

En *Diario de la ciudad ardiente* se describen las letanías de Antonio Moreno, “El solitario”, un personaje que deambula por las calles de un Santiago donde todo es sinónimo de derrota. Ha visto destruirse su familia, su utopía política, la transformación de sus antiguos camaradas en pequeño burgueses aliados al sistema, el socialismo devenido en otra forma de dictadura. A pesar de haber terminado el gobierno autoritario no hay casi esperanzas para este personaje.

La ciudad de la transición democrática es también una ciudad en transición hacia un algo de lo cual no se tiene certeza. Por lo menos el miedo a desaparecer, el miedo a la detención y la tortura no está presente en ella.

Antonio Moreno arrastra su letanía de derrotado entre otros derrotados: “Jorge está tomando diazepam, Líber bromazepam, yo lorazepam, estamos mal, cada uno por su lado, se vienen pensamientos negros a la mente, se cuelan entre los momentos del día, uno es una mierda, no sabe qué sentido tiene seguir, si ya pasó lo mejor que podía pasar, casi hicimos una revolución en esas noches inolvidables, cuando dejamos titiritando a los grandes empresarios. Aquella noche debe haber sido la peor de sus vidas, todo estaba oscuro desde Plaza Italia arriba, quizás qué imaginaron, que el comunismo les iba a quitar sus casas, los rotos iban a entrar, los rotos que ellos mismos habían creado. Pero se recuperaron, se ganaron a los milicos, allí terminó todo” (p.108).

La ciudad recién instaurada por la democracia, la ciudad de esos primeros años, arrastra la derrota y el desencanto de Moreno a quien le cuesta creer en los nuevos aires que se respiran. La ciudad de la post dictadura es apenas la prótesis del alma que se ha mutilado. La características del desencanto y la derrota que muestran estos textos quieren ser el testimonio porfiado de la memoria posible, “unos relatos de sujeto, de manchas, suciedad” de una ciudad cuyo árbol de la esperanza, parafraseando a Gonzalo Millán, tenía sus raíces creciendo en el aire:

“En fin, mis hijos han crecido, ya nadie cree en el socialismo, ni menos en la clase obrera. Pero estamos en libertad, podemos andar por las calles, los parti-

dos tienen su sede, su diario, no calientan a nadie. Se cueclan pensamientos negativos, quizás por la cesantía prolongada, la larga estadía en campos de prisioneros. O por la edad, andamos por el medio siglo de esta vida concha de su madre. A veces pienso que debí asilarme, podría estar doctorado, vagar por Europa, sentado junto al Sena, buscar el Café de La Flore, recorrer Saint Germain abrazado a una muñequita francesa, y no haberme muerto en vida aquí, las calles oscuras, los restaurantes en silencio. Hasta las 10 de la noche” (p.108).

CONCLUSIONES

La Ciudad vista como espacio semiótico de significación en Introducción a Santiago y *Diario de la ciudad ardiente* de José Ángel Cuevas se construye en relación directa con tres momentos históricos del Chile reciente: el gobierno de Salvador Allende, la dictadura militar y la sociedad post dictadura. A cada uno de estos momentos históricos hemos identificado tres hipotéticas ciudades que la textualidad realiza: La Ciudad que Fue del gobierno socialista, que tiene las características de la felicidad y la plenitud asociados a la utopía política marxista; La Ciudad de Irás y No Volverás de la dictadura, en la cual todos los signos ciudadanos comportan las características de la degradación humana, social y política que vivía el país; Y finalmente, la Ciudad de Nunca Jamás de la post dictadura, una ciudad en transición, heredera de muchos de los vicios

y características de su ciudad precedente, en la cual el sujeto que la transita se siente un desarraigado que oscila entre el mundo perdido, la utopía degradada y el desencanto posmoderno.

