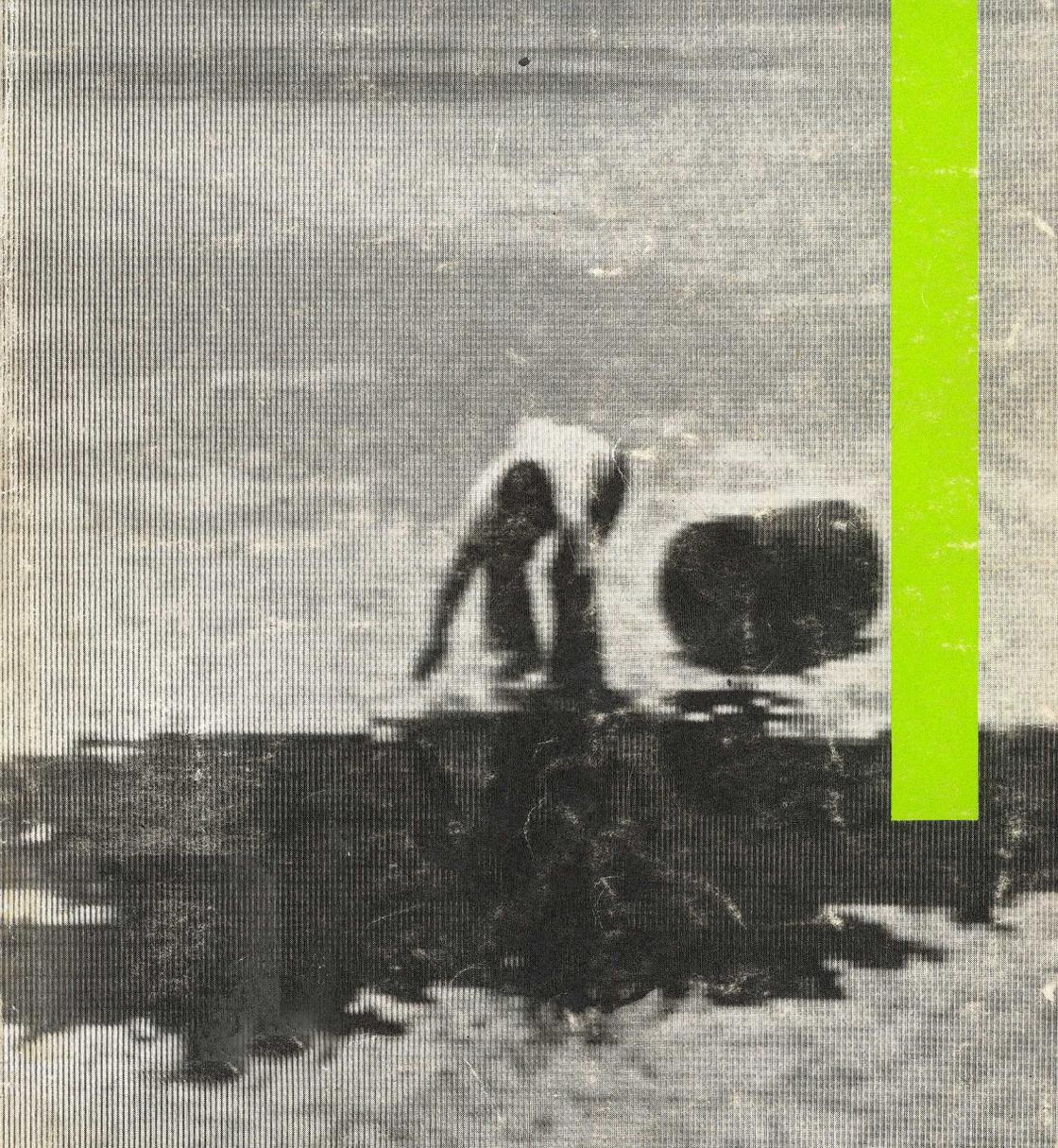


RODRIGO CANOVAS

**LIHN, ZURITA, ICTUS, RADRIGAN:
LITERATURA CHILENA
Y EXPERIENCIA AUTORITARIA**



FLACSO

71399

**LIHN, ZURITA,
ICTUS, RADRIGAN
LITERATURA
CHILENA Y
EXPERIENCIA
AUTORITARIA**

RODRIGO CANOVAS



FLACSO
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

00207

LIHN, ZURITA, ICTUS, RADRIGAN:
LITERATURA CHILENA Y EXPERIENCIA AUTORITARIA
Rodrigo Cánovas E.

Inscripción N° 64.948
I.S.B.N.: 84-89334-00-5

Diseño portada: Eugenio Dittborn.

Foto portada: "Cambio de aceite, un trabajo de pintura" (derrame de 350 litros de lubricante quemado realizado por Eugenio Dittborn sobre el suelo del desierto de Tarapacá, 50 km. al Este de la ciudad de Iquique y 1.800 km. al Norte de Santiago de Chile, el 4 de febrero de 1981).

Ediciones Ainavillo

Se terminó de imprimir en septiembre de 1986,
en Santiago de Chile

Impresor: Salesianos, Bulnes 19, Santiago.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Este trabajo es una síntesis de mi disertación doctoral realizada en la Universidad de Texas en Austin, bajo la supervisión del ensayista y escritor peruano, amigo Julio Ortega ("Literatura chilena en la década 1973-1983: cuatro respuestas a la experiencia autoritaria. Enrique Lihn, Raúl Zurita, el grupo Ictus y Juan Radrigán". Disertación. University of Texas at Austin, 1985).

Este ensayo surge como libro con el auspicio de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, a la cual estoy adscrito actualmente como uno de sus investigadores invitados.

Desde esta página inaugural, un cordial y afectuoso saludo a José Joaquín Brunner, por el decidido apoyo que le brindó a esta publicación.

INDICE

INTRODUCCION	9
I. LIHN, POMPIER Y LAS AUTORIDADES PERMANENTES	21
1. Análisis de <i>El arte de la palabra</i>	25
1.1. Por dónde comenzar	25
Texto	26
Sátira	27
Censura	28
Política	29
1.2. Sátira de las autoridades	29
El Protector	30
Urbana Concha	34
Clairement Carré	35
G. de P.	38
1.3. Texto chileno y censura	40
El cuaderno de viajes	41
Miranda, escenario del signo dialógico	41
Cosmos-laberinto: la letra L	43
1.4. Pompier, <i>zoon politicon</i>	46
La Seguridad Nacional y el Mercado	46
Pompier, figura pública	49
1.5. Cierre	49

2. Un esquema de lectura de <i>La orquesta de cristal</i>	51
Notas	54
II. ZURITA CHILENSIS: NUESTRO DOLOR, NUESTRA ESPERANZA	57
1. Lectura de <i>Anteparaiso</i>	60
1.1. Las playas	61
El esquema semántico	62
El sufrimiento cristiano: su motivación cultural	64
1.2. Cordilleras	66
La reconstitución del sujeto: <i>Wo es war...</i>	67
El modelo cultural del fascismo	68
El discurso patriótico	69
1.3. Pastoral	72
Itinerario temporal y subjetivo: soñar otra vez	72
El Eros cristiano: un canto a la vida	75
Anhelo de heteroglosia	77
1.4. Nuestro dolor, nuestra esperanza	78
2. Revista a <i>Purgatorio</i>	79
Notas	88
III. ICTUS Y RADRIGAN: MEJORANDO AL HOMBRE	93
1. El grupo de teatro Ictus	97
1.1. Lectura de <i>Cuántos años tiene un día</i>	101
La política	106
Cultura, censura e identidad nacional	108
1.2. Lectura de <i>Lindo país esquina con vista al mar</i>	111
2. Presentación del dramaturgo Juan Radri-gán	118
2.1. Educando al marginado	122
2.2. Humano lenguaje	123
2.3. Paisaje nacional	126
Notas	127
CONCLUSION	131
BIBLIOGRAFIA	137

INTRODUCCION

Nuestro trabajo es una reflexión sobre la convivencia humana en Chile durante la primera década del régimen militar. Esta reflexión está ligada a una más amplia, que se interroga sobre la cultura en una sociedad autoritaria. ¿Qué significa vivir en una sociedad donde está prohibido el diálogo?; ¿qué significa habitar un espacio físico y mental controlado por el miedo y la autocensura?

Queremos estudiar las sociedades autoritarias desde los escritos que ellas generan; en especial, desde aquéllos que tienden a desestabilizar el orden impuesto.

El sujeto contestatario se presenta ante la siguiente dificultad: ¿cómo verbalizar un discurso que está prohibido?; más precisamente, ¿cómo generar el habla de un discurso cultural censurado?

Estas interrogantes constituyen una buena hipótesis de trabajo para reflexionar sobre el texto hispanoamericano; particularmente, sobre la crónica indígena. Así, por ejemplo, en la **Nueva Cronica y Buen Gobierno** del indio peruano Guamán Poma, éste hace hablar a la voz andina por sobre el discurso hispánico que la censura. Anotemos de paso, siguiendo el comentario de Julio Ortega, que la voz aborigen se hilvana desde el discurso hegemónico, es decir, a través de los mismos códigos culturales que la prohíben.¹

Nuestra reflexión crítica está guiada por una cierta noción de la cultura y del conocimiento propuesta por un grupo de intelectuales franceses asociados al pensamiento estructuralista (estamos pensando en una lista consabida: Louis Althusser, Jacques Lacan, Michael Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes).

A nivel epistemológico, estos autores ponen énfasis en el proceso de producción del conocimiento y no en su simple representación (mimética); en breve, no se trata de descubrir un objeto (su esencia, su sentido último) sino de inventarlo (la idea de la generación de un sentido a través de una maquinaria conceptual, limitada ésta por su propia ideología y por la subjetividad de los investigadores).

Este cambio de coordenadas teóricas genera nuevos espacios de lectura en el ámbito de las ciencias humanas. Althusser propone una lectura de Marx liberada del empirismo.² Lacan, por su parte, redefine el signo saussureano al fijar una discontinuidad entre el significado y el significante (ya no constituirían una unidad, sino más bien dos órdenes separados por una barra que es necesario franquear) y, simultáneamente, subordinar el significado a una estructura significante que lo genera (definiéndose así el sentido como un "efecto de sentido").³ En fin, Barthes (y estamos nombrando aquí a los autores citados con cierto detalle en el cuerpo de nuestro trabajo) propone cambiar la noción de "obra" (ligada a la crítica positivista y al estructuralismo ortodoxo) por la de "texto" (filiada a la crítica post-estructuralista); a saber: si la obra se concibe como un producto, el texto sólo se experimenta en un trabajo; si la obra se cierra sobre su significado, el texto lo posterga continuamente (pues su campo es el significante); por último, si la obra remite a la imagen de un organismo que crece por desarrollo, la metáfora del texto es la red.⁴

La versión textualista del estructuralismo francés propone una teoría de la lectura ligada al concepto del doble, a la noción de una identidad fundada no en el 1 sino en el 2.⁵ Esta idea ha recibido amplios desarrollos en el discurso crítico de este siglo; nos interesa destacar la "lectura sintomal" propuesta tempranamente por Freud y trabajada por Lacan y, en otros ámbitos, por Althusser y Lévi-Strauss.⁶

La lectura sintomal supone que un texto (nuestra vida, nuestro lenguaje, nuestra cultura) tiene dos registros: uno consciente y otro inconsciente, cada uno gobernado por una lógica singular; en términos freudianos, nuestro discurso tiene un registro manifiesto donde yo habla y uno latente, donde otro (el **ello**) habla por mí. Hay ciertas formas lingüísticas que exhiben ejemplarmente esta articulación doble del discurso; así, por ejemplo,

en el **lapsus**, la continuidad de cierto mensaje **x** es interrumpida por una palabra o sílaba que viene desde otro lugar. Este pequeño desvarío abre el discurso a otro escenario: el del inconsciente.

Este modelo psicoanalítico debe ser entendido en el ámbito de una teoría anti-mimética del conocimiento. La imagen que da Serge Leclair del inconsciente nos permite situar la relación discursiva entre el relato manifiesto (consciente) y el relato latente (inconsciente) del texto cultural en un espacio distinto al del **logos**:

El inconsciente no es el fondo dispuesto para dar más brillo y profundidad a la composición pintada: sería el antiguo esbozo recubierto antes de volver a utilizar la tela para otro cuadro. Si empleamos una comparación del orden musical, el canto del inconsciente no es el contracanto de una fuga o los armónicos de una línea melódica: es la música de jazz que uno oye a pesar suyo tras el cuarteto de Haydn escuchado en una radio mal ajustada o demasiado poco selectiva. El **inconsciente** no es el mensaje, aún extraño, aún cifrado, que uno se esfuerza por leer en un viejo pergamino: es otro texto, escrito debajo, que hay que leer por transparencia o con la ayuda de un revelador.⁷

En síntesis, la lectura sintomal se interroga por las reglas y prohibiciones que definen una cultura. Es una lectura hecha para lidiar con las censuras impuestas al sujeto, una práctica del pensamiento que permite que lo reprimido retorne a su conciencia.

La teoría del texto permite ampliar nuestra mirada sobre la literatura hispanoamericana. Hemos dicho que esta práctica es, fundamentalmente, francesa; en realidad, no es así. En nuestro continente ha tenido un desarrollo amplio en este siglo a través del cultivo del relato fantástico (léase Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, para mencionar su versión rioplatense).

Los relatos de Borges de los años 30 y 40 constituyen un amplio comentario sobre lo que hoy se entiende por texto; en términos de Julia Kristeva: "Sumergido en la lengua, el 'texto' es por consiguiente lo que ésta tiene de más extraño: lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual".⁸

La postulación borgeana de que todas las disciplinas del conocimiento no son más que ramas de la literatura fantástica

permite abolir una noción positivista de la ciencia y, de paso, mostrar también que la literatura —al igual que las demás actividades— es una construcción conceptual.

Su noción de la literatura como una ficción significa lo mismo: el rechazo a las teorías miméticas y el énfasis en los sistemas significantes que construimos para entender el mundo.

En breve, la literatura en Borges equivale al ejercicio pleno de una semiótica de la cultura.

En el ámbito hispanoamericano, su escritura es una reflexión irónica sobre los códigos históricos que legitimizan el sentido en Occidente. Esta reflexión está realizada a través de un juego perverso con los verosímiles impuestos por el pensamiento filosófico tradicional (recordemos que insiste en la miscelánea, en dar prestigio a géneros menores, en postergar constantemente los significados y en desdibujar el sentido último de las cosas). La voz americana aparece como el espacio de la carnalización del pensamiento logocéntrico.

No es extraño entonces que, desde los años 50, los escritos borgeanos sirvan de estímulo a los críticos franceses (léase, en una lista eminente: Michel Foucault, Pierre Macherey, Gerard Genette, Jean-Luc Nancy). A la inversa, desde los años 60, el estructuralismo francés ha influido bastante en los escritores latinoamericanos. Mediante atracciones y rechazos, los escritos de Julio Cortázar, Alejo Carpentier (**El recurso del método**) y Augusto Roa Bastos (**Yo el Supremo**) dialogan con el estructuralismo.

En el ámbito de la crítica literaria, la influencia es constante desde 1968 —por fijar arbitrariamente una fecha en la cual, paradójicamente, este discurso filosófico es en parte bloqueado en Francia por la llamada revolución de mayo.

La crítica (hispanoamericana) atenta a la articulación ideológica de la obra literaria ha reflexionado todos estos años sobre los problemas relacionados con la transposición cultural de la práctica estructuralista. Los escritos de Severo Sarduy y de Haroldo do Campos (para nombrar a dos figuras vinculadas tempranamente a esa corriente), así como la publicación de algunas revistas (por ejemplo, **Semiosis** en México, **Dispositio** en Estados Unidos), han logrado legitimar un discurso crítico hispanoamericano que incorpora la experiencia de lectura francesa, sin caer necesariamente en el etnocentrismo. Al respecto, en un ensayo dedicado a la escritura crítica, Noé Jitrik anota muy bien lo siguiente:

Algunos van a gritar, categorías extranjeras, Lacan, como si las categorías nacionales fueran superiores, como si aprovechar de todo lo que pueda ayudar a pensar no

significa meramente constituir categorías que, si sirven, se validan y, si no, por más nacionales que sean, llevan a la parálisis y a lo que se designa como dependencia, pues desarma, obliga no ya a aceptar a Lacan sino a la televisión en color, y al facismo que, por no se sabe qué rara transformación, es aceptado como más criollo que el comunismo. Disipemos el equívoco: estamos frente a un trabajo para hacer un trabajo; reconocerlo instaura una alegría que se aleja de la tristeza dependiente y dignifica la lectura.⁹

Queda claro que la elección de ciertos conceptos y teorías debe ser impuesta por el material que se está estudiando. Es necesario, por lo tanto, mediatizar esos conceptos, reelaborarlos a la luz de la situación —ideológica, lingüística, cultural— en la que cada mensaje o un conjunto de ellos es producido.

En el caso de la literatura chilena bajo la dictadura, la teoría del texto permite indagar sobre las censuras que instaura ese régimen sobre la colectividad. Privilegiamos el psicoanálisis, porque éste estudia los gestos a los que acude el hombre para comunicar algo que está prohibido. Ahora bien, para el estudio de los códigos sociológicos y políticos de la cultura autoritaria en Chile, acudiremos a los ensayos de José Joaquín Brunner, que han tenido bastante influencia en la comunidad intelectual chilena y también en el extranjero.¹⁰

Nuestra reflexión gira en torno a la siguiente pregunta: ¿qué significa escribir en Chile desde 1973 en adelante?; específicamente, ¿cómo se resiste al poder autoritario desde la escritura? Un joven escritor chileno, Gregory Cohen, ha formulado así el problema:

¿Cómo el artista puede ayudar a conservar un patrimonio, a evitar la mala interpretación de héroe e himnos, cómo puede él culturizarse y perfeccionarse en su oficio en medio de la violencia, la desconfianza, el abuso de autoridad, de la irracionalidad, a fin de develar todos estos vicios, sin por ello volverse esclavo de una forma impuesta, muchas veces fácil y efectista, cómo puede elegir el mejor lenguaje para denunciar las irregularidades de un sistema aberrante, sin ser absorbido por las fauces voraces de una bestia que parece todo asimilar?¹¹

Recién se ha comenzado, en esta década, a formar un catálogo de la literatura contestataria escrita en Chile desde 1973. No nos referimos sólo a estudios críticos que propongan cri-

terios de clasificación de un material ya publicado, sino también a antologías que reúnan textos dispersos y a seminarios, congresos y talleres donde la comunidad dialogue en torno a la realidad cultural del país.¹²

Quien emprenda la tarea de estudiar las obras literarias surgidas en este período, no puede darse el lujo de olvidar o relegar a segundo plano el contexto histórico (de represión y censura) del cual surgen. Se debe estar atento, también, a los cambios que sufre la literatura como signo cultural. Cobran gran vigencia, por ejemplo, el testimonio y el reportaje (que comienzan a circular como suplementos de los semanarios de oposición).¹³ También se debe constatar la poca trascendencia de algunos géneros (¿la novela?); la continuidad histórica de otros (como el teatro); el trabajo con nuevos medios de expresión (el video); el resurgimiento de vanguardias artísticas, cuyo proyecto consiste en interrumpir los circuitos comunicativos establecidos por las autoridades (estamos pensando en los ensayos de intervención del espacio urbano, práctica dominante en la nueva generación de artistas plásticos) y, en especial, se debe constatar el espíritu de búsqueda por nuevas formas expresivas para interpretar la realidad nacional.

Nuestro trabajo es una incursión parcial sobre la literatura y el teatro hechos en Chile en esta época. Hemos elegido a Enrique Lihn, Raúl Zurita, el grupo Ictus y a Juan Radrigán por (1) la importancia asignada en sus obras a la relación entre la censura y las formas estéticas usadas para denunciarla y porque (2) sus obras constituyen un buen muestrario de los distintos discursos ideológicos desde los cuales se resiste a una cultura autoritaria.

Todos estos autores comparten el hecho de que ensayan nuevas formas estéticas para dar cuenta de la situación chilena. En la tradición de la anti-novela —siendo **Rayuela** el antecedente inmediato, no confesado, de **El arte de la palabra**— y en diálogo constante con la teoría del texto, Lihn esboza personajes y anécdotas que señalan la saturación que sufre nuestro lenguaje cultural. Zurita nos habla de la represión a través de un texto gobernado por una lógica axiomática. El Ictus reúne a una comunidad fragmentada en torno a la llamada creación colectiva. Radrigán, por último, procesa la realidad desde la cultura popular, ligada a la oralidad.

Ahora bien, cada autor resiste a la cultura autoritaria desde distintas trincheras.

El Ictus contrasta la dictadura con el pasado democrático. Se habla aquí desde un discurso humanista, ligado en Chile

a un ideario político de reivindicaciones sociales y a un compromiso del artista con la historia de su pueblo.

Asumiendo lateralmente esa tradición (en especial, en lo que se refiere a la responsabilidad del artista con su tiempo), Zurita y Radrigán contrastan la dictadura con un discurso futuro, que es necesario explicitar desde ya (ligado ideológicamente al cristianismo proletario, al humanismo cristiano y al socialismo).

