

El impacto de la cultura de la imagen en la poesía chilena de los años ochenta como manifestación del fin del arte*.

Juan Herrera M.
Universidad de Concepción

1. Presentación.

Me he propuesto estudiar el impacto de la cultura de la imagen en las producciones de algunos escritores (poetas) chilenos de los años ochenta en el contexto más amplio de la concepción nueva del arte en su dimensión más radical del “fin del arte” y, más específicamente, el fin de la literatura. El interés por este rasgo definitorio manifiesto en textos del período señalado tiene su correlato en los cambios sociales, culturales, históricos y económicos del país, los que ponen a prueba toda la construcción de sociedad preexistente. Por lo tanto, la constatación de una sociedad y del grupo de individuos ligado al quehacer artístico, que valora de manera diferente el Arte, debe considerar el hecho de que la sociedad misma ha sufrido una transformación y que ésta naturalmente deberá encontrar nuevas herramientas para la descripción de los materiales nuevos.

El cambio de una sociedad occidental moderna hacia una de distinta configuración había ocurrido mucho tiempo antes en la dimensión estética, especialmente en los países de economía postindustrial, pero recién toma forma definitiva como cambio de percepción

en el desarrollo artístico criollo alrededor de los años ochenta. A pesar de ello, no puede darse por descontado los trabajos anticipatorios de Vicente Huidobro, de los poetas de los años cincuenta y de los inmediatamente anteriores escritores de la denominada generación de la "diáspora". Las razones de esta discontinuidad respecto de lo que había sucedido en el ámbito de la estética en países como Estados Unidos se hallan principalmente en la disputa interna de intereses socio-políticos, contradictorios con la liberalización del mercado en el contexto de una sociedad postindustrial, y en el retraso obvio en la adopción de nuevas formas del mercado y de la tecnología.

En investigaciones previas he destacado el valor ominoso que la Dictadura militar tiene para los escritores de los años ochenta; sin embargo, también he convenido que estas posturas no siempre suelen ser sólo ideológicas, sino que responden a la constatación de un momento de crisis de lo que hasta entonces había sido la cultura chilena.

Se puede afirmar, dentro de los límites de esta investigación, que en la cultura chilena de los años ochenta se observa la incorporación de nuevos modos de concepción del conocimiento (y de la información), la inclusión de materiales tecnológicos que bajo el influjo de la nueva economía postindustrial irrumpen en diversas dimensiones de la cultura, sobretudo en la dimensión intelectual (escritura), y las expresiones de procesos inconscientes sin precedentes conocidos. Estas conjeturas se fundan en muchas proposiciones que teóricos del tema vienen estudiando desde hace décadas en muchas universidades occidentales; pero no sólo en ellas, sino que también en centros de investigación parauniversitarios, más bien relacionados con los ámbitos de la Economía y

* Este artículo es la escritura preliminar del Proyecto de Tesis conducente a obtener el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, por este motivo tiene

de la Sociología. Mi interés es conciliar el trabajo sugestivo de estos teóricos con la evidencia que señalan muchas de las obras poéticas de los ochenta en Chile, en donde la figura del poeta ha sido devaluada, como así la función cultural otorgada a la escritura.

En esta nueva actitud frente al hecho poético es posible determinar la presencia de una racionalización del acto de escritura que deriva a una posición *intransitiva* frente a la producción escritural: lo que se resuelve de dos maneras friccionadas, la autodestructiva y la resistente. La primera manifestación incluye la actualización de una cultura del conocimiento altamente compleja; en esta verificación se considera que la figura del autor toma conciencia del acto escriturario de manera reflexiva y adopta una actitud frente al “problema”, en el cual el acto de escribir se ha transformado. Esta visión corresponde a un momento de manifiesta irresolución de todas las formas posibles de la Postmodernidad. Podríamos hablar entonces de producciones en las que todavía el autor se encuentra en franca pugna con factores modernos y postmodernos en una sociedad chilena en convulsión. El segundo fenómeno que puede apreciarse es el que se halla determinado por las cotas impuestas por la sociedad de la información, donde el Arte es considerado como una traza más del mundo de la diversión; el texto poético renueva su espíritu puramente cognocitivo para desplazarse hacia las connotaciones que lo figuran como un “evento”, una materialización de la idea de arte cotidiano que los artistas surrealistas promovieron. La presencia del autor, entonces, es transformada desde una figura del dominio de la alta cultura a una *superstar* –dominio pop de la cultura-, como lo ha demostrado la actitud de ciertos escritores chilenos que abandonaron la resistencia, para integrarse al mundo de la farándula y a la representación superficial de la órbita magazinesca. La tendencia parece no tener otra opción que la presentada aquí, pero hay