CAPÍTULO FINAL

No inauguro ni termino ninguna lección en ningún collège de Francia pero no creo sea tan impertinente ni pretencioso (espero) terminar estas alocuciones, estos soliloquios que son siempre los escritos (del género que sean –con o sin auditorio visible–) con las primeras aproximaciones o reflexiones de Foucault en las páginas primeras de su *El orden del discurso*, cuando señala (y cito y pido se me perdone la manía de la cita, manía que a lo largo de este ensayo/investigación sobre la crítica literaria se ha repetido y repetido): “En el discurso que hoy debo pronunciar, y en todos aquellos que, quizá durante años, habré de pronunciar aquí, habría preferido poder deslizarme subrepticamente. Más que tomar la palabra, habría preferido verme envuelto por ella y trasportado más allá de todo posible inicio. Me habría gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento interrumpida. No habría habido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su posible desaparición”. Este comienzo de su charla en el collège de Francia me ha resultado siempre magistral y resume, creo, el intento de situarse al otro lado de la palabra, más allá de todo

deseo por empezar o terminar, de toda ritualidad o certeza: muerte del deseo de autoría, lenguaje o escritura como “espacio liso” donde confluyen todas las escrituras posibles, el ramaje del hipertexto, el rizoma de la confusión de géneros y estilos, la discontinuidad como continuum, la grieta como pista de aterrizaje del sentido. Quisiera entonces, siguiendo a Foucault, que esto que he dicho sea la continuación de una reflexión empezada hace ya muchos años cuando era estudiante en Valdivia y sea también la expresión de mi deseo por hacer de la escritura un vaciadero, un nirvana donde todo se diluya en la conciencia que mi voz no me pertenece, que alguien me dicta lo que digo, que todos los que han escrito y han muerto (en la bella imagen de José Emilio Pacheco) se me acercan ahora que trato de finalizar este texto y me miran. Y me ayudan.

Voy a patinar entonces sobre la hoja en blanco (usando la imagen de la poeta Damsi Figueroa), pasando semáforos en rojo y deteniéndome, sin esperanza y sin desesperación (la cita que amaba Carver) por llegar a puerto seguro en mis planteamientos, como el personaje de la novela de Houellebecq (*Ampliación del campo de batalla* —o la película homónima si se quiere pinchada hace ya varios martes en i-sat—) donde ese “quijote posmoderno” (como define Alan Pauls al protagonista de la historia) transita entre la pena y el vacío, prefiriendo, como Faulkner, la pena. Citas no citadas, aclaro, en muchos casos. Citar no para situar dudosas líneas de poder, sino para instalar la caricia. Citar para pesar el peso del espíritu en la cita, como

la carne pese todo su peso en la caricia (Waldo Rojas).

A mí se me ocurre ahora que el texto, el discurso, es una casa abandonada y el lector un okupa que es desalojado cada cierto tiempo por la policía del mismo lenguaje, pero insiste en habitar la casa, en entrar por las ventanas clausuradas, rompiendo el techo, dando hachazos a los sentidos únicos, como Nicholson en el fotograma famoso de *El Resplandor*, colocando su cara sonriente en el hueco de la puerta astillada, diciendo al texto: “Aquí está Jhonny”, mientras el sentido da alaridos, onomatopeyas de lo no dicho, como la muchacha con el cuchillo en el baño (estamos leyendo en el baño en este momento, imagina que estamos con el portátil cómodamente sentados en una sala de baño estilo renacentista, un baño que ya se soñaran los pobres del mundo que a esta altura siguen sin nada más que perder que sus cadenas) esperando cortar tu mano con el mismo cuchillo oxidado con el cual separas las hojas, y señalas el punto donde te quedaste (donde te abandonó la lectura), por que hay que dejar una huella, un boleto de micro si no tienes un cuchillo oxidado, o un separador de hojas con la cara de Neumann.

La “policía del lenguaje”: el lector, el crítico, los académicos que odian hacer clases, los estudiantes de letras disciplinados que leen a Proust todos los días, las secretarías que aman la poesía de Teillier, los poetas que leen con rabia, envidia y odio a sus hermanitos de raza, los otros que auscultan con amor entre las páginas.

Termino con un poema de mi autoría:

EL TAMAÑO DE NUESTRA SOLEDAD

UNO

Se lee pero no se habla de lo que se lee.
No se lee para hablar.
Se lee para guardar silencio
Dónde guardas tú el silencio?
Te voy a nombrar algunos lugares donde puedes guardar tus lecturas o /tú silencio:
Junto a los huevos, bajo las gallinas.
Con la basura dentro de las bolsas plásticas negras.
En el agua fría del guatero en la mañana.
En la mirada del gato que no dejas entrar a tu casa.