Lihn, por su parte, habla a espaldas de una tradición cultural que vincula el quehacer literario en torno a un proyecto trascendente. En Lihn, la literatura es un espacio donde se parodian los distintos lenguajes que constituyen nuestra subjetividad. La literatura no es un lugar donde se defiende una identidad cultural (otorgándole un pasado que la valide o un proyecto que la redima) sino donde se pone en tela de juicio cualquier orden implantado por el ser humano. Por eso, sus novelas sólo se limitan a anular un cierto orden (por ejemplo, el de la dictadura), sin proponer un discurso cultural alternativo.

En síntesis, reconocemos tres modos de resistencia a la cultura autoritaria: (1) el llamado a la tradición (es el carácter ejemplar del pasado), (2) la mirada hacia el futuro (es la conformación de las utopías) y (3) la parodia del presente (es el ejercicio de la conciencia crítica).

Este esquema evoca uno propuesto por Jürgen Habermas para interpretar la cultura moderna.¹⁴ Existiría un **pensamiento histórico**, saturado de experiencia (por ejemplo, la tradición cultural de la clase media progresista, a la que acude el Ictus) y un **pensamiento utópico**, que propone alternativas no contempladas en el discurso de la continuidad histórica (por ejemplo, el trabajo con la siquis en Zurita, la escucha de los marginados en Radrigán). Por nuestra cuenta, nombraremos además un **pensamiento satírico**, que critica de un modo desenfadado los órdenes culturales construidos por el hombre (por ejemplo, la actitud paródica de Lihn no sólo ante la dictadura sino ante la misma institución cultural llamada Hispanoamérica). Obviamente, estas tres categorías mantienen relaciones dialécticas entre sí y conforman uno de los posibles horizontes culturales desde el cual el hombre moderno interpreta y modifica el mundo.

Pensamos que los autores elegidos actualizan de modo ejemplar tres versiones —que nosotros consideramos representativas— del texto contestatario chileno. Anotemos de paso que este esquema de las tres versiones bien podría ser utilizado para ensayar una clasificación de la totalidad del corpus “texto artístico chileno opuesto a la dictadura”.

Queremos hacer un comentario final sobre la relación singular que existe entre la teoría que utilizamos (en sentido lato, el psicoanálisis, la crítica estructuralista, la semiótica) y las obras y autores elegidos.

Las novelas de Lihn mantienen un estrecho diálogo con el pensamiento estructuralista. El proyecto novelesco de escribir una obra disforme, de componer un cuerpo hecho de retazos, de organizar de un modo ambiguo el mundo ficticio, está recreado a la luz de los escritos franceses. La idea de Lihn de retrotraer la contingencia histórica a los modelos lingüísticos que la constituyen y de establecer un registro paródico de las distintas versiones del poder realizadas por el lenguaje (él mismo, un signo represor por excelencia), tienen un claro correlato, por ejemplo, en los diversos escritos de Barthes, Kristeva y Foucault dedicados a la relación entre el lenguaje, el poder y el conocimiento.

Existe también en estas novelas una parodia del estructuralismo y, en general, una parodia del galicismo mental que constituye a la cultura hispanoamericana. Lo francés adquiere en Lihn un carácter ambivalente: será, por un lado, un discurso espúreo, impuesto históricamente (las ideas de la revolución francesa, los gustos de la **Belle Epoque**) y, por el otro, el único lenguaje disponible en un continente que vive de "préstamos culturales". Acaso la única forma de postular nuestra identidad sea desde la constante parodia de los discursos culturales que nos constituyen —parodia que implica una toma de conciencia de la enajenación cultural que nos singulariza.

A diferencia de Lihn, Zurita no tiene como uno de sus referentes culturales claves, el discurso francés; aún cuando su trabajo con los soportes materiales de la escritura (el cuidado con el libro, la página, el blanco, la tipografía, el espaciamiento) tenga en él, como antecedente obligado, la lectura del **Coup de dés**.

La poesía de Zurita está construida como un programa matemático. Cada verso es un postulado lógico; como cada enunciado comenta y trastoca al anterior, los últimos versos se construyen como una delirante sumatoria de trastrocamientos. El efecto de esta programación es la polivalencia.

Siguiendo una perspectiva semiótica, hemos planteado que Zurita libera el lenguaje de los códigos represivos que le son impuestos a través de la historia. Con el psicoanálisis, planteamos que su escritura es una exploración de nuestra siquis, un intento de remover las censuras que la limitan. Incorporando la situación (histórica, social) en que ha sido producida, propone

mos que su escritura le devuelve al sujeto el discurso cultural que la dictadura quiere relegar al olvido.

Si Lihn mantiene un diálogo intenso con el estructuralismo y Zurita genera una escritura transformativa, que ese discurso valora (en términos de Kristeva, la productividad llamada texto), el Ictus y Radrigán mantienen una relación muy marginal con ese discurso crítico. A nivel de influencias culturales, su teatro se liga a la noción del arte como modificador de conciencias, siendo la política y la sociología del arte referentes ineludibles de su acontecer artístico.

En tanto la teoría del texto es una reflexión sobre las censuras que constituyen al sujeto histórico, resulta de gran interés incorporar a nuestro estudio al grupo Ictus y a Radrigán, ya que ellos hacen un teatro contingente que transgrede la prohibición (impuesta por la dictadura) de hablar en términos políticos acerca de la realidad nacional. La inclusión del teatro en este trabajo nos permite ampliar nuestra mirada sobre el texto contestatario chileno, ya que Lihn y Zurita ensayan verosímiles que no privilegian la dimensión política del signo.

En el caso del Ictus, nuestra lectura se fijará en las estrategias usadas para otorgar un mensaje político al espectador en una sociedad intervenida. Notemos, de paso, que este mensaje es diseñado en un taller de creación colectiva, donde se atiende más al gesto que a la palabra, a la improvisación que al texto preconcebido; en fin, donde —en la mejor tradición de una práctica significante— se hace actuar al inconsciente.

En el caso de Radrigán, nos interesa deducir la dimensión ideológica de su obra desde la relación subjetiva que mantienen los personajes al hacer uso de un mismo código: la cultura oral.

Como colofón, querríamos comparar nuestra lectura con la crítica estructuralista realizada en Chile en la primera década del régimen militar.¹⁵

En Chile, esta crítica ha sido mirada con recelo y desconfianza por la gente que apoya el orden establecido. En los periódicos oficialistas, ha sido rechazada en nombre de la estética del buen gusto (del siglo XIX), de la crítica impresionista (vigente hasta los años 50 en las aulas universitarias chilenas) y, de un modo más ambicioso, en nombre de añejas filosofías que se resisten a aceptar el impacto de Freud, Marx y Nietzsche en las ciencias humanas.

En medios intelectuales disidentes, el estructuralismo (léase aquí Barthes, Kristeva, Foucault, Althusser, Derrida) sirvió de parapeto, en los años siguientes al golpe militar (estamos pensando

do en el período 1973-1980), para atacar a las autoridades vigentes. Sin embargo, este discurso crítico fue asumido con un alto grado de autocensura, lo cual le restó trascendencia en el ámbito cultural. Esta autocensura consistía en no trabajar la relación entre las estructuras lingüísticas de los textos y las otras estructuras (sociales, ideológicas, mentales) que también el lenguaje reproduce; por ejemplo, interpretar la subversión del sentido en Zurita de un modo abstracto o en términos estrictamente lingüísticos, omitiendo el carácter contingente del texto. De paso, también, se supervaloraba la literatura autorreflexiva, atenta a su programación, censurándose los escritos que comentan la realidad desde otros verosímiles (léase aquí, el *Ictus* o *Radrigán*).

Terminemos. Nuestro trabajo se inscribe en la serie de textos críticos (cada vez más numerosos en Chile en esta década de los 80) que no divorcian la teoría del texto de la política contingente o de los discursos sociológicos acerca de la literatura. Al contagiar nuestro análisis con el espacio denominado política, estamos levantando una censura impuesta por la cultura autoritaria. Los obstáculos, vacilaciones y bloqueos de nuestra propia escritura dramatizan el proceso de una transgresión en curso que no es individual sino colectiva.

NOTAS

¹ Julio Ortega, "Guamán Poma de Ayala y la producción del texto", *Cuadernos Hispanoamericanos* (junio 1980), pp. 1-12.

² Louis Althusser y otros, *Lire le Capital*, I y II, ed. revue et corrigé (París: Maspero, 1980).

³ Jacques Lacan, *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, seg. ed. (México, siglo XXI, 1972).

⁴ Roland Barthes, "De la obra al texto" en su *¿Por dónde empezar?* ed. Félix de Azúa, trad. Fco. Llinás (Barcelona: Tusquets, 1974), pp. 71-81.

⁵ Julia Kristeva, *Semiótica*, 2 vols., trad. José Martín Arancibia (Madrid: Fundamentos, 1978).

⁶ Althusser, *Lire le Capital*, I, Introd. Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, trad. Eliseo Verón, tercera edición (Bs. As.: Eudeba, 1970).

⁷ Serge Leclair citado en Anika Rifflet-Lemaire, *Lacan*, trad. Fco. J. Millet (Bs. As.: Sudamericana, 1979), p. 228 - orig. fr., S. Leclair, "La réalité du désir" en Centre d'études Laennec, *Sur la sexualité*.

⁸ Kristeva, *Semiótica*, I, 8-9.

⁹ Noé Jitrik, "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica", *Revista iberoamericana*, 102-103 (enero-junio 78), p. 109.

¹⁰ José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile* (Santiago de Chile: Flacso, 1981).

¹¹ Gregory Cohen, "Por la autonomía de la expresión", en CENECA, *Seminario. Teatro chileno en la década del 80* (Santiago de Chile: CENECA, 1980). Docum. de trab. II, serie testimonios; texto edit. por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius; p. 143.

El párrafo continúa así. "Creo que aquí, en estas preguntas y en sus infinitas variantes, residen temas dúctiles de todo interés. Ya no se trata solamente de develar la situación misma, la causa de una crisis, se trata además de superar una coyuntura, perfeccionarse, alcanzar madurez en el oficio elegido, ampliando la visión de las cosas, reflexionar permanentemente, y ya no sólo burlarse amargamente de una realidad adversa, ni inclinarse en forma total o parcial a un tono compasivo, lastimero o didáctico, sino que conjugarlo todo y propender a un tono sempiterno, universal, más allá de necesarias reconstituciones veristas, pues no sólo está en juego una simple denuncia o reacción frente a determinada política o gobierno, sino que de por medio existe un compromiso con un patrimonio, una cultura de un país, o de un continente, y lo más importante, un compromiso con la propia dignidad que implica aquel acto tan noble y originario como es el de crear".

¹² A nivel artístico, CENECA (el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) ha sido una de las instituciones chilenas que más ha luchado para promover la discusión en la comunidad intelectual. Su serie de publicaciones en torno al teatro nacional —entrevistas a los

grupos independientes de teatro, auspicio de seminarios y publicación de las respectivas actas— resulta ejemplar. Sin esa información, hubiera sido imposible la redacción del capítulo dedicado en este trabajo al grupo Ictus y a Juan Radrigán. Cf. *infra*, capítulo tercero.

¹³ Por ejemplo, *Y los campos eran nuestros* y *Los prisioneros de la isla Dawson*, publicados en 1984 por las revistas chilenas *Hoy* y *Apsi*, respectivamente.

¹⁴ Jürgen Habermas, "El fin de una utopía", *El país* (Barcelona), 9 de dic. 1984, pp. 14-15.

¹⁵ Para una visión de la crítica literaria en Chile en los últimos veinte años, ver Bernardo Subercaseaux, *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982* (Santiago de Chile: CENECA, 1982).

I. LIHN, POMPIER

Y LAS

AUTORIDADES

PERMANENTES

Hasta 1973 el escritor chileno Enrique Lihn (1929) es conocido primero, como poeta y luego, como cuentista. Su primera novela es **Batman en Chile**.¹ Escrita en 1971 y publicada dos años más tarde, se refiere de un modo cómico a la intervención extranjera en nuestro país, descalificándola.

En este trabajo nos interesa abordar sus dos novelas siguientes, **La orquesta de cristal** (en adelante, **OC**) y **El arte de la palabra** (**AP**), escritas en Chile en el primer lustro del régimen militar.² El tema de estas novelas es la represión. Se insiste aquí en el hecho de que toda sociedad está limitada por ciertas reglas y prohibiciones. Existiría, eso sí, "estados superiores" de censura, avalados por una concepción autoritaria del mundo y una condición afásica del lenguaje humano. En este contexto, Lihn nos presenta en **AP** la república independiente de Miranda, extraño país donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder. Quien visita esas tierras es un escritor afrancesado de dudosa reputación, don Gerardo de Pompier, de hablar enrevesado y, a veces, realmente ininteligible. Enrique Lihn ha explicado así a este personaje:

Es el discurso del poder menos el poder y más el esfuerzo por halagarlo. Pompier hace la prosopopeya de un discurso ya prosopopéyico. Es la retorización de la retórica. Al realizar todo eso deja al descubierto las pervers

siones de su palabra. ... Una conciencia que se funda en la mala fe y que a pesar de su estupidez es una conciencia inquieta y no la buena conciencia de la mala fe.³

Estas novelas constituyen un mero registro de un lenguaje regresivo, de un habla desfigurada por el miedo y la angustia impuestos por regímenes de fuerza.

Ahora bien, en tanto estos escritos privilegian la miscelánea y transgreden las normas establecidas para los géneros literarios, pertenecen a la tradición de la anti-novela (cuyo antecedente es *Rayuela*) y, en un ámbito mayor, a la tradición satírica, que parodia los distintos modos de conceptualización y de representación de la vida. La figura de Pompier estará asociada a la tradición de lo serio-cómico, vale decir, al descrédito de las autoridades a través de la risa.

Nuestra lectura destacará las estrategias empleadas en estas novelas para hablar sobre lo prohibido; específicamente, sobre lo prohibido en una sociedad autoritaria. Al respecto, Lihn ha emparentado su forma de decir novelesca con la de la picaresca española:

Habría que tener presente aquí los estudios de Américo Castro; porque esas novelas [picarescas], escritas en un período sombrío y que registran esas materias (la Inquisición, sin ir más lejos), eluden la censura sometiéndose a ella, se desarrollan a través de una sintomatología en cuya constelación dispone Freud el lapsus y el chiste. En estas novelas se internaliza la censura, la asume el texto en el carácter de los sujetos que son los portadores del gesto rebelde e iluminante: Don Quijote es el humanista, censurado por su condición de loco y también de retrógrado; el Lazarillo es la mirada lúcida y candorosa a la roña social de su tiempo, censurado textualmente por su condición ruin e irremediable de hijo de ladrón y de puta.⁴

El análisis que sigue propone que estas novelas descalifican el orden autoritario a través de su parodia.

1. ANALISIS DE EL ARTE DE LA PALABRA

1.1. Por dónde comenzar

Reconocemos en la portada de nuestro libro una ilustración de Aubrey Beardsley, diseñada hace casi cien años para la revista literaria **The Savoy**.⁵ Hace su aparición en escena un personaje farsesco, quizás la figura de un escritor infatuado, seguramente la caricatura de un señorón de la sociedad inglesa de esa época. Este, desde el proscenio, anuncia al público la próxima escena. Al parecer, presenciaremos una sátira social, una burla de las instituciones (las letras, la sociedad, la moral). Lúdicamente, desde un lado, un niño-actor levanta un poco la cortina para observar al voluminoso personaje.

La ilustración está bien elegida: anuncia el carácter satírico, serio-cómico, de una escritura animada no por personas sino por caricaturas; no por imágenes de vida sino por una miscelánea de estilos.

El argumento es más o menos el siguiente:

Invitados por el gobierno perpetuo, un grupo de escritores asiste a un congreso en la República Independiente de Miranda, extraño país de enigmática geografía donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder.

Los escritores representan la cultura sudamericana y están de vuelta de una juventud vivida en París, agostados por la vida, las eternas promesas y alguna que otra mediocridad genial.

En medio de ceremonias oficiales de un absurdo delirante; de aventuras en el viejo palacio en forma de svástica, ahora convertido en hotel, y de personajes, como Otto Hitler, que pasan por la novela sin revelar jamás su misterio, los escritores no consiguen saber muy bien por qué se han reunido allí y contemplan cómo, a pesar de la verdad oficial, la aturdidora realidad obliga al país a una involución (solapas del libro).

Nuestra novela es el resultado de una simple superposición de los distintos tipos de discursos que se generan en los Encuentros de Escritores en nuestro continente, un catálogo de los lugares comunes de esa experiencia cultural; a saber: los apuntes de viaje del escritor, su epistolario, los discursos públicos

de poetas y políticos, las entrevistas a los intelectuales, los recitales poéticos, los documentos de discusión cultural; sin excluir, por cierto, el picaresco anecdotario que comúnmente surge en este tipo de reuniones.

Como esta novela plantea un verosímil diferente al esperado por el lector (personajes que son máscaras, un hilado incongruente de las acciones, un sujeto paródico, un todo disperso, amorfo), Lihn dramatiza la situación en un prólogo escrito por un **alter ego** suyo. Haremos un itinerario de nuestra lectura desde el comentario de este prólogo y del epílogo del libro, firmado éste por Enrique Lihn.

Texto

La atmósfera de **AP** está señalada desde el título del prólogo, donde alguien presenta el libro al lector. Copiemos ese título:

A manera de sinopsis
Borrador de un prólogo
o de un epílogo provisorio (p. 7)

Se despliega aquí una imagen doble; las cosas se dicen dos o tres veces, las estructuras lingüísticas se reduplican. Esta repetición genera un círculo, en el cual coexisten un elemento y su contrario: es el prólogo y/o el epílogo; pero tampoco es **esto** y **aquello** sino sus respectivos sustitutos (el prólogo es su borrador, el epílogo es provisorio).

Pareciera entonces como si el sentido se produjera desde una repetición diferida de una presencia: no es el libro sino su sinopsis, y no es la sinopsis sino una escritura que ocupa su lugar —por eso leemos “A manera de sinopsis”.

En este título están cifrados algunos supuestos que animan la obra de Lihn: este relato se construye evitando la noción de plenitud; es como si se jugara con estructuras suplentes que postergan infinitamente un modelo original. Este escenario es coherente con el arreglo y la composición del libro. Cada capítulo será una especie de sinopsis de una película que nunca llegaremos a ver.

Ahora bien, ¿quién nos habla en esta supuesta introducción? Una voz ocupada de modo intermitente por la primera y la tercera persona; alguien que ocupa el rol de “prologuista” (**yo**, en p. 13); pero que también actúa como “la autoría” y “la redacción” (**él₁** y **él₂** respectivamente, en p. 8).

Este constante cambio de posiciones del emisor amplía los circuitos internos de la comunicación narrativa. El sujeto de esta escritura será un mero juego de diferencias entre los distintos circuitos abiertos por una voz plural.

En síntesis, una simple hojeada a las primeras páginas de **AP** nos permite deducir su filiación estética y epistemológica. Su escritura supone la noción (1) de una estructura (de conocimiento) sin exterior, sin centro, dinámica, autorreproductiva; (2) de un sujeto mediatizado por esa estructura, discontinuo, siempre deducido como un "efecto" de la interacción de un campo dinámico de fuerzas y (3) de una lógica de oposición no excluyente, anti-causal, retroactiva. Esta escritura se situará entonces en aquella versión del conocimiento recubierto por el texto, por la Teoría del Texto (según ha sido formulada por J. A. Miller, L. Althusser, J. Kristeva y R. Barthes —por sólo mencionar algunos nombres vinculados a disciplinas muy diversas).

Sátira

Aclarando ciertos "baches" del libro, el prologuista nos confiesa:

la autoría de "El Arte de la Palabra" se vería, si fuera como lo es, honrada en la obligación de reconocer que la voluntad ambiciosa de concluir dicha obra para enviarla a un cierto concurso, a un plazo fatal —el 12 de junio del presente año— ha malogrado el término o acabamiento normal y periférico del trabajo ... (p. 8).

Se hace irrisión aquí de un sujeto oportunista, gobernado por pequeñas pasiones, por intereses algo baratos. La burla recae sobre la literatura, entendida ésta como una institución —algo así como un club social o una empresa privada, que sólo gira en torno a las leyes del mercado— y también se extiende a sus socios (los escritores), cuyas relaciones mundanas estarían encaminadas a lograr el Reconocimiento de la Autoridad.

Filiamos el texto de Lihn a la tradición de lo serio-cómico. Sátira, entonces, de la vida social de una colectividad; pero sobre todo, sátira de las retóricas que amenazan nuestra identidad cultural. En este sentido, la novela pretende ser el registro paródico de un lenguaje regresivo, de una estructura comunicativa minada por el estereotipo.

Censura

Uno de los temas recurrentes de **AP** puede enunciarse así: ¿cómo hablar acerca de una sociedad autoritaria?, ¿cómo denunciarla sin ser censurado?; en fin, ¿cómo verbalizar un discurso que está prohibido?

El texto lihneano escoge el modo de significar de los sueños: construye un relato manifiesto (aceptado por las normas vigentes), del cual podemos deducir un relato latente (que denuncia esas normas como infrahumanas).

Demos un ejemplo. Una de las tareas del prologuista es informar a los lectores del posible curso de ciertas acciones narradas a medias en el libro. Del pretendido viaje del espeleólogo Albornoz a las profundidades de las Cuevas de Ollazo, se conjeturará lo siguiente:

Desde el punto de vista del proyecto, probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz, ni mucho menos saurios mutantes y progresivos, sino hombres regresivos, obligados por ciertas circunstancias a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda, ese terrón paleozoico.