carácter general y no se detiene en particularidades de los tópicos.

que señalar que, incluso dentro de la misma, existen momentos de pequeñas anarquías al interior de la “política” de esta Anestética.

Destaco el carácter interdisciplinario de este trabajo, el cual se relaciona directamente con los requerimientos necesarios al momento de ensayar una lectura de la actividad artística que reviste señalizaciones postmodernas. Asimismo, considero relevante mencionar que dicha característica postmoderna es factible encontrarla en gran parte de la nueva crítica que opera con estas y otras nociones, encontrándose muy a menudo estudios que incorporan a la materia literaria distinciones semiológicas, antropológicas, etc. Esta dimensión de los estudios literarios obedece a cambios en el punto de vista crítico, lo que ha llevado a pensar, desde los postestructuralistas hasta nuestros días, en una refundación de los objetivos propuestos por la Crítica, pero que todavía no son desarrollados por la mayoría de los estudios sobre poesía chilena: así también observo una nueva forma de sensibilidad que en el Arte se manifestó con previa singularidad.

Los conceptos relacionados con la cultura de la imagen ofrecen una forma adecuada para describir ciertos procesos que se verifican en la escritura de los autores que serán objeto de estudio. Sin pretender describirlos ampliamente en estas páginas introductorias, creo que mecanismos propios de esta dimensión conviven, y perfilan una nueva forma (estructura) de los textos escogidos, como también operan sobre el significado de éstos. Las prerrogativas de una cultura bajo las exigencias de la palabra escrita (o de la esfera grafológica) dejan de actuar como tales, y se ven reemplazadas por

un nuevo modo de acceso a la información que atiende al concepto de Velocidad y, por lo tanto, a su expresión más inmediata que conocemos, la imagen (videoesfera)¹.

Me parece que sólo dos trabajos hacen referencia, en el contexto de la poesía chilena, al impacto o presencia de la cultura de la imagen, y ellos por sí solos no establecen una línea conductora entre todas las manifestaciones representadas en dicho período². Por otro lado, estos estudios tampoco consideran de manera detenida las conexiones con el mundo alterno que supone la sociedad, la cultura y la economía. Por lo anterior, creo indispensable una lectura desde esta óptica.

2. Corpus teórico y crítico.

Los aportes de teóricos que trabajan sobre el cambio de un estado de la cultura, desde una condición moderna a una postmoderna, son las que nos preocuparán para delimitar los mecanismos que pueden ser observados en la poesía chilena de los años ochenta y que dan cuenta de dicho proceso. Paul Virilio y otros autores se han referido a la situación oscilante del sujeto, aquel que ya no obedece a la figuración preexistente del sujeto moderno; al respecto, el autor francés propone el concepto de “trayectividad”, que esencialmente explicita una abierta negación a la Filosofía tradicional, puesto que con dicha postulación se supera la permanente diferenciación entre sujeto/objeto, para plantearse una especie de transición entre ambos

¹ Régis Debray registra el cambio de paradigma, desde uno Moderno a uno “actual” que rige a las sociedades occidentales, estableciendo órbitas diferenciadoras de expresión del conocimiento y del poder, y de sus medios de expansión. Véase Régis Debray. 1995. *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires, Manantial.