Te sigo numerando:

En la quijada de walkot destrozada por marciano.
En el árbol que crece a orillas del mar.
En los peces que son hojas en las ramas.
En el granizo que se deshace en tu mano.
Siempre es un buen lugar una sala de cine.
Siempre es un mal lugar un pozo de agua.

Otros lugares:

Junto a los piñones en la olla a presión
Se lee pero no se habla de lo que se lee.

Se habla de lo rápido o lento que pasa el tiempo

De las fiestas en el convento
De la fruta que cae sobre la realidad
Del espejo que flota sobre el agua

DOS

La gente que no lee me parece sospechosa
Pero la que lee me parece más sospechosa aun

La gente que anda con libros bajo el brazo
En trenes subterráneos o buses
Y habla citando a ka a ce a eme.

La que memoriza citas mientras nada o se ducha

La que lee desnuda para ver cómo se va tatuando
En la piel la historia

Los ratones que muerden las hojas con la tv. encendi-
da sin volumen
Los reptiles que en el desierto leen para superar el te-
dio y el sol
Las yeguas que se sienten otra persona
Después de cerrar la última página

Los lectores macho que no abdican
Los lectores hembra consumidos por la farra y el des-
asosiego

La sonámbula que ya no distingue entre ficción y realidad

Y no sale de casa hace días ni ve televisión ni compra
diarios

La perra que aúlla porque otro siempre lo dice mejor
que ella

La paciente que avista un milagro y guarda un trébol
entre las hojas

La inocente que espera alguna redención algún atisbo
de felicidad
Entre las páginas mustias

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Mauricio. “No me consideran un escritor profesional”. El Mostrador. <http://www.letras.s5.com>
- Alonso, María Nieves; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. 1995. La Crítica Literaria Chilena. Concepción: Editora Aníbal Pinto S.A.
- Amaro, Lorena. 2009. “¿Quién vigila a los vigilantes? La Crítica literaria Chilena. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile: 10.
- Aninat, Francisca. 2006. “Raúl Zurita: Michelle Bachelet representa a una derecha blanda”. Revista Cosas Nº 772. 28 de abril.
- Araya, Juan Agustín; Molina, Julio. 1917. Selva Lírica. Santiago: Soc. Imp. Y Lit. Universo: 469-471.
- Arroyo, Guido. 2010. Analecta Revista de Humanidades. Nº 4. Santiago.
- Bengoa, José. 1996. La comunidad perdida. Santiago: Ediciones Sur.
- Bianchi, Soledad. 2003. “Una meditación nacional sobre una silla de paja: Desde Chile José Ángel Cuevas: Una poesía en la época de la expansión global. Re-

- vista de *Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima.
-----, 1980. *Entre la lluvia y el arcoíris* (Prólogo). París.
<http://www.uchile.cl/cultura>
- Blesa, Túa. 1998. *Logofagias. Los trazos del silencio*. España: Tropelías.
- Block de Behar, Lisa. 1994. *Una retórica del silencio*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Braithwaite, Andrés. 2006. *Bolaño por sí mismo*. Santiago: Ediciones UDP.
- Candau, Joel. 2001. *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Carrasco, Iván. 1995. "La crítica literaria en tiempos de crisis". *La Crítica Literaria Chilena*. Concepción: Editora Aníbal Pinto S.A.: 37-38
- Cuevas, José Ángel. 1998. *Diario de la ciudad ardiente*. Santiago: LOM.
-----, 2003. 1973. Santiago: LOM.
-----, 1982. *Introducción a Santiago*. Proyecto Patrimonio.
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Escritorio/introducci%C3%B3n%20a%20santiago>
- Déllano, Luis Enrique; Palacios, Edmundo. 1962. *Antología de la Poesía Social de Chile* (Prólogo): 12-13.
<http://www.memoriachilena.cl/>
- Deleuze, Gilles. 1990. "Post-scriptum sobre las sociedades

de control”
<http://www.revistapolis.cl/13/>

Eliade, Mircea. 1983. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor: 64-79.

Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor; Gerzovich, Diego. 2005. Escuela de Frankfurt. Buenos Aires: Eudeba.

España; Aristóteles. “1973 de José Ángel Cuevas”. Avance. Centro de Estudios Sociales. <http://www.centroavance.cl/index.php>

Elliot, Jorge. 2002. Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena. Santiago: LOM: 46.

Foucault, Michel. 1976. Vigilar y Castigar. México: Siglo Veintiuno.

-----1980. “El ojo del poder”. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías”. <http://nodo.50.org/dado/textosteoría/foucault2.rtf>

Fuenzalida, Daniel. 2005. Enrique Lihn Entrevistas. Santiago: JC.Sáez editor: 158.

Galindo, Oscar. 2002a. “Mutaciones disciplinarias en la poesía de E.L. Estudios Filológicos N° 37:225-240

<http://www.scielo.cl/scielo.php>

-----2002b. “Autoritarismo, Enajenación y Locura en la Poesía Chilena de Fines del SigloXX. Zurita, Maquieira, Cuevas. América Latina Hoy. Universidad de Salamanca N° 30

<http://dialnet.uniorioja.es/servlet/articulo>

- , 2003. "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo".
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana N°
38:193-213.
<http://dialnet.uniorioja.es/servlet/articulo>
- Greimas, Algirdas. 1986. De la nostalgia: Estudio de se-
mántica léxica.
[http://www.geocities.com/semiótico/greimas1.
htm](http://www.geocities.com/semiótico/greimas1.htm)
- ;Fontanielle, Jacques. 1994. Semiótica de las pa-
siones. <http://books.google.cl/books>.
- Hahn, Oscar. 1998. Carlos Pezoa Véliz. El pintor Pereza
(Prólogo). Santiago: LOM: 9.
- Harris, Thomas; Espinoza, Patricia; Hernández, Héctor.
2004. "A propósito de un prólogo, un poeta y una
antología". Quintarrueda N° 1. Junio.
- Labbé, Carlos. 2009. "Marginalia lectora". La crítica lite-
raria chilena. Santiago: Pontificia Universidad Ca-
tólica de Chile: 79.
- Lavquén, Alejandro. 2004. "José Ángel Cuevas. Nunca más
comulgar con ruedas de carreta". Revista Punto
Final.
[http://lavquen.tripod.com/entrevistajoseangel
cuevas.htm](http://lavquen.tripod.com/entrevistajoseangel
cuevas.htm)
- Loyola, Hernán. 1972. "El ciclo Nerudiano 1958-1967:
tres aspectos". Santiago de Chile: Anales de la
Universidad de Chile: 205-235-238.

- Lihn, Enrique. 1996. El circo en llamas. Comp. Germán Marín, Santiago. Lom. 327.
-----1995. Porque escribí. Santiago: Fondo de cultura económica.
- Lira, Sonia; Miranda, Rodrigo. 2000. "Zurita, adiós a las barricadas". Qué Pasa. 03 de septiembre.
- Llanos, Eduardo. 1983. "A propósito de Anteparaíso". La castaña N° 2. Mayo.
-----"1995. Acerca de Enrique Lihn". Porque escribí. Santiago: F.C.E.
-----1992. "Jorge Teillier, poeta fronterizo". Los dominios perdidos. Santiago: F.C.E.
- Lloró, Carlos. 2013. "Definición y pérdida del sujeto". Sombra y sujeto. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso:11.
- Marín, Germán. 1996. Enrique Lihn. El circo en llamas. Santiago: LOM: 89-499.
- Moncada, Felipe. 2013. Los territorios invisibles. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas: 5-6.
- Montes, Hugo. 1976. Vicente Huidobro. Obras Completas. Tomo I. Santiago: Andrés Bello: 906.
- Moreno, Daniela. 2008. "Hay una ciudad muy lejos. Historia de un viaje". Homenaje por los 25 años de Introducción a Santiago. Proyecto Patrimonio. <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Escritorio/daniela%20moreno.htm>

Neira, Hernán. 2004. La ciudad y las palabras. Santiago: Universitaria.