Los antecedentes literarios de un capítulo así no faltarían, ni ciertas realidades históricas que parecen remitir, también, a un mismo tópico (p. 12).

Suponiendo que éste fuera el relato de un sueño, narrado por un escritor chileno asfixiado por la represión impuesta por el régimen militar, su interpretación otorgaría el siguiente resultado:

Desde el punto de vista del proyecto [es decir, desde Chile], probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz [no serán ciudadanos de un Estado democrático-representativo], ni mucho menos saurios mutantes y progresivos [ni mucho menos ciudadanos progresistas], sino hombres regresivos [sino miembros atados a un Estado Autoritario], obligados por ciertas circunstancias [obligados por las doctrinas de la Seguridad Nacional y el Mercado] a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda [a guardar silencio, a autocensurarse, a refugiarse en el nido familiar (único lugar seguro del habla), a susurrar allí, sin mucha esperanza de ser oídos en el escenario social chileno], ese terrón paleozoico.

En breve, el relato de Lihn será capaz de generar un discurso latente, que enseñe un paisaje nacional censurado.

Política

La presentación del prologuista tiene su eco en el comentario final que hace Lihn de su novela. Aquí, el autor comenta los contextos socio-históricos y culturales de sus personajes: Pompier surge cuando la comunicación de los mortales se torna afásica. Apareció fugazmente en 1969, para sintomatizar el desgaste de ciertas retóricas en boga (como, por ejemplo, la del diario chileno de derecha **El Mercurio**); pero tomó cuerpo y voz en los años que siguieron al golpe militar chileno de 1973. Al respecto, Lihn señala:

Suspendida la libertad de palabra, el hablante individual, que siempre es a la par colectivo, debe elegir entre el silencio o la cháchara. Pues si el lenguaje no dialoga, esto es si no discrepa, se convierte en un mero sistema de señales como el de las abejas. La disfuncionalidad de un lenguaje muerto atrae a las moscas de la retórica. Hablar no cuesta nada si se lo hace a favor de la corriente, al dictado de la corriente. Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta en cuanto más-cara, Pompier, el orador público ... (p. 347).

Nuestros comentarios establecerán relaciones entre **AP** y la sociedad chilena. En un régimen militar, donde está abolida, por decreto, la política (pues su ejercicio permitiría el diálogo, la concertación democrática), se impone una lectura contingente, sociológica, de las obras nacionales. De esta manera, la crítica (literaria) se inscribirá de un modo activo en aquel texto cultural que se plantea como antagonico del proyecto anti-cultural del régimen militar.

1.2. Sátira de las autoridades

El texto de Lihn se inscribe en una práctica semiótica **dialogica**:

La escritura paragramática [o dialógica] es una reflexión continua, una impugnación escrita del código, de la ley y de sí misma, una **vía** (una trayectoria completa) **cero** (que se niega); es el quehacer filosófico impugnativo convertido en lenguaje (estructura discursiva).⁶

La ley que impugna la escritura lihneana es una concepción autoritaria del mundo, basada ésta en la imposición de un discurso que prohíbe la relación inter-subjetiva de los hablantes de una comunidad. En una dictadura, el circuito de la comunicación se cumple en el imperativo: un emisor (siempre el mismo, regente, activo) da una orden a un receptor (estático, subordinado, pasivo). El cumplimiento de la orden está asegurado por los mecanismos de coerción de estos regímenes.

Filiaremos la práctica dialógica de nuestro texto a la tradición de lo serio-cómico, ya presente en los mimos de Sophron, los diálogos socráticos, la sátira romana y la sátira menipea.⁷ Lihn desmonta la concepción autoritaria del mundo, a través de la comicidad. En las páginas siguientes analizaremos AP como (1) una sátira de los discursos autoritarios de nuestro continente, (2) una sátira de la literatura como un estereotipo; (3) como una burla de ciertos verosímiles vinculados al discurso crítico-filosófico latinoamericano y, en fin, (4) como una irrisión del mismo lenguaje como instrumento válido de conceptualización y representación.

El Protector

El discurso autoritario supone la interrupción del diálogo de una comunidad lingüística y cultural.

En el ámbito de la comunicación discursiva, el diálogo es sinónimo de reciprocidad comunicativa, de reconocimiento de la plena expresión del otro. En el ámbito subjetivo, el diálogo es sinónimo de abertura a la segunda persona: el discurso del **yo** se deja modelar por un discurso que le es ajeno.

Así, a nivel cultural amplio, el diálogo convoca una comunidad que conjuga de modo dialéctico la idea de un "consenso disidente", de un "consenso público en disidencia".

A nivel comunicativo, el discurso autoritario suprime la instancia de la interlocución. La situación ideal de comunicación simétrica deviene una situación real de comunicación imperial: existe un **yo** que impone absolutamente su palabra sobre un **otro**; es decir, aquel **otro** no existe sino como proyección idéntica del **yo**, como su repetición en el espejo. Dicho en términos del Protector perpetuo de Miranda:

Como mi padre, que debió trazar una línea de fuego para detener al invasor desaprensivo en la otra orilla, yo tracé una línea de fuego ideológica, dejando del lado de afuera de esa frontera a todo aquél que pueda atentar de palabra o de hecho contra nuestra ideología monolítica (p. 251).

Así, en los ámbitos histórico e ideológico, el discurso autoritario practica el olvido de la experiencia subjetiva del hombre, el olvido de los sueños y expectativas de amplios sectores del cuerpo social de una comunidad; en fin, ensaya una regresión cultural, por cuanto pretende desconocer la memoria de una colectividad y el sistema de prescripciones que la acompañan. En palabras de Lotman y Uspensky:

Es necesario tener en cuenta que una de las formas más agudas de lucha social, en el ámbito de la cultura, es la petición del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica. Las épocas de regresión histórica (el ejemplo más claro nos lo dan las culturas estatales nazis del siglo XX), imponiendo a la colectividad esquemas históricos sumamente mitificados, incitan a la sociedad al olvido de los textos que no se doblan a semejante tipo de organización. Si las formaciones sociales, en su período ascendente, crean modelos flexibles y dinámicos, capaces de proporcionar amplias posibilidades para la memoria colectiva y adaptados a su expansión, la decadencia social va acompañada, por lo general, de una osificación del mecanismo de la memoria colectiva y de una creciente tendencia a reducir su volumen.⁸

El discurso autoritario queda expuesto ejemplarmente en nuestro libro en el capítulo denominado "Discurso nacional del Protector", alocución de bienvenida del Jefe de Estado a los escritores congregados en Miranda.

El Protector anula la instancia de la interlocución a través de un mecanismo trivial, el amedrentamiento, que consiste en el recordatorio de una censura y en la consecuente petición de una autocensura. Es la exhibición de un poder pleno, que exige como única respuesta el silencio respetuoso. Demos un ejemplo:

Y si todavía algún malicioso reclama de este país que se deje arrastrar por la farsa contagiosa de las así llamadas elecciones libres, por la farándula demagógica, **vuestra puntual, ordenada y unánime asistencia** a esta cita de honor al pie de la bandera, basta y sobra para confirmarme en un cargo que recibí de mi padre. . . . (Aplausos unánimes). . . . (risa del presidente, risas del pueblo) (pp. 242-3; nosotros subrayamos).

El Protector no desperdicia ocasión para invocar el ritual de obediencia, para ensayarlo lúdicamente y hacerlo cumplir con rotundidad. Es un discurso imperativo, que imparte órdenes según un modelo rígido, que exige se acepte la subordinación —“vuestra puntual, ordenada y unánime asistencia”— de un modo automático.

El hablante de ese discurso habita un espacio equivalente al de un campo de concentración, en cuyo centro existe un poder hipostasiado, uniforme, un **infans** que construye el espacio social como el eco de una voz unidimensional (“Aplausos unánimes”, “risa del presidente, risas del pueblo”).

Nos interesa destacar el procedimiento que utiliza Lihn para enseñar este discurso, es decir, para mostrarlo en el mismo momento que lo ridiculiza.

En parte de su alocución a los mirandeses el Protector expresa lo siguiente:

En lugar de separar a los padres de los hijos, abriendo entre unos y otros las distancias que crea el artificio pulimento de la escuela primaria, los padres que consiguen hacer de sus hijos en los centros mismos de trabajo, trabajadores tan eficientes como ellos, están autorizados para liberarse de una parte de su jornada compartiéndola con su progenie y disponer así de un tiempo libre que les permitirá asistir juntos a una escuela donde se les inculcará el gusto por la alfabetización (p. 253).

Se hace aquí una frívola apología de la explotación económica y cultural del ser humano. El poder totalitario exhibe sus supuestos, la letra del poder dice lo que piensa, se torna literal. Este exhibicionismo hace sospechoso el mensaje denotado por la estructura narrativa. Estaríamos en presencia, entonces, de una palabra ambivalente. Siguiendo a Bakhtin, el autor estaría utilizando la palabra de uno de sus personajes (aquí, el Protector) para poner en ella un sentido nuevo. Así, la palabra adquiere dos significaciones. Si el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra del personaje, esta ambivalencia es denominada parodia.⁹

Decir una cosa mientras se hace lo contrario: quien enuncia con mayor eficacia este procedimiento es Pompier. En entrevista otorgada a la revista francesa **Clarté**, declara lo siguiente: “Pues bien, el elogio excesivo en el que esó periodistas se propusieron caer es uno de los mecanismos elementales de la ironía o de la burla: decir una cosa por otra, por su contrario”

(p. 160). Esa será la receta para desconstruir el discurso autoritario aquí convocado.

La ironía —entendida a lo Pompiér— desdobra el Discurso del Protector en dos relatos: uno manifiesto, que elogia la dictadura y uno latente, que la desprestigia, señalándola como el discurso que censura el habla compartida de una comunidad cultural. Así, cuando el Protector nos dice:

siendo la sociedad real intrínseca y naturalmente mala, toda concepción ideal de sociedad debe ser expulsada de la república real y concreta so pena de que una mal entendida solidaridad con los sectores más pobres y más desamparados se resuelva en la anarquía y la violencia. Violencia y anarquía han adquirido de por sí, por una falla estructural de las sociedades igualitarias, la relevancia que todos sabemos en el gran friso del mundo (p. 242);

nosotros leemos una apología hecha por el poder **absoluto** de las **desigualdades** sociales, fundadas en una concepción **decadente** de la comunidad humana.

La burla acarrea placer, que sobrepasa la angustia y el terror que el discurso autoritario imprime a toda letra cultural que quiera denunciarle.

La escritura irónica es placentera, porque señala el fin de un estado de tensión: esta escritura funcionaría como una liberación de energía del cuerpo social. Veamos: un mensaje manifiesto (dictatorial: la figura del Protector), que insiste en mantener una escisión (que fragmenta y desmembra una comunidad) es permutado por su relato latente (justamente opuesto, es decir, antidictatorial), que convoca la reunión de ese cuerpo social.¹⁰

La traducción irónica debilita el poder del discurso autoritario, difumina el fantasma del terror que ocupa su centro. Perdido su aliento destructivo, la retórica oficial se revela como un estereotipo cultural: "Ordinariamente, el estereotipo es triste porque está constituido por una necrosis del lenguaje, una prótesis que viene a cubrir un hueco de escritura; pero al mismo tiempo, sólo puede suscitar un inmenso estallido de risa; se toma en serio..."¹¹

Placer vivo, entonces, ante este comentario escabroso del Protector:

Posiblemente hay presos que han delinquido por alguna razón política, pero no son presos políticos, son delincuentes comunes que se sirven de la política para

hacerse tomar escandalosamente presos, como si esas prisiones fueran actos meritorios y dignos de la atención y de la preocupación internacional.

Y risa incontenible ante la escucha de un Discurso, cuya ideología combina ingenuidad, sadismo, ignorancia y enajenación en dosis contundentes:

Estuvimos, también es cierto, ayunos del copioso talento de un senador Joseph R. MacCarthy, pero en fin, hice lo que pude con los medios de que disponía, y la delación —como instinto del hombre natural— y los medios primitivos de los que a falta de otros se echó a mano, hicieron lo suyo (p. 251).

Ironía, burla, placer: éstos son los modos de disolución que ensaya Lihn para el discurso autoritario, que ha prevalecido en nuestro continente.

Urbana Concha

Al Congreso de Miranda sólo llegan escritores de segunda o tercera categoría, conocidos más por su anecdotario que por su escritura. Sus nombres los retratan de cuerpo entero: Juan Meka, Trina Cepeda, Urbana Concha, el amigo Verga. Estos vates convocan el sentido en la ridícula seriedad del estereotipo: "The stereotype is the world repeated without any magic, any enthusiasm, as though it were natural, as though by some miracle this recurring word were adequate on each occasion for different reasons, as though to imitate could no longer be sensed as an imitation: an unconstrained word that claims consistency and is unaware of its own insistence".¹²

AP convive con el estereotipo, lo muestra irónicamente, goza con sus aberraciones. Ejemplarmente irónicas son las presentaciones que hace G. de P. de los escritores participantes en un Recital. De una amiga suya dice: "Urbana Concha de de Andrade nació en una árida hacienda del Gran Chaco pantanoso, en las proximidades de esa tierra **en la que ningún investigador ha logrado poner pie**: el Chaco Boreal" (p. 291; el subrayado, innecesario, es nuestro).

Acaso tenía presente ese intenso intercambio de cartas con la escritora, en una de las cuales ésta hace honor a las tierras calientes de su patria del siguiente modo:

Si nuestra madre común, Eva, no hubiera pecado por temor al qué dirán de la .gentualla, nada habría ocurrido en el tiempo de nosotros; no habría encontrado su origen en esa placenta divina, la historia toda —grande o pequeña— ni usted ni yo o Albornoz podríamos hacer ningún comentario del coito original, ni nada (p. 78).

Al texto de Lihn le convendría, al decir de Barthes, un lector histérico, pronto a gozar con la exhibición de las debilidades humanas, con el teatro de las pequeñas pasiones —intrigas amorosas, lealtades traicionadas, celos profesionales, duelos narcisistas. Específicamente, este lector histérico debe celebrar la exhibición de ciertos ritos de convivencia literarios, corroídos por el lugar común de la Academia (el Recital, el Congreso de Escritores, los Concursos, las Revistas Literarias). Es el goce ante la visión de la mediocridad de la vida, como cuando nos conmovemos, por ejemplo, con los siguientes versos de un "Sonetillo" maestro de Trina Cepeda: "Soy de tu misma madera / y aunque madre hay una sola / del mar tuyo soy la ola / hija de tu espumidera. / Y he venido a reventar / a la orilla de tu mar" (p. 289).

Sátira entonces de los lugares comunes de la literatura; alegre parodia de una palabra regresiva que se transfigura al ser exhibida como un cuerpo erótico.

Clairement Carré

AP es una sátira de las letras francesas vinculadas al discurso crítico-filosófico de nuestro continente.

Se hace énfasis en dos lugares comunes del estereotipo francés: su claridad —expuesta en una entrevista que otorga Pompiér a la revista **Clarté**— y su tic subversivo —manifestado en el informe "post-estructuralista" preparado por los intelectuales en el Congreso. Como la cultura hispanoamericana está contaminada por la cultura parisina, se parodia, en último término, el galicismo que nos constituye.

En una larga conversación con la revista **Clarté**, Pompiér comienza finteando así a su interlocutor:

Dada la reconocida claridad francesa a la que usted, señor, hace, según creo, honor con sus dos apellidos —Clairement Carré— sería deseable que no me malentendiera usted por el simple procedimiento de impedir-me concluir una frase (p. 156).

Pompier se burla aquí del sujeto cartesiano de las letras francesas. Existe un sujeto trascendental, capaz de acceder a la verdad de las cosas; existe un **yo** que se reconoce en su palabra y a través de ella interpreta el mundo.

La lógica que soporta a este sujeto teleológico es de orden causalista. De allí que Clairement le pida a don Gerardo un ordenado itinerario de su vida literaria, con puntos iniciales y terminales precisos —algo así como un manual donde se cuentē cómo se han cumplido teleológicamente nuestras vidas (tal como fue programada desde su inicio por la Razón):

Hago esta entrevista para la revista Clarté; mucho me temo que ellos esperen que les propongamos un cierto itinerario ¿no es cierto? Que les digamos, paso a paso, quién es usted y cuál es la razón por la cual ha llegado a ocupar, bueno, un sitio de importancia en el mundo de las Bellas Artes, aquí en este continente. ... Empecemos por el principio (pp. 157-8).

Descubrimos en Carré una cierta obsesión taxonómica, una pasión desmedida por los esquemas binarios, una identificación con representaciones estáticas del conocimiento. **AP** ridiculiza esta "claridad francesa" mediante el procedimiento del contrapunto. El decir de Carré es siempre desdicho por Pompier, quien, por ejemplo, replicará:

Usted analiza, esto es, divide y enumera. Pero, modestia aparte, cualquier individuo que ha llegado como yo a un cierto grado de complejidad del espíritu, está destinado —como el infinito— a una aprehensión indivisible y a una enumeración inagotable (p. 179).

Pompier se ubica en las antípodas del cogito cartesiano, cumpliendo mágicamente otra preceptiva (la adelantada por Lacan): "No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme a lo que soy, sino si cuando hablo de mí, soy el mismo que aquél del que hablo".¹³

Tanto Carré como Pompier son espacios de lectura que permiten denunciar sus estereotipos correspondientes. Desde el francés Carré, también es posible señalar cierto oscurantismo narcisista del lenguaje pompieresco.

En términos generales, sin embargo, las simpatías lingüísticas de **AP** son, en la entrevista, para Pompier. A nivel epistemológico, la contraposición de estos personajes equivale a la oposición "obra / texto": si la obra se concibe como un produc-

to, el texto sólo se experimenta en un trabajo, en una producción; si la obra se cierra sobre su significado, el texto lo posterga continuamente (pues su campo es el significante); por último, si la obra remite a la imagen de un organismo que crece por desarrollo, la metáfora del texto es la red.¹⁴

La Teoría del Texto es una puesta en sospecha del metalenguaje, a la vez que una insistencia en el proceso de producción del conocimiento y no en su simple representación (mimética). Como dice Pompier —bromas aparte—: “Soy —para decirlo de otro modo, pero más claramente— la primera y la última de mis obras y me vengo escribiendo, en este sentido, desde hace la friolera de sesenta años; por lo menos desde que tengo el uso de ese tipo de palabra” (pp. 171-2).

Esta vocación textualista de Lihn no le impide señalar sus excesos, sus riesgos. Se trata de hacer irrisión de cierto estilo “naturalmente subversivo” de algunos escritores postestructuralistas, como cuando leemos, por ejemplo:

la poesía y/o la Literatura es o/y son una(s) práctica(s), si no biológicas in strictu sensu, casi tan universal(es) como el **grama** celular (p. 228).

Al parodiar ciertos lenguajes críticos, el discurso de Lihn toma la figura de la máscara, el doble, la mueca. Es esta imagen ambivalente lo que permite al lector burlarse del pretencioso proyecto del Autor de este Libro: escribir una antinovela desde el horizonte cultural de la semiótica francesa (burlarse, por ejemplo, del “subversivo” Tablero de Lectura —cuyo antecedente hispanoamericano es **Rayuela** y francés, la matriz invocada por Lévi-Strauss para el estudio de los mitos— propuesto por el prologuista, cuando se nos dice:

Los lectores (ahora y en este caso no se trata de bromas) pueden iniciar la lectura de “El Arte de la Palabra” por cualesquiera de sus capítulos o fragmentos de cualquier tipo superiores a la frase; entrar a la materia de este discurso por las miluna puertas de entrada y/o salida, pues es nada o casi nada lo que les puede proponer como regla o lógica de continuidad (p. 111).

Esta espiral autoparódica del texto genera una escritura que transgrede constantemente los códigos culturales que la delimitan.

G. de P.

Personaje extravagante —al decir de Urbana, con “ademanes de pavo real, veleidades de narciso y sobraduras verbales de tribuno de provincia” (p. 89)—, don Gerardo de Pompier es más bien un espacio de confluencia de la retórica disidente, un frágil hilado construido para resistir a una Autoridad Omnipotente.

Los hábitos cotidianos de don Gerardo señalan nuevos hábitos culturales de lectura (el rechazo a “lo natural” de las representaciones verbales) y de escritura (la adopción de la ironía, para denunciar una dictadura, burlando la censura oficial); nuevos modos de percibir el dolor y el placer —la gestualidad histórica y la verborrea, que sintomatizan una voz social censurada.

Pompier es un caso ejemplar de resistencia al **status quo**; de él se dice “a dondequiera que fuese (y llegó a Mozambique) tenía por fuerza que chocar y friccionarse con todo tipo de autoridades amigas o enemigas, europeas o africanas” (p. 149). Tratándose de la literatura, la resistencia a las normas se redobla adquiriendo tintes patológicos: don Gerardo no edita sus obras; en realidad, ni siquiera escribe, sino a través de un **medium** (generalmente, un amigo o discípulo) y si alguno de éstos llega a publicar esas hojas, lo hace —por expreso mandato del Maestro— bajo el rótulo del Anónimo.

Más que una escritura, reconocemos aquí una propuesta de lectura, una lectura que cuestiona el aspecto “natural” del mundo, que interpreta una práctica cultural desde sus exclusiones, que entiende su mensaje por su revés —al respecto, Urbana le dirá a su amigo Pompier: “usted prefiere la máscara del anonimato y el camino de la obra ajena al nombre propio y a los derechos de autor, a una carrera literaria” (p. 208).