² Me refiero más específicamente al trabajo de Javier Campos. 1987. “Tomás Harris y la cultura de la imagen (algunas reflexiones sobre poesía chilena de los 80)”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 40. Santiago, Universidad de Chile. De manera más general, también, Javier Campos. 1994. “Lírica chilena de fin de siglo y (post) modernidad neoliberal en América latina”, en *Revista Iberoamericana*, Núms. 168-169. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. P.p.891-912.

y cuya dimensión espacial es el trayecto (Virilio, 1997a:41-42); por su parte, Deleuze y Guattari, elaboran toda una teoría del devenir, que también señala una ruta similar para superar la unilateralidad, la autonomía y la estabilidad de la subjetividad moderna. Alain Touraine describe de la siguiente forma el mismo fenómeno:

Para tender un puente entre unos continentes que se alejan uno del otro, ya no podemos recurrir a una figura del Sujeto definido como el servidor de Dios, la Razón o la Historia: tanto desconfiamos, luego de un siglo de totalitarismo y autoritarismo, de las religiones sociales y las movilizaciones políticas. La imagen del militante, como la del cruzado, nos inspira más desconfianza que admiración. Incluso abandonamos la idea de Yo, porque descubrimos que su unidad no era más que la proyección en el individuo de la unidad y la autoridad del sistema social, del Príncipe transformado en Padre e interiorizado en la forma de normas morales. Era la socialización la que hacía triunfar el principio de realidad, imponía al desorden de los deseos el orden de la ley, reemplazaba la guerra de todos contra todos por la paz imperante por obra del Leviatán o la voluntad general. Y es precisamente esta religión social y cívica la que se disgrega al mismo tiempo que los elementos de su reproducción en la educación escolar y familiar: el Maestro y su programa, el Padre y su autoridad estructurante. (Touraine, 2000: 61).

En general, Virilio ha procurado evaluar el impacto que la tecnología ha ejercido sobre el sujeto, indagando desde una postura humanista y cristiana la anulación, expresada como desaparición, de la subjetividad, en virtud de ciertos mecanismos que nos llevan al “accidente”: o sea, una derivada de la velocidad. La fórmula es sencilla: velocidad = desaparición. De otro modo, el accidente es directamente proporcional a la velocidad, así como la velocidad es proporcional al desarrollo de la tecnología. En sus textos cobra sentido la pregunta por la conservación de los dispositivos naturales del humano para percibir y, por consiguiente, el cuestionamiento sobre la dirección a la que apunta el Arte y su rol. Hasta antes de la invención de la fotografía y, desde luego, con la

aparición de la cinemática³, los individuos no podían separar el contrato establecido entre tiempo y territorio (espacio), lo que es propio de la percepción visual humana. La tecnología nos hace percibir otra forma de realidad, la que privilegia la exposición de las imágenes fijadas como eventos que no transcurren en el tiempo (efecto durativo de la imagen) y que van en detrimento del territorio, el que se ve achatado por la bidimensionalidad de la imagen tecnológica. Pulverizada la percepción tempo-espacial de un cuerpo que conocemos como humano, la ventana queda abierta para que el Arte quede en manos del “GENIO GENÉTICO y ya no (del) literario o artístico”⁴. Teóricamente, las posibilidades de enfrentarnos a un tipo de arte que ya no funciona en los márgenes de lo humano, abre el camino hacia experiencias que son señaladas como perturbadoras en el contexto ético figurado por Paul Virilio, él llama a estas experiencias “arte presentativo”, pero también lo denomina “arte despiadado”:

Con este fin de milenio se cumple ante nuestros ojos lo que la abstracción había intentado comenzar: el fin del arte REPRESENTATIVO y la sustitución por una contracultura, por un arte PRESENTATIVO; situación que prolonga la temible declinación de la democracia representativa en provecho de la opinión, a la espera, mañana, de la democracia virtual, la encuesta automática de una “democracia directa” o, más exactamente, presentativa y multimediática. (...) Desmesura por desmesura, hoy el acostumbramiento al choque de las imágenes y la ausencia de peso de las palabras ha trastornado la escena del mundo. Despiadado, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo. (Virilio, 2001: 55).