Nómez, Naín. 2006. "Pablo de Rokha: El tigre que no era de papel". CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez. <http://www.archivochile.com>

-----1998. "Pablo de Rokha: treinta años después". CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez.

Otano, Rafael. 2000. "Seis revistas, dos diarios y ningún funeral". Revista de comunicación y medios. Universidad de Chile. N° 12. <http://www.icei.uchile.cl>

Quezada, Oscar. 2002. El concepto signo natural en Ockham. <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/filosofia/Ockham/cap4.htm>

Richard, Nelly. 2007. Fracturas de la memoria. Argentina: Siglo XXI: 24-31.

Sabella, Andrés. 1963. "Poesía Ácrata". Colecciones Hacia: Imprentas Unidas. <http://www.memoriachilena.cl/>

Saussure, Ferdinand de. 1945. Curso de Lingüística General. Argentina: Losada.

Schopf, Federico. "Introducción a Vicente Huidobro". Retablo de Literatura Chilena. http://www.vicentehuidobro.udechile.cl/ensayo_federico_schopf.htm

----- 1985. "La ciudad en la poesía chilena: Neruda. Parra, Lihn".

Revista chilena de literatura. Nº 26:37-53.
file:///C:/Documents%20and%20Settings/Ad
ministrador/Escritorio/la%20ciuda%20F.%20Shopf.htm

Serrano, Margarita. 2000. "He sido honesto con lo que hago". La tercera. 03 de septiembre.

Surghi, Carlos. 2013. ""Blanca la página de aquel que recuerda lo que ha leído" Córdoba. Cuadernos de la biblioteca de Córdoba. Nº10: 19.

Talens, Jenaro; Romera, José; Tordera, Antonio; Hernández, Vicente. 1988. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra.

Teillier, Jorge. 2005. Muertes y Maravillas. Santiago: Universitaria: 14-15.

Torres, Antonia. 2005. "La idea de "nación" en dos poetas chilenos contemporáneos: José Ángel Cuevas y Andrés Anwandter" Documentos lingüísticos y literarios. 28:94-99.
www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=106

Uribe, Armando. 2002. Carta abierta a Agustín Edwards. Santiago: Lom.23-24-25-30-31-58

Valente, Ignacio. 1975-1982. Archivo Raúl Zurita.
<http://www.letras.s5.com>

-----2004. "Memorial de un crítico". Santiago. Revista de Libros. El Mercurio.

Zurita, Raúl. 2004. "El baile de los niños". Artes y letras. El Mercurio. 18 de abril.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. EL CONCEPTO DE PANÓPTICO APLICADO AL DIARIO EL MERCURIO	13
1.1. EL MERCURIO Y EL CASO VALENTE	20
1.2. EL CASO ZURITA	27
2. LA OMISIÓN COMO FORMA DE SILENCIO EN LA CRÍTICA LITERARIA DE VALENTE: LOGOFAGIA CRÍTICA	33
3. EL CASO ENRIQUE LIHN EN LA CRÍTICA LITERARIA DE VALENTE: UNA RETÓRICA DEL SILENCIO	41
4. HACIA UNA CRÍTICA LITERARIA INTERDISCIPLINARIA: DOS APROXIMACIONES A LA OBRA DE JOSÉ A. CUEVAS	48
4.1. NOSTALGIA, IDENTIDAD Y MEMORIA EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL CUEVAS	48
4.2. SEMIOSIS DE LA CIUDAD EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL CUEVAS	90
5. CAPÍTULO FINAL	117
6. OBRAS CITADAS	123

COLOFÓN

EDICIONES

PANOPTISMO, SILENCIO Y OMISIÓN EN LA CRÍTICA LITERARIA BAJO DICTADURA © RICARDO HERRERA ALARCÓN, RPI N° 248904, FUE EDITADO Y DISEÑADO EN EL PUERTO DE VALPARAÍSO. PARA LOS INTERIORES SE UTILIZÓ PAPEL BOND AHUESADO DE 80 G Y PARA LA PORTADA COUCHÉ DE 220 G CON SOBRECUBIERTA EN KRAFT IMPRESO. SE IMPRIMIERON 50 EJEMPLARES EN ENERO DEL AÑO 2015.

INUBICALISTAS