A esta lectura le corresponde un tipo de escritura singular, que sea capaz de denunciar una situación cultural represiva, a pesar de las prohibiciones existentes: es la escritura irónica, que dice x para comunicar x^1 .

En su versión pompieresca, la ironía consiste en hablar desde la palabra del otro (vale decir, desde la ideología oficial, desde la retórica al uso) y distenderla hasta hacerla desdecirse. Así, por ejemplo, en un discurso oficial, Pompier indicará el carácter personalista, antidemocrático y militar del régimen, saludando así: “Señores diputados elegidos impersonalmente por el Primer Hombre de la Nación para representar ante él a este Estado Federal y a otros colindantes” (p. 106).

La ironía pompieresca consistirá en cocer al otro (al victimario) en su propia salsa:

Se propone la de distraer a las furias de sus verdaderos móviles entrampándolas en las apariencias que guardan como quien le vende al vendedor su propia mercadería transfigurada, arte de sacarle la suerte a las gitanas que le ha valido a G. de P. la mayor parte de sus éxitos (p. 189).

Cada vez que habla Pompier, escuchamos la palabra oficial. Pero es a través de este juego de mimetismos y literalidades que el discurso oficial —natural, aceptado, vigente— se revela como una mentira —ésta, imposible ahora de desmentir por los códigos de censura existentes.

Aunque Pompier sea un signo beligerante, es también un síntoma de la parálisis en que se encuentra una comunidad cultural censurada. Al respecto, resulta ejemplar el capítulo dedicado al discurso de Pompier en Punta de Lagartos. Este habla ante una gran concurrencia desde un proscenio improvisado al aire libre. Nadie lo escuchará, ya que, justo en el momento de comenzar su discurso, una lluvia torrencial lo dejará casi sin audiencia y con el micrófono descompuesto. En carta privada, Pícaro Matamoros le informará:

Desde la banqueta mojada que compartíamos Urbana Concha de de Andrade, Bonifacio Negrus, Juan Meka y yo, seguimos —a lo mejor usted verificó nuestra persistente presencia, don Gerardo— su discurso, **no las palabras** con las que jugueteaban, enredándolas, los hilos de agua, **sino sus gestos**... (p. 113, el subrayado es nuestro).

Existe una palabra silenciada, pero queda en pie la gesticulación. Estos gestos convulsos exhiben a un sujeto impedido de hablar, amordazado; pero aún vivo, aún indicando con el cuerpo lo que no se escucha.

Ahora bien, cuando Pompier habla y es escuchado, la situación comunicativa no varía fundamentalmente. Su discurso es una sarta de obtusos juegos retóricos, un mero ejercicio de las cuerdas vocales, una manifestación de su compulsión oral, que encuentra su canal de descarga en la verborrea. No hay mensaje, sólo ruido.

Este ruido ilustra el deterioro de las relaciones humanas en una sociedad que cancela los espacios públicos de comunicación. El régimen autoritario sólo es capaz de crear un lenguaje

afásico, una retórica gastada, que no logra modelar dinámicamente una situación cultural, sino momificarla.

En Pompiet, el ruido adquiere una dimensión ambivalente: (1) repite la situación de deterioro comunicativo en una sociedad dictatorial (y en este sentido, la autocensura contamina el libro); pero también (2) la exhibe, la muestra, la enseña (a través de la ironía, del mimetismo y la literalidad pompietescas) y, ulteriormente, (3) subvierte esta situación de deterioro comunicativo, al trabajar el ruido como una componente erótica del cuerpo del lenguaje. Barthes hablaría en este caso de una oralidad generada en la escritura, que vacía la palabra de su carga ideológica, dejándola enhebrada en sus propios excesos.

Refiriéndose a Rabelais, Bakhtin propone que su actitud paródica hacia todas las formas ideológicas del discurso —filosóficas, morales, académicas, poéticas— hace que su escritura sea una parodia del acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje. Su práctica cultural sería entonces la siguiente:

Turning away from language (by means of language, of course), discrediting any direct or unmediated intentionality and expressive excess (any 'weighty' seriousness) that might adhere in ideological discourse, presuming that all language is conventional and false, maliciously inadequate to reality —all this achieves in Rabelais almost the maximum purity possible in prose. But truth that must oppose such falsity receives almost no direct intentional and verbal expression in Rabelais, it does not receive its **own** word —it reverberates only in the parodic and unmasking accents in which the lie is present. Truth is restored by reducing the lie to an absurdity, but truth itself does not seek words; she is afraid to entangle herself in the word, to soil herself in verbal pathos.¹⁵

Esta cita sintetiza de un modo ejemplar el modo como Lihn señala, critica y regenera una situación cultural (incluso, bien podría reemplazarse el nombre de Rabelais por el de Lihn en la cita). **AP** se reinscribe así en la tradición dialógica, paródica, de la novela (tal como ha sido propuesta por Bakhtin).

1.3. Texto chileno y censura

Este apartado propone una relación ideológica entre las formas estéticas que rigen la obra (noción productiva del cono-

cimiento, escritura que se concibe desde el pre-sentido) y la denuncia de un régimen autoritario particular, el chileno. Nuestra tarea consiste en especificar cómo una escritura de carácter dialógico genera el gesto cultural prohibido por una dictadura.

El cuaderno de viajes

“El país al que fueres, descríbelo...” (p. 15).

La descripción de Miranda nos llega a través de las anotaciones que hace don Gerardo de Pompier en su diario. A pesar de las 55 páginas que le dedica, nunca sabremos bien dónde está este país, quiénes lo habitan, cuál es el paisaje arquitectónico de la isla (¿o península?), ni las costumbres del lugar. Los apuntes de Pompier no nos devolverán una realidad empírica, sino ciertas formas estéticas usadas para describir la realidad hispanoamericana.

Pompier se revela como un semiólogo de principios de siglo, que pretende dar cuenta de la realidad según pautas provenientes de distintas disciplinas; a saber, la zoología, la paleontología, las corrientes filosóficas esotéricas y también la botánica y la espeleología. Su modelo descriptivo será entonces el de los almanaques, donde aparecen vulgarizados el discurso científico y filosófico de una época (en nuestro caso, la **Belle Époque**).

La miscelánea es un modelo posible del relato hispanoamericano. En Borges, tiene como antecedente la **Enciclopedia Británica** y los breviaros de mitología e historia universal y en Cortázar, esa otra enciclopedia fantástica que es **El tesoro de la juventud**.¹⁶ En Lihn, la miscelánea tiene por función ilustrar los materiales con que trabaja el intelectual hispanoamericano para apropiarse de la cultura occidental.

AP es una indagación sobre la influencia de lo francés en la constitución de un sujeto escritural. A nivel simbólico, lo francés aparece como fuente inagotable de placer, por ser justamente lo espúreo y artificial; mientras que lo americano es vivido de un modo negativo desde la carencia. El drama cultural que aquí se nos presenta es el de un cuerpo (vacío) habitado por un fantasma (que no le pertenece).

Miranda, escenario del signo dialógico

Miranda está diseñado como un espacio mental donde se proyectan ciertos modos de concebir el conocimiento. Así, por ejemplo, será un escenario donde se expongan las teorías

modernas del signo lingüístico. Específicamente, Miranda ilustra y dramatiza el carácter dialógico del signo.

Veamos:

Ni una isla ni una península, o ambas cosas a la vez... (p. 23).

El tramo del río Amauroto que separa a Miranda del Continente, de aguas mixtas —dulces y salobres— es tal río, pero a la vez brazo de mar que define la insularidad de la República, cuando al subir la marea ésta se convierte en una porción de tierra rodeada de agua (p. 23).

Ni puerto ni balneario, la precaria combinación de ambas cosas hace de Miranda un lugar indefinible, aunque pintoresco (p. 46).

¿Qué es Miranda?: ¿isla o península?, ¿puerto o balneario? Evidentemente, es una imagen cuya identidad es doble, cuyo rasgo singular es la ambigüedad.

Estas interrogantes sobre Miranda bien pueden plantearse al nivel del signo lingüístico. ¿Qué es el signo?: ¿significante o significado?, ¿una parte o un todo?, ¿una unidad gobernada por el concepto o un fragmento diseñado por la expresión?

Proponemos que la geografía de Miranda —isla o península, apartada del continente a través de aguas— se corresponde con la discusión del diagrama del signo saussureano: un significante y un significado unidos o separados por una barra:

Justo sobre la profunda juntura invisible que divide ambos territorios, el Amauroto —el lecho sobre el abismo— los junta en apariencia al dividirlos con sus aguas, inconsciente, por así decirlo, del mar latente sobre el que se desliza en forma rápida y manifiesta (p. 24).

Hablar de Miranda significa entonces hablar de las interpretaciones que recibe el signo de los estructuralistas franceses (estamos pensando en Lacan, Lévi-Strauss y Kristeva) y, particularmente de una, la escritura dialógica. Describir Miranda será idéntico a representar la figura lingüística denominada paragrama:

Aquí el signo resulta suspendido por la secuencia paragramática correlativa que es **doble** y **cero**. Se podría representar esta secuencia como un tetralema: cada signo tiene un denotatum; cada signo no tiene denotatum;

cada signo tiene y no tiene denotatum; no es cierto que cada signo tiene y no tiene denotatum.¹⁷

La cartografía de Miranda ejemplifica el carácter paragramático de todo el libro y sus supuestos anti-miméticos. En **El arte de la palabra** no existe una esencia que debe ser descrita sino un significado que debe ser producido por una estructura específica de conocimiento. Esta estructura no está legitimada por un objeto de conocimiento exterior a ella, sino por los efectos de sentido que su propio funcionamiento semiótico es capaz de engendrar. Es la "ex-posición", el simple "poner allí (mismo)", opuesto al gesto de "poner delante", que supone de inmediato a un sujeto describiendo un objeto. En fin, es la oposición entre dos conceptos, entre dos concepciones: la "Darstellung" y la "Vor-stellung", la causalidad metonímica y la causalidad expresiva.¹⁸

Señalemos de paso que el paisaje mirandés evoca los poemas de Rimbaud dedicados a las ciudades en sus **Iluminaciones** —texto dialógico de la modernidad—, donde aparecen entremezclados agua y tierra y donde la naturaleza es dispuesta como un decorado. Al respecto, recordemos que en el epílogo de la novela, Enrique Lihn comenta su trabajo de traducción e interpretación de los textos poéticos de Rimbaud, manifestando que el poeta francés propone nuevas fronteras a la expresión humana.

En suma, Miranda es la proyección de la imagen de una escritura que se interroga sobre sus supuestos teóricos.

Cosmos-laberinto: la letra L

Una vez instaladas las coordenadas del país, se describe el espacio que acoge a los invitados al Congreso: el hotel Cosmos.

La planta del edificio tiene la forma de la swástica. Al centro un salón octogonal —ahora el lobbie— abre por cuatro de sus ocho costados grandes puertas vidriadas de arco romano a cuatro jardines cuasi interiores, escenarios cerrados por los cuerpos del edificio por tres lados y abierto de frente al invisible cuarto muro y al parque señorial ahora vagamente público... Los cuatro cuerpos angulares del edificio, en forma de L, que giran alrededor del eje de esa rueda de molino de aspas quebradas, son inmensas crujías de piezas y salones... (p. 58).

La descripción del hotel nos ilustra ciertas reglas de composición de la novela. Se trata de generar un cuerpo no-unívoco, un laberinto donde se extravíe el sujeto. Existe en el proyecto literario de Lihn la búsqueda de una estructura que se vuelva monstruosa, es decir, que no pueda ser controlada por su creador. En tanto esta búsqueda se centra en la generación de una estructura, por así decirlo, "inconsciente", su proyecto continúa la tradición del relato fantástico (léase Quiroga, Bioy Casares, Borges, Cortázar) y, en última instancia, aquella tradición surrealista que sobrevalora la subjetividad y proclama la independencia de la imaginación por sobre los avatares de la conciencia del sujeto.

Nos interesa privilegiar aquí el carácter represivo que adquiere este laberinto. Este edificio es una imagen psicótica que despliega en cámara lenta el delirio de persecución. Quien entra allí, se siente desautorizado.

La situación vivida en el Cosmos corresponde a la situación de un Estado Vigilado. El símbolo de este Estado es la swástica. Este emblema muestra y esconde una letra, la L.

Es posible pensar, con el psicoanálisis, que toda escritura está vinculada a un significante elemental, el cual adquiere la forma de alguna de las letras de los alfabetos conocidos. En el caso del "Hombre de los lobos", relatado por Freud, la letra es V que, a través de sus variante (M, W) correspondía (1) a las iniciales de su nombre; (2) a las iniciales de personas y animales vinculados con su trauma (por ejemplo, la W de Wolf) y, en fin, (3) a ciertas posiciones sexuales por él vistas, siendo *infans* un día de verano a las cinco (V) de la tarde.¹⁹

En el caso de Pompier, la letra L (1) remite a Lihn, su creador; (2) remite a la situación de represión y censura que se vive en Chile desde el golpe de estado de septiembre de 1973 (a los ciudadanos que se les marca con una L su pasaporte no pueden volver al país); (3) remite a la situación existencial de los chilenos, la de vivir un exilio interior y, específicamente, a la situación cultural de los escritores, víctimas de la autocensura que les impone una sociedad autocrática.

Acaso la lectura que más le convenga al texto de Lihn sea una que suponga que quien habla es un sujeto censurado que expresa sus deseos a través de un disfraz. Siguiendo esta interpretación, proponemos que **AP** está construido como un sueño.

El sueño presenta una adivinanza a través de una serie de imágenes, desplegadas en una secuencia cinematográfica. La tarea consiste en conectar determinados enunciados lingüísticos a esas imágenes; es decir, se trata de traducir esas imágenes, de verbalizarlas correctamente.²⁰ El texto del sueño es una teatra-

lización del lenguaje. Cierta anécdota, ciertos hechos, corresponden a ciertos "dichos".

En una de sus versiones, AP está construido como una teatralización de ciertos refranes. Las historias que ocurren, adquirirán un sentido inusitado cuando se las traduzca a un decir popular.

Ejemplifiquemos esta lectura desde la mención de tres anécdotas: la descripción de Miranda, el discurso de Pompier en Punta de Lagartos (que nadie oyó) y la detención en el hotel Cosmos del escritor Juan Meka, ante la mirada aterrada de sus compañeros de ruta (en uno de los capítulos finales del libro).

La descripción de Miranda ejemplifica muy bien refranes tales como "no saber dónde estar parado" o "navegar entre dos aguas". Por eso, don Gerardo se quejará continuamente: "Pero en fin, ¿dónde diablos está exactamente Miranda?" (p. 26); "Paciencia. Saber exactamente dónde está parado uno, es un lujo del conocimiento a veces incompatible con la acción" (p. 32).

La escena en la cual Pompier habla en un anfiteatro en medio de una lluvia torrencial, con un micrófono descompuesto y ante un auditorio en fuga, realiza patéticamente "la prédica en el desierto".

Finalmente, la representación de la golpiza que reciben Meka y Negrus (a manos de la policía secreta a plena luz del día en los comedores del Cosmos) no copia una situación real ("natural"), sino que ilustra (despliega en imágenes visuales) refranes lingüísticos tales como "estar cagado y meado de miedo", "sacarle la mierda a alguien", etc. El narrador, desde un solitario **nosotros**, cuenta así el incidente:

De pronto, opalescente como una medusa [Negrus], dejó de apoyarse con los brazos ciliados al borde de la mesa y desapareció boqueando en la superficie, cómo para disgregarse en el fondo de la colonia... Los desconcertados buceadores [los policías] depositaron generosamente los cuerpos sobre la mesa, encima del pan y el vino, bajo la mirada furibunda de don Gerardo, el pulpo de seda; al desvanecido que se dejaba hacer y al escurridizo que golpearon contra el mesón antes de que se les escapara de entre los puños untados de sangre y materias fecales (305-306).

Navegar entre dos aguas, predicar en el desierto, estar meado de susto: este anillo de refranes señala un tejido social en descomposición, una comunidad afásica, paralizada por el terror.

En suma, un relato manifiesto sintomatiza una estructura segunda (la red refranesca), dejando entrever las censuras que sufre un sujeto colectivo.

El arte de la palabra se inscribe en esa serie de textos literarios que denuncia una situación insostenible de represión social a través de un lenguaje sintomal. Esta forma de compromiso²¹ construye un escenario semiótico desde el cual es posible deducir el drama cultural que vive la comunidad chilena, silenciada por un régimen militar de excepción.

1.4. **Pompier, zoon politicon**

La ambigua descripción geográfica de Miranda tendría como objetivo bloquear la vinculación de ese espacio con un referente específico. Miranda no se identifica con ningún país en especial, justamente porque juega a parecerse a todos los países sudamericanos.

Sería entonces una reducción caprichosa hacer equivalentes, por ejemplo, los nombres de Miranda y Chile e intentar deducir de la anécdota de **AP** el acontecer histórico y político chileno de las últimas décadas. Este capricho está autorizado por el libro: el epílogo señala a Chile como el contexto explícito, mientras que sus capítulos lo dibujan como uno de sus contextos implícitos. Paradójicamente, esta reducción tenderá a ampliar, a nivel cultural, los circuitos ideológicos de lectura de **AP**.

Las dictaduras latinoamericanas de reciente data proponen una cultura aséptica, una escritura no contaminada con preocupaciones políticas (quizás nuestro libro nunca mencione Chile, para evitar la censura: lo señala, pero no lo nombra). Cualquier lectura de **AP** que se resista a ejemplificar Miranda con una estructura social y política específica (sea ésta de valor continental o simplemente nacional), cae en las trampas de la censura (subjetiva) generada en los regímenes militares.

A continuación, traduciremos **AP** desde el contexto cultural chileno. Nuestro código de lectura será **La cultura autoritaria en Chile**, de José Joaquín Brunner.²²

La Seguridad Nacional y el Mercado

De un modo amplio, la concepción autoritaria del mundo estaría centrada en Chile en torno a dos ejes ideológicos: (1) la doctrina de la Seguridad Nacional, la cual plantea que la comunidad se siente amenazada por un enemigo interno —identifica-

do, en el caso chileno, con el "comunismo"—, al cual hay que eliminar mediante la fuerza, so pena que se produzca el desorden y el caos total y (2) la doctrina del mercado, que define al hombre como un sujeto sólo motivado por el provecho económico y el deseo de consumir. Estos dos ejes aparecen, en la experiencia chilena, interrelacionados: la ideología de la Seguridad Nacional crea una alianza de intereses económicos entre la burguesía internacionalizada y las Fuerzas Armadas.²³

Ya hemos comentado antes —a propósito del capítulo de **AP** denominado "Discurso del Protector" —cómo Lihn satiriza la concepción autoritaria del mundo. Ahora bien, el contexto que más le conviene a ese capítulo del libro —y del cual, inequívocamente, surge— es la situación chilena actual. Se diría, con toda certeza, que esas páginas denuncian —de un modo más o menos explícito— las políticas culturales del autoritarismo, seguidas en Chile; a saber el control y la regulación de una comunidad a través de las doctrinas de la Seguridad Nacional y el mercado.²⁴

Ejemplos:

El predominio cualitativo de los menos en beneficio de un bien entendido bien común, requiere de un órgano de expresión de esa predominancia, y ese órgano es, naturalmente, el mercado libre y competitivo (p. 244).

Nadie se enriquece a expensas de los demás (éste es el mito de los incapaces y el cebo de los agentes viajeros del marxismo). Desde nuestro inobjetable punto de vista, los auténticos benefactores de la sociedad humana (esto es: comercial) son aquéllos que se enriquecen en beneficio de los miembros menos eficientes de la misma, ofreciéndoles más y mejores posibilidades de trabajar, nuevas fuentes de trabajo y nuevos mercados de trabajo, y todo por un precio infinitamente módico si se lo compara con el que pagan por hacerse explotar los trabajadores de los países comunistas por sus amos y señores; porque los hijos de Stalin pagan su posibilidad de sobrevivir al caro precio de la libertad (p. 245).

A la manera del gran Vecino que sabe muy bien conciliar el gobierno de la mayoría con la justa persecución de las minorías, nuestro país ha debido enfrentar el peligro comunista... (pp. 250-1).

Ambas doctrinas aseguran, finalmente, el rasgo antidemocrático del régimen:

La demagogia y el libertinaje de pensamiento [léase, el intercambio de opiniones en una democracia representativa], aunque fuesen aún enfermedades mentales, muchísimo más extendidas de lo que son, serían igualmente penados en nuestra República que ha rechazado, por razones de principio [léase, Seguridad Nacional y Mercado], el predominio cuantitativo de los más por encima del bien común (p. 251).

La alusión constante a la situación chilena se torna transparente cuando el Protector habla acerca de la educación.

El diseño actual, autoritario, de la educación chilena es **clasista**, pues priva del derecho a la educación a los sectores de menores ingresos.