En un reciente libro-entrevista, el sabio es más enfático: “Hay un arte de la ciencia que es el fin de la ciencia y quizás también el fin del arte” (Virilio, 2003: 124). Relacionado con lo anterior, Virilio es partícipe de un arte que valora las subjetividades que exploran lo demostrativo del arte, en donde la creatividad se acerca a un compromiso por descubrir lo

³ Virilio señala, “lo que la ciencia intenta actualizar, “lo no visto de los instantes perdidos”, se convierte para Méliès en *la base misma de la producción de la apariencia*, de su invención”. Véase, Paul Virilio. 1998. *La estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama. p. 16.

propiamente humano de dicha exploración. Virilio explica: “en este momento, la pintura y el dibujo están en vías de desaparición, así como el escrito corre el riesgo de desaparecer tras los multimedios”, aunque advierte “lo propio del hombre es resistir”, (Virilio, 1997a:26); y agrega:

“Hay que volverse crítico. El impresionismo es una crítica de la fotografía y el documentalismo una crítica de la propaganda. Por lo tanto, hoy en día hay que inaugurar una crítica de arte de las tecnociencias para divergir la relación con la técnica”(Virilio, 1997a: 34)

Es posible que las complejas aportaciones de Virilio sean las precisas en un mundo en donde los puntos de vista acerca del Arte se encuentran muy cercanas al relativismo ético y moral, pero esta observación es simplemente otra pregunta.

Taichi Sakaiya en su libro *Historia del futuro*, desde el ámbito de la Economía, puede dar cierta luz al problema planteado, al conceder importancia al hecho de que la sociedad se transforma de un modelo industrial, con énfasis en la producción y los bienes materiales, a una sociedad del conocimiento, es decir, con énfasis en los valores subjetivos. En este sentido, adquiere relevancia la actividad artística, considerada en un nivel de alta especialización, en el modo en que los sabios medievales desarrollaron actividades destinadas hacia la ampliación del conocimiento, dada la concordancia existente entre esa época y el modelo de Economía por venir. El concepto de “valor conocimiento” puede ser evaluado en una producción artística, como un bien que compromete elementos de conocimiento cultural que no se encuentran en la oferta de las experiencias artísticas elaboradas por la cultura de masas. Puedo aventurar, entonces, que una obra artística que carece de “sofisticación” o “calidad” (Zapata, 2003: 6), se

⁴ Paul Virilio. 2001. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires, Paidós. p. 69.

acerca al arte puramente “presentativo”, al que hace referencia Virilio y que, además, se halla en concordancia con el peligro de la elaboración estética a manos del GENIO GENETICO y de los multimedios.

3. Figuras y textos.

En esta investigación el corpus de los autores y textos ha sido delimitado a una serie no muy extensa, pero que considero conveniente para demostrar que la poesía chilena de los años ochenta se abre paso hacia una nueva forma de sensibilidad postmoderna. Con ello quiero decir que los autores susceptibles de ser vistos por esta óptica se encuentran inscritos en un sistema de códigos del ámbito de la cultura de la imagen, legibles desde el punto de vista de la existencia de una crisis que para ellos se prefigura sobre la base de la pregunta de si ¿es posible solventar sus propias experiencias artísticas del modo en que la poesía chilena operó durante casi cien años? Quizás, los textos aquí someramente evaluados son una manifestación de la culminación de un modo de hacer Arte o de proponer una cancelación de la actividad artística, por ser remota forma de lo mismo.

Tomás Harris ha publicado casi una decena de textos poéticos en los que se puede determinar la existencia de una cantidad importante de indicios que apuntan hacia la creación de una poesía modelada como intertexto de hechos culturales del dominio de lo audio-visual. Considerando múltiples formas de mixtura entre la escritura (esfera de lo grafológico) y la imagen (esfera del video), Harris ha establecido un flujo continuo de referencias al cine, a la televisión, al arte pictórico en general, como también con a la escena musical popular (*jazz y rock and roll*, principalmente). Los objetivos de dicho marco referencial se instalan para convivir a la manera de un *pastiche* con elementos y personajes de la cultura letrada (Alonso González de Nájera y Melville *versus* Coca-cola,

Aliens y Bob Marley). Esto permite observar la ambivalencia de los personajes, su ironía, y muchas veces su total confusión (como si fueran personajes de películas de ciencia-ficción perdidos en el tiempo); además, lo anterior demuestra como es posible llevar a cabo un ejercicio poético en donde pueden coexistir códigos de lo que se considera hoy una “alta cultura” y “una cultura de masas”: argamasa de la cultura que se permite decir “yo no sé nada de poesía”, (Cipango: 185).

Carmen Berenguer, figura poco estudiada de la poesía chilena, cuyos textos se perfilan como neobarrocos, porque, entre otras cosas, pone de manifiesto la tensión existente en un sujeto poético que tiende a desbordar el lenguaje, dejando de lado la trabazón saussuriana entre significado y significante. De este modo, sus textos son hiperreales, son denotativos de la ausencia de una lógica gramatical de la lengua, una lógica que en el arte moderno no estaba permitido traspasar. Específicamente, la linealidad de la realidad exigida por la razón se halla, por ejemplo, en *Sayal de pieles* (1993), contaminada por una especie de lengua extranjera (Deleuze y Guattari) que no concede una inmediata decodificación; por otro lado, en este texto podemos leer el fin del estado natural de la cultura chilena (incluso de la Naturaleza), al incorporarse elementos al parecer tan disímiles como “pehuén sufro”- “Hija natural” y DNA- CLONADOS- “sopas Campbell”. En *Huellas de siglo* (1986), Berenguer contextualiza la violencia como un signo de los tiempos, elaborando una serie de referencias al mundo de la música rock-punk que ya ha comenzado por instalarse como una marca de cultura urbana chilena. Lo que percibo, más en este texto que en el anterior, es una muestra de globalización cultural y también una actitud condicionada por un relativo desprecio a este fenómeno de cambio de lugar al que se ve sometido el sujeto o, por lo menos, una suerte de constatación de un primer estado de la situación.

Rodrigo Lira no publicó libro en vida. Plenamente consciente de lo que hacía, dejó sus textos anillados con un título que irónicamente plantea la idea de un arte provisorio o incompleto. *Proyecto de obras completas* es una gran mueca a toda invocación moderna de la poesía. Al igual que Harris, Zurita y otros, Lira parece haber sido presa de una tensión funesta entre la Vida y el Arte. La autoflagelación de estos autores por diversos medios (alcoholismo, aislamiento, exposición pública como fantoches, etc.), recuerda las prácticas medievales de autocastigo y las experiencias místicas a las que propendieron muchos poetas españoles posteriores al medioevo. Lira es un ejemplo de la imposibilidad de publicar, la imposibilidad de vivir “poéticamente” en un mundo (Chile de los setenta y ochenta) en que la cultura estaba experimentando cambios que no podía solventar debidamente todavía. Enrique Lihn aclara estas apreciaciones de la siguiente manera:

Empiezo por declarar, sin embargo, que ahora no estoy en las mejores condiciones para distinguir la vida de la obra y viceversa. Y no porque el personaje que habla en los escritos de Lira y el que vivió detrás del escritor se me aparezcan consustancializados y, por lo tanto, igualmente verdaderos: quizá ninguno de ambos era lo que parecía. Ocurre, más bien, que ahora resulta muy claro que la escritura de Lira era su modo de intervenir la realidad, de participar en ella, tanto como una negación de lo real y una afirmación implícita de lo posible. Se trata, pues, de una escritura “transitiva”, de “una escritura exasperada”, es su modo de nombrarla. No puedo llamarla exactamente una acción de arte (en la acción de arte se comporta, según parece, como un ritualista solemne); conviene recordar, no obstante, que Lira hizo “su guerra de palabritas versadas” en un periodo en que algunos de sus compañeros generacionales postulaban la ecuación arte-vida, así por ejemplo los del Grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte).⁵