La EGB [Escuela General Básica] es concebida por la reforma del 80, antes que nada, como una etapa de diferenciación: para un sector de la población ("los más capaces") constituye el inicio de su carrera escolar y debe, por ende, prepararlos para la competencia futura que, a nivel medio, permite seleccionar a aquéllos que ingresarán en la universidad. Para el resto, la EGB constituye el período en que deben ser entrenados "y así quedan capacitados para ser buenos trabajadores, buenos ciudadanos y buenos patriotas".²⁵

En un documento referido a la Orientación Vocacional, las autoridades chilenas expresarán lo siguiente:

es de mayor importancia que el profesor esté convencido profundamente que la persona es más o menos valiosa, más o menos feliz por lo que es y no por lo que hace ni por lo que tiene. Sólo de este modo es posible orientar a muchos niños de nuestras escuelas hacia situaciones modestas, reales, evitando de esta manera crear expectativas brillantes pero falsas.²⁶

Acaso los redactores de este informe hayan tenido presente, en el momento de escribirlo, las siguientes palabras del Protector:

Este [trabajo de los educadores] es el de garantizar la armonía social desde las bases naturales de las mismas, seleccionando con todo realismo a los hombres que han de hacerse cargo de las tareas más altas. Con realismo,

esto es en conformidad a la sociedad real y concreta y no a la sociedad ideal abstracta y subversiva (p 253).

En resumen, es cierto que **AP** es un comentario no sólo de la dictadura chilena sino de las concepciones autoritarias del mundo en el Continente; sin embargo, es obvio que sin Pinochet no hay "Discurso del protector".

Pompier, figura pública

El modelo cultural del autoritarismo se ha realizado en Chile gracias a la aplicación de ciertas políticas culturales, una de las cuales dispone la clausura del espacio público. Al censurar la noción de un Estado democrático representativo, el autoritarismo reduce la gestión política a una sola clase —al bloque que está en el poder, que sí está facultado para formar grupos de opinión.

Pompier representa al hombre público que proviene de una sociedad de consenso, en la cual los sujetos son iguales ante el Estado. Su locuacidad lingüística, su oralidad, son signos de una "opinión pública" ansiosa por hablar. Pero también esa oralidad es el signo del desgaste del proceso comunicativo bajo una dictadura militar: es el discurso del "público democrático" enredado, anulado y dislocado por las políticas de control del autoritarismo.

1.5. Cierre

El arte de la palabra es una denuncia de la concepción autoritaria del mundo; esta denuncia es hecha desde los presupuestos de la **teoría del texto**.

Existiría una forma (la escritura dialógica) que despliega un contenido (por ejemplo, la denuncia de los regímenes militares de Latinoamérica). La pertinencia de esta combinación (su equivalencia, su efecto diagramático) sería la siguiente: se rechaza la noción de Autoridad ilimitada, de poder absoluto, de anulación del otro, en todos los niveles de la existencia humana (prácticas políticas, escriturales, de la vida cotidiana, etc.).

Esta escritura dialógica se inscribe en la tradición literaria de lo serio-cómico. En esta tradición, la risa es un mecanismo dialéctico de exploración de la realidad; en el texto de Lihn, la comicidad desmontará la concepción autoritaria del mundo: **AP** es una sátira de las dictaduras hispanoamericanas, de sus dis-

cursos autoritarios, de la cultura afásica que imponen, de los estereotipos literarios que atraen.

El procedimiento singular que se utiliza para denunciar estos regímenes sería —en clave freudiana— la escritura sintomal. El texto líhneano estaría construido como una “formación de compromiso”. Existe un relato manifiesto —el I— que tanto presenta como esconde un relato latente —el II. El relato II representa el deseo de destruir la imagen autoritaria del mundo, mientras que el relato I exhibe ese deseo, pero también se protege de él. El relato I sería una **transacción** entre el deseo colectivo de denunciar una situación humana insostenible y las censuras que existen para impedir el cumplimiento de ese deseo.

Este modo de significación produce una estructura estética capaz de lidiar con las censuras impuestas a una comunidad. Aclaremos: es cierto que la estructura “de compromiso” no anula las censuras; más aún, éstas (incluidas inevitablemente en el mensaje estético) oscurecen y desfiguran la denuncia que se quiere exponer; pero la información (el descrédito de los discursos autoritarios) igualmente pasa, y pasa aún con mayor fuerza, en tanto está expresada en el lenguaje del otro (del enemigo), desde las censuras impuestas por ese otro (el victimario).

Este singular modo de significación arroja luz sobre el cuerpo social que está siendo censurado. **AP** nos presenta una sociedad abrumada por prohibiciones externas e internas. En esta atmósfera, la comunicación del individuo consigo mismo y con los demás se torna confusa.

Acaso sea éste un diagnóstico de la sociedad chilena de los 70, en los años que siguieron al golpe militar. Esta comunidad estuvo, en esos años, paralizada por el terror, el escepticismo o el conformismo. **AP** diagramaría una sociedad **neurotizada** por la aplicación del autoritarismo. Acaso, como los **obsesivos**, esta sociedad **se defendió** de su deseo de destrucción del régimen militar (por miedo, confusión o conveniencia), acatando discretamente el discurso oficial; pero, simultáneamente, como los **históricos**, exhibió su rechazo al autoritarismo en todos los actos de su vida cotidiana.

2. UN ESQUEMA DE LECTURA DE LA ORQUESTA DE CRISTAL

OC pretende ser una monografía de las presentaciones de una orquesta de cristal en París durante el primer tercio de este siglo.

La orquesta, por supuesto, nunca ha emitido sonido alguno; pero algunos comentaristas se las han ingeniado para escribir acerca de sus actuaciones. Los escritos surgen según el modelo de la repetición compulsiva: cada cronista copia lo que otro ha hecho (sin mencionar la fuente, se entiende): lo resume, lo comenta, lo corrige. Estos ejercicios de repetición producen el extravío del original (si es que alguna vez hubo uno), extraviándose de paso la noción de identidad en la escritura (el uno sólo será reconocido en su doble).

OC diagrama una espiral: en su centro, está la orquesta y alrededor, las distintas versiones escriturales de sus actuaciones. Existe una analogía proporcional entre ese centro musical y sus letras periféricas: los dos significan la carencia.

Ya sabemos que la música no suena. Este silencio es redoblado en la escritura, cuando ésta nos habla de una sinfonía (supuestamente tocada por la orquesta) cuyo tema literario es la impotencia. Los movimientos sinfónicos narrarían la sublime historia de una procreación fracasada (de ideas, del arte, de la pareja humana primigenia); más en detalle, describirían el intento (fallido) de ciertas formas andróginas y narcisistas por incorporarse al círculo de la vida. En breve, la afonía musical se continúa en una escritura que habla acerca de la imposibilidad de concebir.

El diagrama de **OC** —su orden simétrico— sería, entonces, el siguiente: existe un centro, marcado por un signo negativo y círculos concéntricos que despliegan ese signo.

Esta imagen es homóloga a la diagramada en una neurosis traumática. Expliquemos rápidamente este modelo: existe un acontecimiento traumático (central), que retorna constantemente a nosotros, ya sea a través de repeticiones mentales, pesadillas que se repiten o actos obsesivos de nuestra vida cotidiana. Este acto de repetición conlleva tanto un signo de liberación para el sujeto (el trauma supuestamente se desgastaría), como su signo contrario (el sujeto es víctima de la repetición, pues no la controla, no la puede parar).²⁷

OC se revela entonces como un texto angustioso y angustiante. Recortaremos su estructura neurótica tanto en sus contextos

explícitos (la escritura, la cultura hispanoamericana) como implícitos (la situación chilena en los años en que se gestó la obra).

El lenguaje es la transgresión del silencio. Como práctica real del pensamiento, representará la comunicación, la creatividad humana, la vida; mientras que el silencio será la afasia, la esterilidad, la muerte.

El lenguaje siempre se ve amenazado desde dentro por el silencio. **OC** muestra la regresión de la escritura hacia su centro afásico, su contaminación con la estupidez humana. Este centro es un "eurocentro", cuyo telón de fondo es la **Belle Epoque**, las guerras mundiales. El objeto "orquesta de cristal" es algo así como el efecto (estético) de la irracionalidad capitalista y la monografía escrita acerca de este objeto, la memoria (afásica) de un período histórico reciente.

Hablemos más en detalle de esta monografía. La obra recoge el gesto retórico de una época —especialmente, la de la **Belle**. La cultura parisina queda registrada desde sus géneros menores, de segundo orden: la carta, el folletín, la crónica, el alegato judicial, la ponencia pseudo-científica, el ensayo historicista novelado (aquí, para que se capte la atmósfera, este botón: "Poco antes de que el águila del Tercer Reich se posara sobre el muslo de Austria, anexándosela a modo de prelude de la noche de Walpurgis..." p. 75).

Estos géneros menores ensayan todo tipo de excesos retóricos, concorde con una época de despilfarro y especulación capitalista. Estas versiones marginales constituyen el fiel retrato de una cultura hegemónica, minada por el estereotipo; es decir, por una palabra autorizada para imponer el silencio, para repetir el lugar común. En breve, **OC** genera el gesto afásico de la cultura hegemónica (parisina y, por extensión, europea).

Esta imagen de la orquesta es incompleta. Lo cierto es que nuestro texto no es un comentario sobre la cultura francesa sino sobre la hispanoamericana (construida sobre aquélla). La monografía sería entonces el registro de la sociedad europea, tal como la entienden y la viven, desde París, nuestros intelectuales del novecientos. Allí figurarán las crónicas parisinas de Roberto Alborno (escritas para **El Mercurio** de Valparaíso), la correspondencia privada y el diario de viaje de don Gerardo de Pomier (profesional de las letras modernistas), así como se hará mención de las ilustraciones del argentino Irrurtia de Los Ramos Le Sidanier (alias "Pochocho"), hechas para animar la historia escrita de la orquesta parisina.

En síntesis, el texto hispanoamericano vive su realidad en forma desplazada (pues la vive a través del modelo europeo). Si el mundo es un círculo, Francia es el centro, que ilumina la pe-

riferia hispanoamericana. Ese centro bien puede ser ocupado por un objeto como nuestra disparatada orquesta de cristal, metáfora de la alienación (de las culturas "mayores"). Los testimonios acerca de la orquesta forman una periferia que refleja ese centro, lo cual implica que la cultura hispanoamericana está contaminada con los estereotipos del Viejo Mundo.

Al retrotraer **OC** al escenario físico y mental en el cual fue escrito (rumiado), entendemos que esta obra ilustra ejemplarmente la atmósfera que se vive en Chile en los años 74-75 (fecha de producción de nuestra obra, según testimonio de E. Lihn en el epílogo a su **El arte de la palabra**).

La sociedad está corroída desde su centro por un signo dictatorial (vacío, torpe, demencial), que proyecta sus prohibiciones hacia el resto del cuerpo social. El sujeto quisiera anular ese signo, levantar las censuras que éste impone; está luchando entonces contra la palabra vacía, contra el silencio. Sin embargo, su resistencia es neurótica: el acto de evitar el silencio coincide con el acto de repetirlo.

En breve, **OC** nos evoca un sujeto traumatizado por la represión, una sociedad (chilena) paralizada por la estructura de terror que se le ha impuesto.

Una nota final: al recortar **OC** y **AP** en el contexto chileno, me parece que el primer libro (publicado en 1976) plantea una visión más escéptica, más pesimista de la vida.

Sintéticamente, **OC** expondría el siguiente enunciado: "se ha perdido el habla". Hay un cuerpo social carenciado, marcado por una experiencia de dolor, de fragmentación. Es también un cuerpo paralizado por el miedo, autocensurado.

De un modo opuesto, **AP** (publicado en 1980), propondría lo siguiente: "no se ha perdido el habla". El sujeto social combina aquí el dolor con el placer, la humillación con la burla. La comunidad cultural es capaz de cambiar los circuitos de circulación de la censura y volverlos contra las Autoridades que la producen.

Conjeturemos: al parecer, estas dos obras circunscribirían (**en relevo**) un mismo tema: mientras **OC** nos habla de los efectos (disolventes) que produce una singular estructura represiva (léase "imperial", "dictatorial") sobre una sociedad (fundada culturalmente en otras tradiciones); **AP** ensaya el gesto inverso: hablará de los efectos (disolventes) que produce un discurso social (profundamente antidictatorial) sobre las estructuras represivas (las doctrinas de la Seguridad Nacional y del Mercado) vigentes en Chile durante la primera década de la Dictadura.

- ¹ Enrique Lihn, *Batman en Chile* (Bs. As.: Edics. de la Flor, S.R.L., 1973).
- ² Enrique Lihn, *La orquesta de cristal* (Bs. As.: Sudamericana, 1976). E. Lihn, *El arte de la palabra* (Barcelona: Pomaire, 1980).
- ³ Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn* (Xalapa: Univ. Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1980), p. 119. En este libro se incluye una completa bibliografía del escritor (obras publicadas, distintas ediciones, crítica de sus textos, etc.).
- ⁴ Lastra, p. 113.
- ⁵ Para un vistazo a Aubrey Beardsley (1872-1898) y a sus ilustraciones (incluida la de la portada de *AP*), ver *The Art of Aubrey Beardsley*, ed. Arthur Symons (N.Y.: Boni and Liveright, 1918).
- ⁶ Julia Kristeva, *Semiotica*, trad. fr. José Martín Arancibia (Madrid: Fundamentos, 1978), I, 257.
- ⁷ Hacemos mención de lo serio-cómico desde los comentarios de M. M. Bakhtin en "Epic and Novel" en su *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, 1981), pp. 3-40.
- ⁸ Jurij M. Lotman y Boris A. Uspenskij, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", pp. 69-92 en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, compil. Jorge Lozano, trad. Nieves Marín (Madrid: Cátedra, 1979), p. 75.
- ⁹ Invocamos aquí el resumen y comentario que hace Kristeva de la clasificación de los enunciados novelescos según Bakhtin. J. Kristeva, *El texto de la novela*, trad. fr. Jordi Llovet, seg. ed. (Barcelona: Lumen, 1981), pp. 121-135.
- ¹⁰ Según Freud, el placer es la sensación que señala el fin de un estado de tensión. Para la discusión de este término, ver Serge Leclaire, *Psicoanalizar: un ensayo sobre el orden del inconsciente y la práctica de la letra*, trad. fr. Julieta Campos (México: Siglo XXI, 1970), pp. 121-150.
- ¹¹ Roland Barthes, "Escritores, intelectuales, profesores" en su *¿Por dónde empezar?*, ed. Félix de Azúa, trad. fr. Fco. Llinás (Barcelona: Tusquets, 1974), p. 91.
- ¹² Roland Barthes, *The pleasure of the text*, trans. fr. Richard Miller (N. Y.: Hill and Wang, 1975), p. 42.
- ¹³ Jacques Lacan, *Escritos I*, trad. fr. Tomás Segovia, seg. ed. (México: Siglo XXI, 1972), p. 201.
- ¹⁴ Barthes, "De la obra al texto" en su *¿Por dónde empezar?*, pp. 71-81.
- ¹⁵ Bakhtin, "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination*, p. 309.

¹⁶ Este comentario sobre la miscelánea en Cortázar fue formulado, acertadamente, por Saúl Yurkievich en "Orbita de Julio Cortázar", conferencia dictada en la Universidad de Texas en Austin en el semestre de primavera de 1985.

¹⁷ Kristeva, I, 256.

¹⁸ Para la discusión de los conceptos de *Vorstellung* y de causalidad metonímica, ver (1) Louis Althusser, *Lire le Capital*, ed. revue et corrigé (París: Maspero, 1980), I. Introd. y II, 64-65 y (2) Jacques-Alain Miller, "La suture" en *Cahiers pour l'Analyse* 1 (janvier-février 1966), 37-49 y también de éste su "Action de la structure", *Cahiers* 9 (été 1968), 93-105.

¹⁹ Esta perspectiva es adelantada en S. Leclaire, *Psicoanalizar*. En el capítulo "El cuerpo de la letra, o la intrincación del objeto y de la letra" (pp. 77-97), se estudia el caso del "Hombre de los lobos". Respecto a la relación entre un significante elemental y los caracteres del alfabeto, Leclaire hará la siguiente aclaración: "Habría que considerar, sin duda, en detalle, las formas diversas que puede revestir la letra, porque es indudable que los 25 caracteres del alfabeto, si representan una categoría bien inventariada, no bastan sin embargo —ni de lejos— a cubrir el campo en su variedad. Nos contentaremos por el momento con subrayar que, para el analista, *merece el nombre de letra toda materialidad abstracta del cuerpo erógeno como elemento formal*, determinable en su singularidad; es, como tal, susceptible de ser reproducida, reevocada, repetida de determinada manera, para escandir y articular el canto del deseo" (p. 97).

²⁰ S. Freud, "La interpretación de los sueños", *O. C.*, trad. alemán Luis López-Ballesteros, tercera ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), II, 343-720. Para una exégesis, ver Leclaire, *Psicoanalizar*.

²¹ Invocamos aquí la noción freudiana de formación de compromiso: "Forma que adopta lo reprimido para ser admitido en el consciente, reapareciendo en el síntoma, en el sueño y, de un modo más general, en toda producción del inconsciente: las representaciones reprimidas se hallan deformadas por la defensa hasta resultar irreconocibles. De este modo, en la misma formación, pueden satisfacerse (en una misma transacción) a la vez el deseo inconsciente y las exigencias defensivas". J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. fr. Fdo. Cervantes Gimeno (Barcelona: Labor, 1971), p. 163.

Proyectando nociones psicoanalíticas al ámbito sociológico y cultural, proponemos que en una sociedad autoritaria el capítulo censurado de nuestras vidas —el inconsciente— coincide con el capítulo que el régimen militar mantiene censurado. Una de las formas de combatir el poder autoritario será, entonces, manifestar mediante diversas figuras (lapsus, disfraces, malentendidos) el lenguaje reprimido del sujeto social.

Para una posible definición del inconsciente, ver Lacan, *Escritos*, p. 80.

²² José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile* (Stgo.: FLACSO, 1981).

²³ Brunner, "La concepción autoritaria del mundo" (*Cultura autoritaria*, pp. 41-78).

²⁴ Brunner, "La política cultural del autoritarismo" (*Cultura autoritaria*, pp. 79-95).

²⁵ Brunner, p. 143. Los entrecomillados, al interior de la cita, corresponden a las palabras del General Pinochet, dirigidas (en carta) al Ministro de Educación el 5 de marzo de 1979. Ver *El Mercurio*, Stgo. de Chile, 6 de marzo de 1979 (esta información está en Brunner, p. 154, nota 14 del capítulo V).

²⁶ "Planes y programas de estudio para la Educación General Básica", en *Revista de Educación*, núm. 79, mayo de 1980, p. 170 (párrafo citado y comentado en Brunner, p. 144).

²⁷ "Neurosis traumática: Tipo de neurosis en la que los síntomas aparecen consecutivamente a un choque emotivo, generalmente ligado a una situación en la que el sujeto ha sentido amenazada su vida. Se manifiesta, en el momento del choque, por una crisis de ansiedad paroxística, que puede provocar estados de agitación, estupor o confusión mental. Su evolución ulterior, casi siempre después de un intervalo libre, permitiría distinguir esquemáticamente dos casos:

a) El trauma actúa como elemento desencadenante, revelador de una estructura neurótica preexistente;

b) El trauma posee una parte determinante en el contenido mismo del síntoma (repetición mental del acontecimiento traumático, pesadillas repetitivas, trastornos del sueño, etc.), que aparece como un intento reiterado de 'ligar' y descargar por abreacción el trauma; tal 'fijación al trauma' se acompaña de una inhibición, más o menos generalizada, de la actividad del sujeto.

Generalmente la denominación de neurosis traumática es reservada por Freud y los psicoanalistas para designar este último cuadro" (Laplanche y Pontalis, pp. 263-4. Siguen importantes aclaraciones en páginas 264-6).

II. ZURITA

CHILENSIS:

NUESTRO DOLOR,

NUESTRA

ESPERANZA

Este trabajo está dedicado a la obra poética de Raúl Zurita (1951), una de las más interesantes que se haya escrito en estos últimos tiempos en Chile.

Sus primeros textos comienzan a circular en 1974, cuando publica la serie "Áreas Verdes", en el número inicial de la revista **Manuscritos**, en el cual se recogen también materiales poéticos de Enrique Lihn, Nicanor Parra y Cristián Hunneus.¹

Cinco años más tarde, en 1979, aparece su primer libro, **Purgatorio**, publicado por la Editorial Universitaria.² **Purgatorio** es una mirada desnuda sobre la represión que sufre una comunidad. Este paisaje, de desamparo, es presentado en un escenario formal inédito: no hay versos sino proposiciones lógicas, que se articulan semejando un delirio, un mito, una gran alucinación colectiva.

Este libro fue recibido con entusiasmo por la audiencia chilena y también extranjera. Entre otros, sus amigos peruanos lo invitan a participar en la revista **Hueso húmero**, donde Zurita publicará varios de sus poemas.³

Purgatorio es un texto corto, tenso, que castiga (para más adelante) el poder seminal de la palabra. Ese porvenir es cumplido en **Anteparaíso**, publicado también en Chile, en 1982.⁴ En **Anteparaíso**, al dolor se le superpone la esperanza; a la carencia, el amor; a la locura, la fe. La imagen resultante es una reafir-

mación de la vida, desde el discurso ideológico del humanismo (cristiano, socialista).

La publicación de **Anteparaíso** ha tenido hondas repercusiones en la comunidad chilena: se pone música a sus textos, se actúan algunos de sus poemas y muchos artistas plásticos ensayan posibles visualizaciones para ciertos segmentos de su obra. En USA, un prestigioso académico americano (Jack Schmitt, especialista en literatura latinoamericana y traductor de Neruda), traduce **Anteparaíso** al inglés — la obra es inmediatamente aceptada para su publicación por University of California Press. En la primavera de 1984, Schmitt y Zurita realizan una serie de recitales bilingües en distintas universidades y centros culturales norteamericanos.