Dos textos de Rodrigo Lira pueden completar una imagen preliminar sobre la idea de fin del arte: “Ars poétique” y “Ars poétique, deux”. La parodización del discurso modernista del primer Huidobro⁶ ofrece garantías de la presencia de una revisión última al quehacer poético. Después de estos dos textos queda claro que la actividad poética tal

⁵ Enrique Lihn. 1983. “Prólogo”, en Lira, Rodrigo. 2003. *Proyecto de obras completas*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y Editorial Universitaria. P.p. 16-17.

como la conocíamos no puede existir más: a pie de página del primer texto Lira escribe “El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (Su Propinaes Misuerdo)”, (Lira, 2003:33); el segundo texto aludido llama a la poesía “Fri-voidad ociosa”, (Lira, 2003: 34). Así también, “Ars poétique, deux” me hace recordar el concepto que Jean Baudrillard, en su artículo para el compendio *Fin de siglo*⁷ y en *La transparencia del mal*⁶, desarrolla para denominar aquello que trasciende el dominio del arte, para hacerse parte de todos los ámbitos de la “realidad”, la transestética. Lira escribe “poesía hay en todas partes”, con ello queda abolida la preponderancia otorgada al Arte en un contexto moderno de su concepción. Otros textos estetizan modos propios de la cultura de la imagen, como es el caso de “poemas ecológicos”, donde la “lectura del tiempo”, tan propia de la televisión informativa, se desterritorializa en un texto, que a la manera de epígrafe, señala las condiciones climáticas de Chile presenciadas por el conquistador Pedro de Valdivia en carta al Rey de España, junto a la presencia, como referente, de Willy Duarte, lector del tiempo en la televisión nacional de aquellos tiempos, todo elaborado con un gesto irónico: “Venerable veneno”, la poesía.

De Diego Maquieira se ha dicho mucho más de lo que se ha escrito. Sus textos parecen no concitar un interés profundo por parte de la crítica, aunque su figura determina una de las más prolíficas consideraciones de los medios de prensa relacionados con el mundo artístico de farándula y de variedades. Fotografías del escritor parecen verdaderas expresiones de hiperestetización. Como si fuera una *star* aparecida en una pasarela del medio televisivo, este “raro” del medio artístico nacional explota los límites de su iconografía, desbordante, desterritorializando aquello que nos es común en el artista

⁶ Vicente Huidobro. 2003. *Obra poética*. Madrid, Colección Archivos. P. 391.

⁷ Jean Baudrillard. “Después de la utopía: la sociedad primitiva del futuro”, en Gardels, Nathan (Ed). S/f. *Fin de siglo. Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*. Mc Graw-Hill. P.p. 218-224.

chileno, su aire de modernidad, su pesantez y su eterna deuda pueril con el patrimonio cultural heredado de los artistas-padres. Arturo Fontaine en su “Prólogo – Quizás habría que leer este prólogo al final” de la reciente publicación de *La tirana / Los sea Harrier*, califica la escritura en estos textos como hecha sobre la base de “un montaje que pareciera caótico y caprichoso”, a la manera de un desplazamiento sin centro y en donde figuran mensajes siempre cifrados⁹. Sin embargo, esta cualidad de codificación de los textos por medio de la articulación de superposiciones discursivas (diglosia), que ya ha sido observada por la crítica en buena parte de los otros autores señalados aquí, se nutre, además, por la constante experimentación con el humor. Si bien es cierto que Lira utiliza la técnica, en el caso de Maquieira, el efecto hilarante aparece menos conectado a la realidad inmediata o, de otro modo, la saeta desmitificadora en el caso de Lira es prácticamente extratextual y la de Maquieira convive en alternancia entre lo extratextual y lo intertextual, lo que la