¿A qué se debe la amplia acogida que tiene su obra?

Zurita genera un lenguaje (emocional, ideológico) capaz de devolver la identidad a un cuerpo social reprimido: es un discurso nacional, pero no nacionalista; un discurso religioso al servicio de los desposeídos; es una poesía que delira por nosotros, que nos comunica con nuestra mente y nuestras emociones.

En una sociedad como la chilena, tan necesitada de discursos alternativos que permitan reunir en un solo haz a amplios sectores sociales, **Purgatorio** y **Anteparaíso** son textos culturales claves, sobre todo por su parentesco con el socialismo humanista, con la doctrina social de la Iglesia Católica.

1. LECTURA DE ANTEPARAISO

Anteparaíso es publicado en Santiago en 1982.

La crítica periodística chilena ha sido generosa con Zurita; pero ha guardado silencio respecto de la dimensión ideológica de su obra. Nuestro comentario tiene por objetivo explicitar ese mensaje: su gran capacidad convocatoria, su carácter testimonial, su denuncia de la dictadura.

Anteparaíso consta de cuatro secciones: **Las Utopías** (pp. 23-43), **Cordilleras** (pp. 53-83), **Pastoral** (pp. 93-131) y **Esplendor en el Viento** (pp. 141-159). La quinta sección —el poema "La Vida Nueva", repartido a lo largo del libro— fue escrito en el cielo de Nueva York. De este texto, se nos dice lo siguiente: "Cada una de las frases de este poema, ejecutadas mediante aviones,

midió entre 7 y 9 kilómetros de largo y sus fotografías se incluyen en la presente edición. De este modo esta obra, planteada como un gran trayecto en que vida, literatura, arte y situación se entremezclan y borran sus fronteras, concluye en su segundo tramo" (solapa del libro).

En este capítulo sólo comentaremos las tres primeras secciones de **Anteparaíso** (a saber, **Las Utopías**, **Cordilleras** y **Pastoral**). Las otras dos secciones serán tratadas sumariamente cuando pasemos revista a **Purgatorio**.

1.1. Las playas

La sección **Las Utopías** (pp. 23-43) consta de diecisiete textos. En cada poema se propone un cambio de signo: una situación negativa (de desamparo) es sustituida por una situación de acogimiento y reconciliación. Este cambio es anunciado en las primeras líneas de **Las Utopías** cuando escuchamos: "Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar" (p. 23).

Las playas de Chile —referente privilegiado en esta sección: catorce textos llevan ese nombre— constituyen un paisaje simbólico: sobre ellas se proyecta la imagen sufriente de un cuerpo social ("i. Las playas de Chile fueron horizontes y calvarios: / desnudo Usted mismo se iba haciendo un cielo sobre esas costas de nadie", p. 28).

Ahora bien, cada texto está presentado como una operación lógica, como una demostración matemática, como una combinación de axiomas. Hay una intensa preocupación por la síquis, por sus reglas; hay una búsqueda obsesiva de un modelo racional que permita, por contraste, una gran descarga emocional. Todos los poemas presentan una dramática disyunción entre una realidad actual (degradante) y una utopía futura (de salvación), entre un sujeto cultural censurado y uno capaz de decidir su propio destino. En fin, cada texto está programado para que la alienación ("i. Aferrado a las cuadernas se vio besándose a sí mismo", p. 29) sea sustituida por la comunicación afectiva entre los mortales ("iii. . . . renacidos vivísimos como corderos bajo el cielo emocionado / en que la patria llorando volvió a besar a sus hijos", p. 32). Se pretende rescatar así el discurso **censurado** de la comunidad chilena, se pretende recuperarlo a través de un acto radical (de fe, de afecto, de dolor).

A continuación, presentaremos el esquema semántico de **Las Utopías**, haciendo énfasis en el registro ideológico del mensaje poético.

El esquema semántico

Las Utopías se conciben como un campo ideológico de fuerzas, donde interactúan imágenes negativas y positivas de la cultura. Estas dos imágenes se combinan según el siguiente esquema lógico:

si $-x$ entonces x^2

siendo:

$-x$: separación, abertura, pérdida;

x^2 : reunión, identidad recuperada.

Este esquema es válido para todas las secciones de **Anteparaíso** y puede entenderse así: a nivel mítico, x es la vida, $-x$ es la muerte y x^2 , la vida nueva. En su traducción cristiana, x será la Vida, $-x$ la Crucifixión, el Calvario y la Muerte de Jesús y x^2 , la Resurrección. En el ámbito político (código que comanda las siguientes secciones del libro; especialmente, la de **Pastoral**), x es la democracia representativa (situada en el inmediato pasado), $-x$ es la dictadura de corte fascista (que ocurre en la actualidad) y x^2 es el supuesto consenso (a lograrse en un futuro cercano). En síntesis, si la cultura es la memoria de una colectividad, $-x$ es su registro afásico y x^2 , la recuperación de la creatividad humana.⁵

En las líneas siguientes, un examen más detenido sobre esta categoría sémica " $-x$ vs. x^2 ", desde el comentario de "Las playas de Chile V" (p. 29).⁶

LAS PLAYAS DE CHILE V

A { Chile no encontró un solo justo en sus playas apedreados nadie pudo lavarse las manos de estas heridas

Porque apedreados nadie encontró un solo justo en esas
[playas
B₁ sino las heridas maculadas de la patria sombrías llagadas
como si ellas mismas les cerraran con sus sombras los
[ojos

i. Aferrado a las cuadernas se vio besándose a sí
[mismo

ii. Nunca nadie escuchó ruego más ardiente que el
[de sus

B₂ labios estrujándose contra sus brazos

B } iii. Nunca alguien vio abismos más profundos que las
[marcas
de sus propios dientes en los brazos convulso como
si quisiera devorarse a sí mismo en esa desesperada

Porque apedreado Chile no encontró un solo justo en
[sus playas

B₃ sino las sombras de ellos mismos flotantes sobre el aire
[de

muerte como si en este mundo no hubiera nadie que los
[pudiera
revivir ante sus ojos.

iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de
Chile

v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un
[justo
desde sus heridas

C } vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían
[hecho
uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos
esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como
[un justo

D } en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras
[que al aire

lanzamos enfermos yacentes limpiándonos las manos de
[las
heridas abiertas de mi patria

Si $\underline{-x}$ entonces $\underline{x^2}$. La primera mitad del texto (en nuestra notación, **A** y **B**) presenta una situación de carencia: no hay justos, nadie ve, nadie siente. La playa es una llaga, la patria una herida; el sujeto, un enajenado al borde del suicidio. La segunda mitad (**C** y **D**) subvierte la situación anterior: los justos aparecen, los humanos comparten una experiencia de dolor; la herida se desinfecta, el sujeto se conecta con el universo.

Si $\underline{-x}$ entonces $(-x)$ $(-x)$. Comparemos **B** y **C**; específicamente (y para simplificar), sus primeras líneas:

- (B) Porque apedreados nadie encontró un solo justo en esas
[playas
sino las heridas maculadas de la patria sombrías llagadas
como si ellas mismas les cerraran con sus sombras los ojos
- (C) iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas
[de
Chile
- v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un
[justo
desde sus heridas

La imagen de la cultura chilena se proyecta sobre la pantalla blanca de las playas. Esta imagen se articula en dos tiempos: (1) cuerpo cortado ($-x$: signo negativo); (2) cuerpo reunido a partir de sus mismas heridas $[-x]^2$: signo positivo; en términos matemáticos, menos por menos da más: $-x - = +$).

Este esquema es el predominante en **Las Utopías**, a saber:

- x = cuerpo uno (UNION),
 $-x$ = cuerpo fragmentado (SEPARACION),
 $[-x]^2$ = cuerpo solidario en su dolor (REUNION).

El sufrimiento cristiano: su motivación cultural

¿Cómo recuperar la imagen de un cuerpo social censurado?; ¿en qué puntal apoyarse?; ¿hacia qué tradición acudir?

Zurita nos propone "re-editar" la figura de un Cristo sufriente: nuestro dolor redimirá la comunidad toda:

- iv. Porque hasta lo que nunca fue renació alborando
[por
esas playas

- v. Ese era el resplandor de sus propias llagas abiertas
[en
la costa
- vi. Ese era el relumbrar de todas las playas que recién
[allí
le saludaron la lavada visión de sus ojos (p. 25).

Este modelo es seguido tanto en **Las Utopías** como en la sección **Cordilleras** (pp. 53-83). Preguntas: ¿cuál es la motivación cultural de este misticismo negativo?; es decir, ¿por qué una experiencia radical de dolor es positiva para un sujeto social censurado?

La noción de sufrimiento cristiano puede asimilarse aquí a lo que un psicoanalista de la cultura —J. B. Pontalis— ha denominado **dolor psíquico**.⁷ Este dolor se caracteriza por un fenómeno de ruptura de barreras: el sujeto transgrede ciertas censuras internas, comunica compartimientos estancos (atomizados por la censura institucional), se reconstituye como un cuerpo perceptivo, sensor, emotivo.⁸

En un orden social anti-cultural, regresivo, al sujeto se le prohíbe comunicarse no sólo con los demás sino consigo mismo. La persona es transformada en un cuerpo plano, sin relieve, sin sensaciones, sin emociones.

El dolor interior es una descarga de energía que sacude ese cuerpo, que lo devuelve a la vida. Sentir dolor significa recuperar una sensibilidad cercenada, implica transgredir los límites impuestos por la censura oficial para la expresión de nuestras emociones.

En síntesis, el sujeto social abre la censura con su dolor. Esta visión será superada por una más creadora y menos auto-destructiva en **Pastoral**, donde el amor, la esperanza y el perdón ocupan el rol dominante. Así, si en **Cordilleras** el sujeto se adhiere a una religión emparentada con la muerte (“...yacer junto a los Andes / hasta que la muerte nos helara con ellos desangrados en / vida frente al alba sólo para que revivan los paisajes”, p. 66), en **Pastoral** canta a la vida desde los postulados de la doctrina social de la Iglesia Católica (ya volveremos sobre esto).

Un comentario final. La represión de la subjetividad humana ejercida por el régimen chileno actual, queda de manifiesto en el caso de los desaparecidos. Al negarse este régimen a dar información sobre el paradero de esos detenidos, le está prohibido a un grupo de familias (y, a través de ellas, a la comunidad entera), la expresión de duelo, la intimidad emotiva, el cariño, el recuerdo.

La agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos es el testimonio vivo, presente, de nuestra memoria colectiva: contra el olvido y por la vida, su acción ha conformado la respuesta cultural más coherente en los primeros diez años de dictadura en Chile (y, especialmente, en todos estos años en Argentina).⁹

1.2. Cordilleras

La sección **Cordilleras** tiene dos partes: un preámbulo (**Allá lejos**, pp. 55-59) y su desarrollo (**Cumbres de los Andes**, pp. 61-83).

El preámbulo consta de tres poemas que anuncian proféticamente un nuevo espacio de realización del sujeto: "Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile" (verso final, repetido en los tres textos).

La atmósfera y la letra de esta presentación son de carácter bíblico; pero esta escritura está contextualizada a través del coloquialismo y la alusión ideológica (contemporánea, contingente):

Despertado de pronto en sueños lo oí tras la noche.

'Oye Zurita —me dijo— toma a tu mujer y a tu hijo y te largas de inmediato'

No macanees —le repuse— déjame dormir en paz, soñaba con unas montañas que marchan. . .

'Olvida esas estupideces y apúrate —me urgió— no vas a creer que tienes todo el tiempo del mundo. El Duce se está acercando' (p. 59).

La tierra prometida cambia de tiempo, espacio, idioma y paisaje: será el Chile de hoy, su régimen dictatorial ("El Duce se está acercando"), la resistencia física y mental a ese régimen ("soñaba con unas montañas que marchan. . .").

En breve, **Allá lejos** actúa como un acto premonitorio de lo que sucederá más adelante en el texto: los avances de las cordilleras del Duce y de los Andes, que simbolizan (respectivamente) el poder absoluto del fascismo y la capacidad que el pueblo chileno tiene de rechazarlo.

Cumbres de los Andes consta de veinte textos, dispuestos simétricamente así: siete dedicados a los Andes y tres al Duce, seguidos de otra serie de cordilleras "invertidas" ("Los hoyos del cielo"), más tres montañas ("Ojos del salado", "Huascarán",

“Aconcagua”). Nuestro comentario se centrará en la primera gran serie (de diez textos), pues allí —en la convergencia y divergencia de ese paisaje: los Andes, el Duce— se representa el drama de una comunidad.

La reconstitución del sujeto: Wo es war...

La cordillera de los Andes aparece como la muda imagen de un sueño donde se retrata el desamparo, el dolor, el miedo: “ii. Recostadas frente a Santiago como murallas blancas / acercándose inmensas dolorosas heladas” (p. 65).

Se proyecta ante nosotros un cuerpo herido, mutilado, carente: “iii. Desligándose unas de otras igual que heridas que se / fueran abriendo poco a poco hasta que ni la nieve / las curara” (p. 63). Es como si viéramos nuestro interior hecho pedazos, como si **proyectáramos** en la cordillera esa parte de nosotros que no se puede expresar, que está helada, muerta, paralizada.¹⁰ Sin embargo, en un momento dado, estos grandes témpanos del alma, comienzan a moverse:

- iv. Y entonces seguidas como si un pensamiento las moviese desde los mismos nevados desde las mismas piedras desde los mismos vacíos comenzaron su marcha sin ley las impresionantes cordilleras de Chile (p. 63).

Hay una continuidad entre el paisaje interior del sujeto y el paisaje natural. Una transgresión en el plano de lo natural (la “marcha sin ley” de las cordilleras) se corresponde con una transgresión en el plano psíquico. A nivel subjetivo, los límites impuestos por la represión y la censura son sobrepasados: el sujeto logra expresar (a sí mismo y a los demás) lo que un determinado sistema cultural suprimía.

Las cordilleras reflejan el paisaje mental de una comunidad. A nivel psíquico, es lo reprimido, la subjetividad coartada por una sociedad autoritaria. El movimiento de las cordilleras significará el regreso de lo reprimido, la abolición de las prohibiciones impuestas por la Autoridad.

- i. Blancas son las marejadas de los Andes allá como
[oleadas
que vinieran
- ii. Desde los horizontes del viento y la nieve desbor-
[dándose
hasta que ni el mar las paraña

- iii. Y entonces como si jamás hubieran sido como si
[jamás se
hubieran quedado como si los mismos cielos las
[llamaran
todos pudieron ver al azul del océano tras la cor-
[dillera
tumultuoso americano por estas praderas marchan-
[do (p. 64)

El sujeto contempla la marcha de los Andes a la manera de un espectador que ve las imágenes reflejadas sobre la pantalla de un cine. **Wo es war, soll Ich werden:** allá donde las montañas marchan, yo debo advenir. El sujeto-espectador (yo) se identifica con las imágenes de la pantalla (ello, el inconsciente liberado), emprendiendo así el camino de la recuperación de la identidad cultural.¹¹

- iv. Pero alguien creyó que si los Andes se marchaban
[todos nos
iríamos alzando en el horizonte igual que blancuras
[que los
mismos muertos copiaran: Somos los muertos que
[caminan
les aullaban a Chile los nevados cediéndonos su
[sitio (p. 68).

Los muertos que caminan: la marcha de los Andes implica la recuperación del habla de un cuerpo social, el testimonio de su rebelión, la expresión de su dolor.

El modelo cultural del fascismo

La marcha de los Andes tiene su contrapartida en la marcha del Duce: "Frente a la cordillera de los Andes / desde el oeste como la noche / Las cordilleras del Duce avanzando" (p. 70, epígrafe).

El Duce conforma con los Andes una perfecta antinomia:

- i. No son blancas las cordilleras del Duce
- ii. La nieve no alcanza a cubrir esas montañas del oeste
Detenidas frente a la cordillera de los Andes aguardando como un cordón negro que esperara la subida final de
[todas
ellas allá en el oeste solas agrupándose tras la noche
(p. 70).

A/B. Ambas cordilleras se oponen entre sí como la vida a la muerte: desde el Este, la luz, el blanco transparente; desde el Oeste, la oscuridad, el cordón negro de la noche. Negro sobre blanco, la sangre corona los Andes:

- vii. Y entonces ya coronados todos vieron las cordilleras del Duce ceñirse sobre Chile sangrantes despejadas como una bandera negra envolviéndose desde el [poniente (p. 70).

El Duce simboliza la dictadura chilena. Zurita proyecta, en cinemascopio, la imagen de una estructura humana construida sobre cuerpos mutilados, sobre cadáveres desfigurados por la represión ("iv. Por eso los muertos subían el nivel de las aguas / amontonados como si se esponjaran sobre ellos", p. 72). Es el fascismo, una cultura fundada en el holocausto, en el predominio de lo infrahumano, en la destrucción y humillación del otro como única posibilidad de subsistencia de un sistema degradado y degradante:

- viii. Y entonces unos sobre otros todos alcanzamos a [ver las cordilleras del Duce desprenderse de entre los muertos enormes absolutas dominando el horizonte (p. 72).

El discurso patriótico

El paisaje de **Anteparaíso** —el cielo azulado, el mar bañando las costas, el esplendor de la luz que ilumina los campos, las majestuosas montañas— es un emblema del discurso patriótico, una proyección de "lo nacional".

Así por ejemplo, cuando leemos:

- iii. Cuando Chile será finalmente el impresionante mar [reflejándose con el cielo para que sólo él les bañe la promesa [cumplida que aguardaron como un alma mareándolas de alegría [por todas partes tendiéndoles la costa en que padre e hijo se [abrazaron (p. 33),

pareciera que estuviéramos escuchando una variante de la Canción Nacional, en especial de su estrofa V (única estrofa, del

total de seis, que se canta; fuera, por supuesto, del Coro introductorio), que dice así:

Puro Chile, es tu cielo azulado,
Puras brisas te cruzan también,
Y tu campo de flores bordado,
Es la copia feliz del Edén.

Majestuosa es la blanca montaña,
Que te dio por baluarte el Señor
Y ese mar que tranquilo te baña
Te promete futuro esplendor.¹²

Zurita trabaja con aquel registro retórico y cultural que denota "nacionalidad": poemas a los emblemas nacionales, como por ejemplo, en "Las playas de Chile IX" (p. 34), a la bandera chilena, a sus colores simbólicos (azul, blanco y rojo: el azul del cielo, las blancas montañas, la estrella de la esperanza, el rojo de la sangre derramada) y en la sección **Cordilleras**, poemas dedicados al paisaje natural **identificado** con el discurso patrio: los Andes, el valle central, el Pacífico.

Pregunta: ¿qué función estético-ideológica cumple este repertorio **patriótico** en el texto?

Los valores nacionales (las gestas heroicas, los héroes de la patria, las canciones e himnos que los saludan, los emblemas que nos unen, la retórica patrioterica que compartimos) han sido asimilados por el pueblo chileno durante su educación primaria. Repertorio fácil de metáforas, estos valores son incorporados tradicionalmente en las clases de Historia y Geografía, en las lecturas de Castellano, en las horas de Educación Musical y de Artes Plásticas. El año escolar cubre también días de dignidad y de gloria para toda la comunidad: desfiles para el 21 de mayo, visitas a monumentos, discursos saludando a los héroes, pequeñas piezas de teatro donde niños y jóvenes representan las gestas de Arturo Prat y de Bernardo O'Higgins.

En tiempos de relativa paz en Chile (bajo el "Estado de compromiso", entre los años 1933 y 1973), los valores así llamados "nacionales" son asimilados al discurso de la democracia representativa: los emblemas son poderosas imágenes de convivencia y de reunión de la comunidad chilena.¹³

En tiempos de guerra (en Chile, bajo el actual régimen militar), estos valores nacionales son asimilados al discurso nacionalista impuesto por la actual Dictadura y reinterpretados desde la Doctrina de Seguridad Nacional del Estado.¹⁴ La libre convocatoria de la ciudadanía en torno a emblemas, símbolos y

discursos es convertida en un requerimiento forzado, en muestras de subordinación del ciudadano común ante las botas militares: el himno patrio se canta semanalmente en las escuelas, las oficinas públicas se llenan de escudos y banderas, y los retratos de los nuevos mandatarios son ineludibles en las salas de reunión de Juntas de Vecinos y de Centros de Madres.

En fin, el rol de las Fuerzas Armadas ha cambiado radicalmente de signo: de institución separada del poder público que se identificaba con los postulados legales e ideológicos de la democracia representativa, pasa a ser una institución que ostenta el poder político y militar de un "Estado autoritario."¹⁵ El mismo cuerpo militar cambia de imagen. Se reivindica la filiación prusiana del ejército chileno, avalada ahora por lazos, pendones, insignias y órdenes de mando inéditos en nuestra historia nacional. Hasta los colores emblemáticos empiezan a esfumarse: en vez de azul, blanco y rojo, el negro con blanco. El alto mando identifica sus sueños de poder y su itinerario político con la figura del General Franco.¹⁶

Anteparaíso rescata el discurso "nacional" de su red "nacionalista" (impuesta por la sociedad autoritaria), al promover una escisión al interior de cada símbolo "patriótico": el Pacífico será oscuro o transparente, las cordilleras serán del Duce o de los Andes, la bandera será un emblema degradado o sublime. Así por ejemplo, en "Las playas de Chile IX" (p. 34), bajo el signo dictatorial, la bandera es un jirón, un cuerpo harapiento, doliente, entumido:

Porque todas las banderas de Chile ondearon como un
[harapo sobre
los colores que miraban hasta que desgarrados no hubo
[colores en
sus banderas sino apenas un jirón cubriéndoles los
[cuerpos aun
vivos entumidos descolorándose en la playa.