hace similar a las parodias formuladas por Tomás Harris¹⁰. La parodia como mecanismo desmitificador actúa sobre discursos de la cultura chilena –textos coloniales y republicanos- o que parecen serlo (travestismo); sobre incrustaciones culturales de los más diversos ámbitos (cine, música popular, literatura); y también sobre elementos externos de la realidad (contingencia política y social), es decir, como ya ha sido observado, la parodia se aproxima a la sátira en su dimensión extratextual. Confirmando esto último, el texto “El gallinero” se constituye como una metáfora de la vida cultural chilena en su más mezquina dimensión: “nos educaron para atrás padre”; en el texto se lee el achatamiento cultural y una busca del origen que se trasunta no en tragedia como

⁸ Jean Baudrillard. 1991. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, Anagrama.

⁹ Diego Maquieira. 2003. *La tirana/Los sea Harrier*. Santiago, Tajamar Editores. p.p. 5-17.

¹⁰ Al respecto, señalo mi tesis de grado de Magister en Literaturas Hispánicas: “La parodia de la ciudad letrada como mecanismo de una literatura menor en la poesía de Tomás Harris”, en donde procuro establecer las diferentes formas en que la parodia se articula en los textos harrianos como

en el caso de los textos de Harris, sino como una identidad vacua que ni siquiera tiene el poder de imaginar. La confirmación de lo dicho se encuentra inscrita en el poema "Nuestra vida y arte (I Castrati)" que, como su título lo denota, trabaja sobre el sentido de lo emasculado, aquello presente en nuestros desempeños culturales:

*Quisimos ser iconoclastas mitómanos
Lenguas desatadas del porvenir
Pero nos pasó algo peor:
Seguimos los terribles dictados
De la tontona crítica oficial
La que, con sus buenos oficios
Nos convirtió en perros falderos
Respetuosos de una ya larga tradición
(Maquieira, 2003:45)*

Estas palabras que resisten la mediocridad, son una declaración de principios para una forma distinta de hacer poesía, son la firma de un compromiso más allá de la pueril devoción por el patrimonio heredado de los poetas-padres -como ya he mencionado-, de la poesía-pedagogía, de un sentir moderno ya inútil y rancio¹¹.

Quizás el caso más complejo de traer a esta lectura que busca determinar el comportamiento de un grupo de escritores, a partir de los modelos teóricos postmodernos, sea el de Raúl Zurita. Debido a su oscilante desempeño

modelo de escritura en constante fricción con el contexto, tanto social como cultural de los años ochenta.

¹¹ Luis Bocaz se ha referido a la rebelión de los años 50 en términos de que esta generación es la que inicia una ruptura con los modelos implantados por las grandes y anquilosadas figuras de la poesía chilena, aquellos poetas pedagogos como Neruda, Huidobro y Mistral. Además, el crítico propone una serie de rasgos que definirían a la poesía posterior a la de los grandes poetas de la tradición, entre ellos me parece de singular interés el denominado "carnavalización del espacio poético", que consiste en "mostrar la sabiduría a través de las apariencias de la locura", elemento evidente en los textos de Diego Maquieira y Raúl Zurita. Luis Bocaz. 1984. "Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica", en *Revista LAR*, Núms. 4 y 5. P.p. 34-42.

artístico y personal que incluye la publicación de tempranos textos como “Áreas verdes” y luego *Purgatorio*, de innegable valor conocimiento, hasta la melosa plaqueta *Poemas militantes*, es difícil estimar su obra como un todo, pese a la unidad temática que traza su proyecto de escritura. Como objetos, sus dos primeros textos sí logran encontrar cabida a los propósitos de esta investigación; *Purgatorio*, especialmente, y *Anteparaíso* trasladan gran parte de la experimentación iniciada por Juan Luis Martínez, en cuanto a la confección de materiales artísticos con densidad cognocitiva y trabajo sobre lo que tradicionalmente se considera un libro, aunque hay que anunciar que los esfuerzos de Martínez son teóricos y los de Zurita casi prácticos, casi vivenciales. Tachadura de la autoría, travestismo, uso de recursos tipográficos combinados, fotografías incorporadas en los textos, cálculo, geometría y lógica no euclidiana como temática, demostraciones matemáticas de nivel superior,