Bajo el signo de la resistencia a la dictadura, la bandera es la esperanza, la solidaridad de un pueblo en la adversidad:

Porque levantadas como un jirón desde sí mismas todas
[las banderas
se iban haciendo el color que pintaron en sus hijos
[entumidos
desarrapados mirando la estrella solitaria con que Chile
[les
anegó de luz sus pupilas.

La cultura autoritaria ha logrado asimilar los valores nacionales a su órbita. **Anteparaíso** rescataría ese repertorio emblemático para la causa anti-dictatorial. Así, en la medida en que Zurita trabaja con los mismos símbolos que la ideología oficial, evita la censura (impuesta de un modo explícito e implícito por el régimen militar) y en la medida que inscribe esos símbolos y su correspondiente retórica en un contexto cultural y discursivo diferente, transgrede el discurso de la dictadura.

1.3. Pastoral

Al igual que las secciones anteriores, **Pastoral** (treinta y dos poemas, pp. 93-131) propone un cambio de signo. Sus primeros textos despliegan una situación de abandono, de desamparo; en forma progresiva, los textos que siguen invierten esa situación: en vez de la desilusión y la duda, la esperanza. **Pastoral** ensaya este cambio a lo largo de la serie de poemas (y no al interior de cada poema, como en **Las Utopías**). Así, si en la introducción leemos "Chile entero es un desierto / ... / No hay un alma que camine por sus calles / y sólo los malos / parecieran estar en todas partes" ("**Pastoral**", p. 95); en el "Epílogo" se despliega la imagen optimista del sujeto: "es posible que también rieras / y contigo el aire, el cielo, los valles nuevos / toda luz, hermana, toda luz / del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas" (p. 131).

Seguiremos este itinerario teniendo en cuenta las categorías lingüísticas de **tiempo** y de **modo** (de la acción verbal).¹⁷

Itinerario temporal y subjetivo: soñar otra vez

Pastoral está compuesto de cinco partes (teniendo cada una seis poemas); consta, además, de una introducción y un cierre ("**Pastoral**" y "Epílogo", recién citados fragmentariamente). El orden es el siguiente:

- (A) poemas de pp. 97-102,
- (B) "Pastoral de Chile" (del I al VI en pp. 103-108),
- (C) poemas de pp. 111-116,
- (D) "Pastoral de Chile" (del VII al XII, en pp. 117-122),
- (E) poemas de pp. 125-130.

El grupo A se corresponde con el signo $-x$; es decir, con la degradación absoluta, más allá de cualquier precisión modal o temporal.¹⁸

Hay una continuidad entre los trastornos del paisaje y los trastornos que sufre el individuo y su comunidad. Si las leyes naturales arrasan con los pastos, las leyes dictadas por los hombres arrasan con la esperanza; el habla es sustituida por el silencio:

Por donde Chile crepitó de muerte sobre sus valles y los valles fueron allí el "consumado todo está" que gritaron llorando a las alturas abandonados como una maldición que les consumiera entera la vida en esos pastos (p. 102).

Grupo B: su último poema constituye una reflexión sobre lo expuesto en los cinco textos anteriores (del mismo grupo). Anotémoslo:

Chile está lejano y es mentira
no es cierto que alguna vez nos hayamos prometido
son espejismos los campos
y sólo cenizas quedan en los sitios públicos
Pero aunque casi todo es mentira
sé que algún día Chile entero
se levantará para verte
y aunque nada exista, mis ojos te verán (VI, p. 108).

Pastoral —de un modo menos disfrazado que en las demás secciones del libro— constituye un acabado comentario (algo así como una glosa poética) de la actual situación política chilena. Se insiste en la clausura de un espacio de convivencia democrática, en la abolición del diálogo social (recordemos: "y sólo cenizas quedan de los sitios públicos"; otra vez se dirá: "y en lugar de diarios y revistas / sólo se ven franjas negras en las esquinas", p. 103); pero también se insiste en la capacidad del sujeto de mantener intactos sus sueños y fantasías acerca de la sociedad chilena ("y aunque nada exista, mis ojos te verán").

Atendiendo a su combinatoria **temporal**, la categoría sémica " $-x$ vs. x^2 " (siendo $-x$ la degradación y x^2 , su trascendencia) quedaría expresada en este poema así:

si $-x$ [tiempo presente] entonces x^2 [tiempo futuro]
(modo indicativo) (modo indicativo)

Grupo C: a nivel de la categoría de **modo** (de la acción verbal), los poemas de este grupo se refieren a acciones necesarias

o deseadas por el hablante (expresadas en el subjuntivo), a realizarse en un futuro hipotético (expresado en el indicativo).¹⁹

Por simple economía, deduciremos el esquema modal de estos textos a partir de la posible combinación sintáctica de sus títulos. "Si relumbrantes asomasen" es seguido (de un modo consecuente) por "Les clamarían los valles" y, más adelante, por sintagmas equivalentes, tales como "Aun abandonados florecerían" y "Bienaventurados serían los valles". Atendiendo al modo de la acción verbal, estos títulos respetan el siguiente orden sintáctico:²⁰

dado -x [modo indicat.], si x [modo subjunt.] entonces



pret. imperf.

x² [modo indicat.]



futuro hipotético

Grupo D: todos los poemas constituyen una celebración de la vida. Como muestra copiemos algunos comienzos: "¡Que canten y bailen, que se rasgue el cielo! / porque han reverdecido los pastos sobre Chile" (VII, p. 117); "Ríanse a mandíbula batiente / porque ella y yo nos hemos encontrado" (IX, p. 119).

Esquemáticamente, estos versos realizan el siguiente signo: x² [modo imperativo]. Este signo significa aquí (entre otras cosas) la liberación física y espiritual del chileno como hombre cristiano.²¹

Finalmente, el grupo E se corresponde con x², la trascendencia en términos absolutos: "vii. Entonces hubo una prenda perdonada sobre / Chile se extendió el verdor para siempre de estos valles te digo vidita sí para siempre florecidos" (p. 125).²²

Resumamos: la categoría sémica "-x vs. x²" progresa en **Pastoral** —a través del **modo** (de la acción verbal) y del **tiempo**— de la siguiente manera:

(A) -x

(B) si -x [tiempo presente] entonces x² [tiempo futuro]

(C) dado -x [modo indicat.], si x [modo subjunt.] entonces x² [modo indicativo]

(D) x² [modo imperativo]

(E) x²

Modo de la acción verbal: una acción deseada por el sujeto (expresada en el subjuntivo) es acercada a su realización (mediante el imperativo) y finalmente alucinada (en la última serie de poemas).

Tiempo: un futuro hipotético se convierte progresivamente en un futuro ya realizado, en un presente absoluto. Las últimas líneas de "Idilio General" rezan así: "viii. Entonces como si un amor les naciera por todo / Chile vieron alzarse las criaturas de este vuelo / ay paloma de paz por siempre sí todos los valles".

¿Qué sentido tiene esta progresión en el texto?; ¿de qué manera modifica el mensaje poético?; ¿cómo esta progresión enriquece un mensaje cultural?

En **Pastoral** presenciamos la recuperación, **paso a paso**, del habla de una comunidad. Es como si el libro fuera diciendo las cosas de un modo cada vez más claro y tajante; como si en su transcurrir, el texto fuera sobreponiéndose lentamente a las censuras (sociales, internalizadas) impuestas por un régimen, hasta abolirlas: "Porque aunque no se borren todas las cicatrices / y todavía se distinguen / las quemaduras en los brazos / También las quemaduras y las cicatrices / se levantan como una sola desde los cuerpos y cantan" (p. 120).

El Eros cristiano: un canto a la vida

Pastoral está compuesto por dos tipos de poemas: el demostrativo, axiomático (predominante en el libro) y el poema-relato, que es desplegado en la serie "Pastoral de Chile" (I-VI en pp. 103-108 y, mediando un intervalo, VII-XII, en pp. 117-122), dedicado al discurso amoroso.

El poema-relato presenta la relación amorosa bajo la forma de un pequeño cuento:

Los pastos crecían cuando te encontré acurrucada
tiritando de frío entre los muros
Entonces te tomé
con mis manos lavé tu cara
y ambos temblamos de alegría cuando te pedí
que te viniéses conmigo (II, p. 104).

La historia gira en torno a la siguiente oposición: separación (de la pareja) / reunión. Hay un tiempo de la unión (situado en el pasado), un tiempo de abandono y, ulteriormente, uno de reconciliación.

La relación amorosa obra aquí como un paisaje emblemático más de "lo nacional": la separación alude a una comunidad chilena fragmentada y el encuentro final, a la reunión de esa comunidad.

Entonces despiértate, despiértate riendo que has llegado
despiértate y desata las cadenas que te tenían atada
ya no volverás a cargarlas
ni llevarás más sobre tu cuello el peso de la vergüenza
Porque nuevamente nos hemos visto
y Chile entero se ha levantado para mirarte
¡hija de mi patria! (VIII, p. 118).

Del abandono al amor, de la patria traicionada a su liberación.

A nivel ético, este amor es amor al prójimo, conlleva el perdón de los culpables, la salvación de los verdugos: "y que quienes burlándose nos decían / 'Báilennos un poco' y nos apagaban sus cigarros / en los brazos para que les bailáramos / que por nuestro amor, sólo por eso, ahora / bailen ellos / embellecidos como girasoles sobre el campo" (IX, p. 119).

En **Las Utopías** y en **Cordilleras** el sujeto recupera su identidad a través del dolor; en **Pastoral**, el sujeto se integra a la comunidad a través de la esperanza. En un principio, es el Calvario: sólo el sufrimiento nos devuelve nuestra sensibilidad, sólo el dolor nos comunica con los que sufren ("i. Estamos enfermas gritaban las cordilleras congelándose en / sus alturas / ii. Estamos muy enfermas respondían las llanuras de la pradera / central traspasadas de frío como contestándoles a ellas"; "Cordilleras IV", p. 66). Al final, es el amor que se "des-ata", el dolor que se vuelve en lo contrario: "Que enloquezca de tanto reírse cuanto sea que ahora viva / los desiertos del corazón y las nieves del alma / la soledad que canta / y en la dichosa asciendan juntos sentimientos y paisajes" (XI, p. 121).

En síntesis, **Pastoral** cumpliría la función ideológica de una Carta Pastoral, de un mensaje a la comunidad cristiana. Esta carta sería tanto (1) un testimonio de denuncia política, ya que pone de manifiesto lo que la censura oficial oculta (se nos habla de torturas, de asesinos, de tiranos), como (2) un documento que propone un consenso nacional desde postulados éticos, religiosos, humanistas (derecho a la vida, al amor, solidaridad con los que sufren).²³

Anhelo de heteroglosia

La recuperación de la identidad nacional es también la recuperación de ciertas formas de decir, de ciertas tradiciones, de ciertos hábitos de vida y de escritura.

La lectura de **Pastoral** nos evoca dos voces: una, emparentada con la cultura popular y otra, con la tradición poética chilena (en especial, Neruda y Parra).

Voz "popular": títulos de poemas como "Para siempre florecidos" o "Hasta los cielos te querrán"; frases escritas en mayúsculas, a modo de lápidas —"SI CIELITO", "SIEMPRE TE QUERREMOS"—, están contaminadas (inconscientemente) con ciertos ritos de celebración y duelo de nuestro pueblo: son las tumbas de los angelitos, los arcosantos, las procesiones, las flores del cementerio en el Día de los Muertos —"AY VIDITA", "¡CHILE ENTERO TE QUERRA!".

Voz de la tradición: los poemas amorosos —en especial las pastorales I-VI— aparecen vinculados en nuestra mente tanto con las **Residencias** de Neruda como con los **Antipoemas** de Parra.

El aura residenciaria, su mágica nostalgia ("Porque por ti pintan de azul los hospitales / y crecen las escuelas y los barrios marítimos", en "Oda a Federico García Lorca") encuentra un libre eco en versos como: "Son espejismos las ciudades / no corren los trenes, nadie camina por las calles / y todo está en silencio / como si hubiera huelga general" (IV, p. 106). Es una atmósfera, se evoca cierta sensibilidad.

Parra está quizás más presente con su coloquialismo, con su visión sarcástica de la relación amorosa (estamos pensando, por ejemplo, en "La víbora"). Sin embargo, el gesto irónico y la risa están teñidos en Zurita de cierto patetismo. Así, leemos: "y el mismo cielo fue una fiesta cuando te regalé / los vestidos más lindos para que la gente te respetara / Ahora caminas por las calles como si nada de esto / hubiera en verdad sucedido / ofreciéndote al primero que pase" (III, p. 105).

La marginal incursión de **Pastoral** en el ámbito de lo popular correspondería a un intento de ampliar el registro social y cultural de un mensaje poético. Respecto a la evocación de la tradición (Neruda, Parra), sospechamos que hay una cierta nostalgia por el Chile de esa época (años de democracia), por la sensibilidad estética y social vinculada a esos tiempos. Así, en versos como "y después digan quién podrá apagar este amor / No lo apagarán ni lo ahogarán / océanos ni ríos" (p. 119), reconocemos cierta retórica propia de una sociedad consensual.

Aventuremos una conclusión: la variedad de voces de **Pastoral** —la tradición poética, el ensayo con lo popular, sin olvidar cierto rasgo melodramático de su discurso— implica un ansia de cubrir amplios registros del texto social chileno. La tradición será invocada lateralmente como **feedback** para reforzar retóricamente la voz de aquel sujeto cultural que desafía el orden dictatorial vigente.

1.4. Nuestro dolor, nuestra esperanza

Las colectividades humanas necesitan discursos culturales que verbalicen sus sueños y esperanzas. El lenguaje funciona entonces como una memoria de las emociones humanas, como un gran aparato receptor de nuestras necesidades y carencias.

Las sociedades autoritarias inhiben esta memoria escritural, tienden a destruirla, a borrarla. La colectividad se paraliza, va perdiendo su coherencia emocional, se va olvidando de sí misma. Censurada, sin canales de expresión externos ni internos, la comunidad cultural se asfixia, agoniza.

Anteparaíso vuelve a verbalizar los sueños de esa colectividad; le devuelve, entonces, su imagen extraviada, le otorga palabras, colores, recrea su memoria, la hace delirar.

Ahora bien, ¿cuál es el procedimiento textual que utiliza **Anteparaíso** para generar ese discurso cultural creativo, liberador?

Primero, nos expone la imagen censurada de una comunidad (cuerpo fragmentado, maltratado, que tiende a la audestrucción). A continuación, el texto varía esta imagen, la reconstituye, la modifica hasta liberarla del control autoritario que la subsumía.

En suma, **Anteparaíso** rescataría la identidad de un sujeto cultural a través de la figura de la "transformación en lo contrario": ante el abandono presente, se postula un idilio futuro; ante el caos, una armonía "por venir"; en fin, ante la destrucción y la muerte, la resurrección y el amor. Esta figura del "mundo al revés" ha sido diagramada por nosotros en la siguiente fórmula:

si -x entonces x^2

Cada una de las secciones del libro repite obsesivamente esta operación. Se hace necesario, eso sí, insistir en los dos modos de realización de esta fórmula. Mientras que en **Las Utopías** y en **Cordilleras**, la trascendencia se logra a través de una experiencia radical de dolor (es la figura de Cristo sufriente);

en **Pastoral** se logra a través del amor (es el Canto a la Alegría: un mensaje cristiano de esperanza que otorga amor y perdón).

A través del dolor, despertamos a la vida; a través del amor, luchamos por modificarla. Quizás se diagrama aquí el itinerario mental de la comunidad chilena durante la primera década de la dictadura militar. En un principio, el sujeto sólo lucha para no quebrarse, para mantener su integridad; su tarea consiste en no ser influido por el censor. En suma, sobrevive. Más adelante, el sujeto se abre al mundo, visualiza un futuro, dialoga y adopta una actitud desafiante ante la autoridad.

En la medida en que la comunidad recupera su capacidad crítica, va recuperando también su expresividad, su capacidad de denuncia. De un modo correspondiente, **Anteparaíso** progresa desde la complicidad del silencio o de la alusión simbólica (en **Las Utopías** y en **Cordilleras**) al testimonio más directo y contingente (en **Pastoral**).

En síntesis, **Anteparaíso** expone la trayectoria subjetiva del cuerpo fragmentado de nuestra sociedad chilena entre los años 1973 y 1983: nuestro sublime dolor y nuestra esperanza: "Porque lo que moría, renació y lo vivo vivió dos veces / Porque volvió a brotar el amor que nos teníamos / y ahora caminas libre por las calles / tú que estabas cautiva" (p. 121).

2. REVISTA A PURGATORIO

En 1979, Adriana Valdés escribía en la revista chilena **Mensaje** lo siguiente:

Al enseñar análisis de textos, hace ya algunos años, me tocaba referirme a lo que Eco llama "el recurso filológico": un servicio que se presta a la lectura de un texto, y que consiste en dar los elementos para reconstruir la situación —lingüística, ideológica, etc.—, en la cual se hizo la obra, para poder apreciarla a partir de ahí y reducir a un mínimo las posibilidades de error de interpretación. Volviendo a los textos que van a ocuparme, pienso que quienes en un futuro analicen libros escritos en Chile durante estos últimos años, tendrán que recurrir a una curiosa especie de "filología" contemporánea,

a la recreación de una situación o de circunstancias: sin ello posiblemente se quedarían sin dar cuenta de la totalidad de sentido de una obra.²⁴

Este comentario no es inocente. Se nos está recordando que cada sociedad fija distintas reglas para la comunicación entre sus miembros. Ahora bien, una sociedad autoritaria —por ejemplo, la dictadura chilena— fija reglas que tienden a anular el diálogo y la comunicación humana.

Escribir para denunciar esta situación resulta ser una tarea bastante compleja, pues la censura oficial no sólo genera reglamentos y leyes, sino también engendra un gran temor a la gente.

Hay, además, una segunda dificultad: la represión ha logrado en parte disgregar la cohesión ideológica y emocional del grupo censurado. Por lo tanto, quien escriba, debe ensayar un discurso que, más allá de atacar un determinado orden de cosas, proponga también un ideario cultural que tienda a **congregar** a esa comunidad disgregada.

A esta escritura le corresponde una lectura singular, entrenada en los juegos de palabras, en las adivinanzas, en los **lapses**; en fin, en todos los gestos a los que acude el hombre para comunicar algo que está prohibido. En este sentido, el psicoanálisis es un discurso crítico bastante pertinente para trabajar con textos escritos en tiempos de dictadura.

En 1979 se publica en Chile un texto poético que nos habla (de un modo inédito) del desamparo del individuo y de su comunidad y de las posibilidades de trascender esa situación cultural negativa. Nos referimos a **Purgatorio** de Raúl Zurita.

La crítica oficial acogió con optimismo este libro, pero no se dio por enterada de su **leit motiv**: la lucha por rescatar nuestra identidad (individual y nacional) censurada por el orden establecido. Meses antes de la publicación de **Purgatorio**, A. Valdés lo contextualizaba —en el artículo recién citado— certeramente así:

Quiero referirme por último a un libro inédito... Yo diría que es un libro que parte de lo arrasado, de lo agostado, de lo mínimo: su palabra busca eximirse de toda connotación "poética", "reminiscente". Se recurre a la gráfica: se reemplazan, en un poema, todas las palabras por pequeños dibujitos; se incluye la realidad sin mediatizar, la fotografía de carnet, el diagnóstico clínico, el electroencefalograma. Más aún, toda esta última realidad sirve para minar —campo minado— toda posi-

bilidad de un "yo poético" que toma la palabra: la palabra se toma desde un lugar vacío; el hablante como tal está desacreditado. Destruído el lugar de la persona, arrasada la persona por un cataclismo innominado cuya magnitud sólo se percibe por sus efectos, el obsesivo orden (o señales transgredidas, restos de un orden) parece un ritual de protección contra un caos que tiende a reaparecer. Patología del individuo, pero también patología de la sociedad, en este caso. Entre un sujeto amenazado de inexistencia, los poemas son las huellas voluntariosas y obsesivas de que efectivamente existe, la única "señal de vida". Se ha puesto en peligro hasta la posibilidad de ser persona, y la conciencia de sí se sustituye por un texto: la huella concreta de que esa conciencia ha existido, en un mundo que no da garantías de que pueda seguir existiendo.²⁶

La lectura que haremos a continuación de **Purgatorio**, pretende explorar aquellos gestos y señas (obsesivos, contradictorios, trascendentes) generados por el sujeto del texto para comunicar su verdad.

Purgatorio genera un espacio cultural desde el cual un sujeto (individual o colectivo) es capaz de abolir la coerción que se ejerce sobre él.

El sufrimiento de un sujeto individual es desplegado principalmente en los textos **Arcosanto** (pp. 41-43), **Mi amor de Dios** (pp. 51-61) y **Domingo en la mañana** (pp. 15-21), mientras que el sufrimiento colectivo le corresponde al **Desierto de Atacama** (pp. 29-39).