uso del color al interior de los libros, papel de alta calidad y gramaje, utilización del blanco de la página, entre otras características, revelan una posición frente al arte que necesariamente se comporta de manera postmoderna en su vertiente altamente tecnificada. Por otro lado, la actitud de Zurita frente a las cámaras de televisión, situación comprobable en diversas entrevistas y documentales, es la de un sujeto que es consciente de lo importante que es su figura. El icono cultural más importante de Chile en los últimos 30 años ha derivado de un trabajo sólido escritural, hacia la consolidación de una especie de ídolo complacido por los tributos de una Concertación ya adolescente y caprichosa. Es compleja la tarea de describir estas dimensiones apenas esbozadas.

4. Conclusión.

Es evidente que las indagaciones que puedan hacerse en este campo específico de la poesía chilena no quedan agotados con este artículo. Por el momento he dejado al margen la producción de Juan Luis Martínez, que me parece la figura fundadora de la

cota temporal que me he propuesto estudiar, y que constituye un buen ejemplo de lo prolífico que resulta este tipo de mirada crítica.

5. Referencias.

Teóricas y críticas.

BAUDRILLARD, Jean. 1991. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, Anagrama.

BOCAZ, Luis. 1984. "Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica", en *Revista LAR*, Núms. 4 y 5. P.p. 34-42.

DEBRAY, Régis. 1995. *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires, Manantial.

DELEUZE, Gilles. 1997. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. 1978. *Kafka por una literatura menor*. México, Ediciones Era.

_____. 1995. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós.

GARDELS, Nathan (Ed). S/f. *Fin de siglo. Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*. Mc Graw-Hill.

RIFKIN, Jeremy. 2000. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona, Paidós.

SAKAIYA, Taichi. *Historia del futuro: la sociedad del conocimiento*. Santiago, Editorial Andrés Bello.

TOURAINÉ, Alain. 1994. *Crítica de la Modernidad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____. 2000. *¿Podremos vivir juntos? La discusión pendiente: el destino del hombre en la aldea global*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

VIRILIO, Paul. 1989. *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra.

_____. 1997a. *Cibermundo ¿Una política suicida?* Santiago, Dolmen.

_____. 1997b. *La velocidad de liberación*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.

_____. 1998. *La estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1999a. *La bomba informática*. Madrid, Cátedra.

_____. 1999b. *La inercia polar*. Madrid, Trama Editorial.

_____. 2001. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires, Paidós.

_____. 2003. *Amanecer crepuscular*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ZAPATA, Juan. 1999. "Prólogo", en Novoa, P y Ojeda, J. (Ed). *Antología: 1999- Concepción*. Concepción, Ediciones Malaface. P.p. 7-16.

_____. 2003. "La configuración espacio-temporal postmoderna en los estudios literarios". Proyecto MECESUP, UCO-0203. Inédito.

Creativas

BERENGUER, Carmen. 1993. *Sayal de pieles*. Santiago, Francisco Zegers Editor.

HARRIS, Tomás. 1996. *Cipango*. Santiago, Fondo de Cultura Económica.

_____. 1997. *Crónicas Maravillosas*. Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.

_____. 2001a. *Itaca*. Santiago, LOM Ediciones.

_____. 2001b. *Encuentro con hombres oscuros*. Santiago, RIL Editores.

LIRA, Rodrigo. 2003. *Proyecto de obras completas*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana- Editorial Universitaria.

MAQUIEIRA, Diego. 2003. *La tirana/Los sea Harrier*. Santiago, Tajamar Editores.

ZURITA, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago, Editorial Universitaria.

_____. 1997⁶. *Anteparaíso*. Santiago, Editorial Universitaria.