En esta rápida revista a **Purgatorio**, nos interesa mostrar la relación poética y existencial que Zurita crea entre la censura de un individuo y la de una nación.²⁶

La sección **Domingo en la mañana** nos informa, en ráfagas discontinuas, de la crisis de identidad de una persona: sus tendencias autodestructivas, su sufrimiento ("Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo —me dije— te amo", p. 17). Pero, simultáneamente, también se nos informa de las reservas del sujeto para enfrentar esta crisis: su lucidez ("El vidrio es transparente como el agua / Pavor de los prismas y los vidrios / Yo doy vuelta a la luz para no perderme en ellos", p. 20), su constitución autoparódica, que le permite generar un equilibrio entre el mundo alucinatorio y el mundo real ("Se ha roto una columna: vi a Dios / aunque no lo creas te digo / sí hombre ayer domingo / con los mismos ojos de este vuelo", p. 21).

Sin embargo, las **reservas de vida** de este sujeto son muy frágiles: está desamparado, reducido a una pieza, consumido por el insomnio: "Encerrado entre las cuatro paredes de / un baño: miré hacia el techo" (p. 18); "En la angosta cama desvencijada / desvelado toda la noche / como una vela vuelta a encender" (p. 19); "Les aseguro que no estoy enfermo créanme / ni me suceden a menudo estas cosas" (p. 17).

La atmósfera recreada en esta sección es la de un sanatorio mental. El paciente dormita en su cama, deambula por una pieza casi vacía o va al baño para observar sus rasgos en el espejo. Los dibujos y diagramas presentados en la sección **Mi amor de Dios** (extraña combinación de ángulos y letras, de triángulos y pequeñas figuras, de operaciones matemáticas y lingüísticas) bien podrían ser los suyos, paciente en confinamiento.

Este contexto de lectura es otorgado por el mismo libro: una de sus secciones —**Arcosanto**— incluye un documento siquiátrico. Revisémoslo.

El documento contiene dos textos: (1) la fotocopia de un informe siquiátrico, donde se confirma la enfermedad mental del paciente Raúl Zurita (texto éste "no literario") y (2) las correcciones (semióticas, literarias) que el autor hace de ese informe: borra su nombre y lo reemplaza por nombres de mujer (pero su nombre sigue claramente legible), pone título a la página (en mayúsculas: LA GRUTA DE LOURDES) y, en el borde inferior, abajo, escribe también en mayúsculas: E AMO TE AMO INFINITAMENTE T.

El informe siquiátrico es una carta (manuscrita) que envía una sicóloga a un colega suyo. Esta misiva registra la eficiencia profesional, el interés por el "caso clínico", la curiosidad científica: "Los resultados, especialmente Rorchard, coinciden plenamente con tu diagnóstico observándose numerosos elementos positivos de psicosis [sic] de tipo epiléptico. El caso es muy interesante y me gustaría saber si hay o no corroboración con el EEG y si existe foco".

Releyendo la carta en el contexto en que está recreada (las superposiciones que el escritor Raúl Zurita hace), nos damos cuenta de su carácter retrógrado, inhumano e, incluso, morboso: el paciente aparece como un objeto de experimentación y no como un sujeto problemático, un caso pronto a ser etiquetado por la burocracia científica.

Este discurso de la **razón** (autoritario, represor) es carnavalizado por el discurso de la **locura**, representado aquí por las letras escritas en la parte inferior de la página: un mensaje diseñado a la manera de un disco rayado, de una grabación que se revuelve sobre un mismo mensaje (T AMO TE AMO INFINI-

TAMENTE T). Este flujo lingüístico, en vez de corroborar el informe, lo anula, pues libera la carga emocional que aparece reprimida en el orden "normal".

La carta es satirizada una vez más a través de los títulos que el escritor le otorga: **La Gruta de Lourdes, Arcosanto**. Se critica así el orden social que rinde culto a sus institutos represivos, que endiosa sus prácticas e, incluso, sacrifica cuerpos humanos en sus altares.

Si **Domingo en la mañana** nos presenta un sujeto censurado, **Arcosanto** sitúa la fuente de esa censura en una institución social: aquella práctica siquiátrica cuya función es eliminar todo discurso que no esté de acuerdo con las pautas mentales establecidas. Esto significa, en la práctica, la aniquilación del paciente, mediante el castigo físico (electroshock incluido; todas las veces que sea necesario).

Esta escuela siquiátrica (predominante en Chile) ejemplifica bien (en su respectivo ámbito) la concepción autoritaria del mundo (el régimen militar chileno) que plantea sin más la **extinción física** de los grupos sociales que no comparten sus postulados (es la "guerra sucia", el "estado de emergencia", el terrorismo de Estado).

Hay un texto de **Purgatorio —El desierto de Atacama—** que nos habla de los destinos de la nación. ¿No será posible encontrar allí, como página extraviada, una ficha de detención del autor donde se le acuse, ya no de loco sino de terrorista? ¿Puede pensarse este libro como una denuncia del régimen militar chileno desde la metáfora de la locura? Veamos, a continuación, en qué medida ese **Desierto** contesta a estas preguntas.

- ii. Sobre los paisajes convergentes y divergentes Chile es convergente y divergente en el Desierto de Atacama (p. 37).

Al igual que las cordilleras y las playas de **Anteparaíso**, este desierto es un espacio donde se reflexiona sobre la identidad nacional.

- i. Miremos entonces el Desierto de Atacama
- ii. Miremos nuestra soledad en el desierto (p. 38).

El desierto nos muestra una comunidad censurada y propone su liberación. Demos un ejemplo, que consideramos clave:

- iv. Y cuando vengan a desplegarse los paisajes convergentes y divergentes del Desierto de Atacama Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque a cambio de Atacama ya se están extendiendo como un sueño los desiertos de nuestra propia quimera allá en estos llanos del demonio (p. 37).

En un primer movimiento, este desierto nos otorga la imagen censurada de un sujeto social, su desolación, su sufrimiento. **Atacama** es un paisaje **represivo**, pues es la **cama que ata** a un cuerpo (Chile), del mismo modo como ciertas correas mantienen quieto en su cama a un paciente mental.

En su segundo movimiento, este desierto nos otorga la liberación de un cuerpo social censurado. El desierto se "des-ata", "des-plegando" nuevamente los sueños y anhelos de una comunidad: "a cambio de Atacama ya se están extendiendo como / un sueño los desiertos de nuestra propia quimera / allá en estos llanos del demonio". Al "extenderse" este desierto, la comunidad chilena recupera su identidad.

Concluyamos: al referirse a Chile como entidad cultural, Zurita lo presenta como un **cuerpo que sufre tortura**: alguien yace atado a una cama, envuelto en una camisa de fuerza. La nación sufrirá el mismo injusto tratamiento que el individuo de **Arcosanto**, castigado por la maquinaria represiva de la siquiatria.

Ahora bien, ¿quién es el responsable del dolor de una comunidad? Habrá que esperar hasta **Anteparaíso** para que se aluda directamente a la dictadura chilena. **Purgatorio** la evocará desde la metáfora del Sanatorio, entendiendo éste como una cárcel donde se aniquila física y mentalmente nuestros valores, nuestras ideas y nuestros sueños.

Pero los desiertos no sólo muestran un sujeto "atado", sino que también crean las condiciones para su liberación. Esta trascendencia es expresada a través de una singular "imaginiería patriótica". Veamos:

- iv. Y si los desiertos de Atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos vieses flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (p. 34).

En este fragmento, el cielo (de arriba) ilumina de azul las pampas desérticas (de abajo); el desierto entero es un oasis, el Edén del cielo. En otras palabras:

Puro, Chile, es tu cielo azulado
puras brisas te cruzan también
y tu campo de flores bordado
es la copia feliz del Edén.²⁷

Zurita construye sus desiertos con la misma retórica y el mismo repertorio de imágenes que animan nuestro himno patrio. Es como si escucháramos una versión libre de la Canción Nacional, una versión que recorta en una sola imagen a un país, su himno y su bandera.

Así, cuando leemos, en el vuelo inaugural de esos desiertos,

QUIEN PODRIA LA ENORME DIGNIDAD DEL
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PAJARO
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
EMPUJADO POR EL VIENTO (p. 31);

adivinamos en este espacio cósmico, la figura del cóndor, ave **chilensis** (incorporada a nuestro escudo nacional).

Pienso que uno de los logros de la poesía de Zurita es la recreación de esta "imaginaria patriótica". Con esto, sus textos consiguen un mayor poder de convocación cultural (supuestamente, la comunidad chilena se identifica con sus "valores nacionales"), al mismo tiempo que rescatan ese discurso patriótico de la red nacionalista y militar en la que ha sido situado durante este tiempo.

Esta retórica cumple entonces un rol ideológico fundamental: no sólo permite evadir la censura oficial (porque el censor no tiene prejuicios contra el lenguaje usado); sino que, además, amplía el registro de metáforas culturales que se pueden interponer al discurso de la dictadura.

Comparado con **Anteparaíso**; **Purgatorio** expone un sujeto cultural desamparado, casi anulado físicamente por la censura oficial.

Leer **Purgatorio** es experimentar los espacios de dolor donde están confinados un individuo y su comunidad: el **dormi-torio** del cual no se sale, el **sana-torio** mental donde nos han puesto nuestros censores para que "recobremos la razón".

Anteparaíso expone el **dolor** del sujeto, pero también su inmenso **amor** al mundo, que le permite superar su situación desmedrada. El alma nacional (tema ya presente en **El Desierto de Atacama**) es dispuesta ahora en un contexto estético-ideológico más explícito: los pastos arrasados (la esperanza arrasada),

las espejeantes playas (nuestro llanto, nuestro dolor), las cordilleras del Duce avanzando (el fascismo en el poder).

Así, si **Purgatorio** incluía la ficha siquiátrica del autor, el paisaje de **Anteparaíso** nos evoca su ficha de detención política. Cuando se nos dice,

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo éramos
[sólo uno
y que sobreviviríamos
porque es el Universo entero el que sobrevive;

entrevemos en esas playas un barco de detención militar, colmado de prisioneros, flotando frente a los puertos chilenos. Este contexto no es antojadizo: ha sido recreado por el mismo Zurita en una entrevista en la cual el autor le devuelve a **Anteparaíso** una de sus páginas extraviadas (el testimonio de su detención, homólogo a la ficha clínica presentada en su primer libro):

“Contra el fondo de tablas del bote...” la experiencia del 11 de septiembre de 1973 aflora, estalla en la poesía y en el relato de Zurita. “Estuve detenido durante 21 días en un barco, en una bodega donde en principio podrían haber cabido doscientas personas y había más de mil. Lo único que podía ver era una escotilla, un pequeño hueco, y por ahí veía Valparaíso, veía amanecer, veía anochecer. Pasó mucho tiempo en que ni siquiera podía hablar de eso”.²⁸

Anteparaíso nos invita a ver **Valparaíso**, nuestro paisaje nacional, la represión que nuestra comunidad soporta.

También es posible hablar de este texto como un discurso de validez universal y filiarlo a distintas tradiciones (la Biblia, el misticismo, el lenguaje barroco, el carácter “experimental” de la vanguardia hispanoamericana). Esta lectura será válida en la medida que nombre el rasgo singular de la obra de Zurita: la denuncia de una cultura autoritaria desde presupuestos humanistas (la doctrina social de la Iglesia, el Eros freudiano, la anti-siquiatría).

Si **Purgatorio** progresa desde una experiencia **individual** a una experiencia colectiva (**nacional**) del dolor, **Anteparaíso** continúa explorando el tema de la identidad nacional y, en su última sección —**Esplendor en el Viento**—, deriva su escritura hacia el paisaje cultural sudamericano. Sección, para mi gusto,

fragmentaria (algo así como un prolegómeno o un boceto de un libro "por-venir"), elabora la imagen del continente desde sus paisajes emblemáticos: la pampa argentina, las llanuras del Chaco, los lagos de Ipacarái (así como antes, para el caso de Chile, Atacama, los Andes, las playas del Pacífico).

Anteparaiso culmina con "La Vida Nueva", poema escrito en Nueva York. De esta "acción de arte" (que **interviene** la realidad, modificando el curso de nuestra vida cotidiana), nos interesa rescatar su dimensión más obvia: un sujeto (que está vigilado, censurado) es capaz de **proyectar** sus ideas hacia el exterior, hacia el mundo; en otras palabras, la comunidad chilena ha recuperado su voz.

Muy distinta es la situación cultural que podemos deducir de la foto de la portada de **Purgatorio**: una mejilla herida, un tajo sobre la piel. Esta foto es un signo del bloqueo mental que sufre una comunidad: el sujeto **quiere** expresar sus ideas, pero **no puede**. La herida obra entonces como una "purgación", como un intento desesperado de "evacuar" (hacia afuera) lo que circula en el interior del cuerpo.

A nivel simbólico, el corte en la mejilla (en realidad, una quemadura) y la escritura en el cielo corresponden a dos etapas vividas en Chile desde 1973: en un comienzo, la amargura, la desesperanza, que generan un sentimiento de disgregación ideológica y emocional; con el tiempo, el retorno de la esperanza, el fortalecimiento de la conciencia crítica, el despertar a la vida y la lucha por modificarla.

¹ Raúl Zurita, "Áreas Verdes", *Manuscritos* [D. E. H., Fac. Cs. Fís. y Mats., U. de Chile], Núm. 1 (1974).

² R. Zurita, *Purgatorio* (Stgo.: Universitaria, 1979).

³ R. Zurita, "El Desierto de Atacama", *Hueso húmero*, Núm. 9 (1981).

⁴ R. Zurita, *Anteparáiso* (Stgo.: Editores Asociados, 1982).

⁵ Evocamos aquí la noción de cultura manejada por Lotman y Uspenskij: memoria no hereditaria, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones. Habrá períodos históricos que tenderán a fortalecer y ampliar esa memoria y otros, a destruirla: "Es necesario tener en cuenta que una de las formas más agudas de lucha social, en el ámbito de la cultura, es la petición del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica. Las épocas de regresión histórica (el ejemplo más claro nos lo dan las culturas estatales nazis del siglo XX), imponiendo a la colectividad esquemas históricos sumamente mitificados, incitan a la sociedad al olvido de los textos que no se doblegan a semejante tipo de organización. Si las formaciones sociales, en su período ascendente, crean modelos flexibles y dinámicos, capaces de proporcionar amplias posibilidades para la memoria colectiva y adaptados a su expansión, la decadencia social va acompañada, por lo general, de una osificación del mecanismo de la memoria colectiva y de una creciente tendencia a reducir su volumen"; p. 75 en Jurij M. Lotman y Boris A. Uspenskij, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, compil. Jorge Lozano, trad. Nieves Marín (Madrid: Cátedra, 1979), pp. 69-92. También hemos acudido a esta cita en I, *supra*.

⁶ Según Greimas, el concepto de *estructura* implica la presencia de dos términos y la relación existente entre ellos. Esta relación tiene un doble carácter: es conjuntiva y disyuntiva.

La noción de *eje semántico* se refiere a la existencia de un punto de vista único, de una dimensión en cuyo interior se manifiesta la relación de oposición de dos términos. Así, por ejemplo, la oposición "blanco vs. negro" permite postular un punto de vista común para ambos términos, el de la ausencia de color.

Se habla indistintamente de *eje semántico* o de *categoría semántica*.

Cf. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, trad. fr. Alfredo de la Fuente (Madrid: Gredos, 1973), pp. 27-44.

⁷ "Algunos autores parecen aceptar con reticencia la introducción del concepto de dolor psíquico en el campo psicoanalítico. Es posible que esta reticencia encuentre su motivo en un vago temor de que un reconocimiento pleno del dolor llegue a una apología de éste, a una valoración excesiva de lo puramente experimentado, impenable e indecible, o a una religión salvadora por la agonía. Es cierto que esta tentación de una suerte de misticismo de lo negativo existe"; p. 253 en J.-B. Pontalis "Sobre el dolor (psíquico)", en su *Entre el sueño y el dolor*, trad. fr. César Aira (Bs. As.: Sudamérica, 1978), pp. 253-266.

⁸ Según Pontalis, Freud habría distinguido en sus primeros trabajos dos tipos de experiencia: una de satisfacción (gobernada por la oposición placer/displacer) y una experiencia de dolor.

"Desde el punto de vista del proceso de que se trata, el dolor se caracteriza ante todo esencialmente —y es una definición que perma-

necerà sin cambio alguno [en Freud]— por un fenómeno de ruptura de barreras, que sobreviene 'cuando cantidades excesivas de energía chocan con los dispositivos protectores'; luego por una descarga en el interior del cuerpo, de la catexia así acrecentada. El dolor es choque: supone la existencia de límites: límites del cuerpo, límites del yo; implica una descarga interna, lo que podría llamarse un efecto de *implosión*" (Pontalis, pp. 255-256).

En *Anteparáiso*, la experiencia de dolor rescata al sujeto de la pasividad, lo rescata de la acción paralizadora que ejerce la censura (oficial, internalizada) sobre nuestro cuerpo sensóreo.

⁹ Al respecto, Hernán Vidal, *Dar la vida por la vida. La agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos (ensayo de antropología simbólica)*: Minneapolis: Universidad de Minnesota, Ideología y Literatura, 1982.

¹⁰ *Proyección* en "un sentido comparable al cinematográfico: el sujeto envía fuera la imagen de lo que existe en él de forma inconsciente. Aquí la proyección se define como una forma de desconocimiento, que tiene por contrapartida el reconocimiento, en otra persona [o situación], de lo que precisamente se desconoce dentro del sujeto" (J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. fr. Fdo. Cervantes Gimeno (Barcelona Labor, 1971), p. 323).

Para el estudio de la relación entre la proyección síquica y el cine, entre el inconsciente y su puesta en escena, ver Christian Metz, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, trad. fr. Josep Elias (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

¹¹ Recreamos aquí, de un modo singular, la fórmula freudiana que define al sujeto desde el contexto (inconsciente y social) que lo determina. En la interpretación de Jacques Lacan, esta fórmula niega el *co-gito* cartesiano. Cf. J. Lacan, *Escritos I*, tr. fr. Tomás Segovia, seg. edición (México: Siglo XXI, 1972), pp. 208-213.

¹² Eusebio Lillo, "Canción Nacional de Chile", en sus *Obras poéticas*, recopil. y pról. de Raúl Silva Castro (Stgo.: Edics. de La Soc. de Escritores de Chile, 1948), pp. 91-93.

¹³ Para la caracterización de la sociedad y la cultura chilenas, nos guiaremos en estas notas por el estudio de José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile* (Stgo.: Flacso, 1981).

"Hasta el año 1973, dicho régimen [de acumulación] se caracterizaba por el papel centralísimo del Estado, que a su vez articulaba de modos conflictivos y cambiantes las relaciones entre las diversas fuerzas sociales. Allí el proceso de acumulación estaba dirigido y orientado por el Estado, y éste se dirigía y orientaba a través del mecanismo político de la democracia representativa. En tales condiciones, la intervención de la clase dominante en la producción de la sociedad debía negociarse políticamente con el conjunto de las fuerzas sociales, y con los intereses que históricamente se habían ido articulando dentro del propio Estado. A este fenómeno se ha llamado habitualmente 'Estado de compromiso'" (Brunner, p. 23).

A este régimen le corresponde una cultura de compromiso: "En Chile se desarrolló, más bien, una cultura y una organización de la cultura que puede denominarse adecuadamente de liberal-progresista; en rigor, una verdadera *cultura de compromiso* cuyo núcleo fue, esencialmente, de orientación política. Fue esto, probablemente, lo que la dotó de un carácter ideológico y expresivo, en tanto que en ella se fundían, en una

extraña amalgama, por igual los temas de la vida pública y los de la vida privada, los destinos sociales y los del individuo" (Brunner, p. 24).

En una extensa entrevista hecha por el semanario chileno *Cauce* al General (R) Guillermo Pickering, éste deja entrever que la institución de las Fuerzas Armadas morigeran su compromiso con los principios de la democracia representativa, al cambiarse el texto del juramento a la bandera en 1952, ya que ese nuevo texto privilegiaba más bien la verticalidad del mando militar, el acatamiento ciego a las órdenes dadas por los superiores. Citamos parte de esta entrevista:

—¿Qué significa para usted la patria?

—Yo asimilo esto a un concepto que adquirí cuando juré a la bandera. Ese juramento decía, en esos tiempos, lo siguiente: 'Yo prometo con mi honor de soldado acatar la Constitución, leyes y autoridades de la República. Juro, además, amar y defender con mi vida la bandera de mi patria, símbolo de esta tierra nuestra y expresión de libertad, justicia y democracia'.

—¿Ese juramento también lo hizo el General Pinochet?

—No sé si él lo hizo o no. No sé si a él le tocó este texto u otro, porque él egresó antes que yo.

—¿Ese texto cambió después?

—Fue cambiado en septiembre de 1952 por un decreto supremo que lleva la firma de Gabriel González Videla y Guillermo Barrios Tirado, como Ministro de Defensa.

—¿En qué cambió el juramento?

—La comparación la puede hacer usted misma. El nuevo juramento decía: 'Yo juro por Dios y por esta bandera servir fielmente a mi patria, ya sea en tierra, en mar o en cualquier lugar hasta rendir la vida si fuese necesario. Cumplir con mis deberes y obligaciones militares, conforme a las leyes y reglamentos vigentes. Obedecer las órdenes de mis superiores y poner todo mi empeño en ser soldado valiente, honrado y amante de mi patria'" (*Cauce*, quincena del 24 de julio al 6 de agosto de 1984, año I, Núm. 17, p. 11).

¹⁴ "Es la visión del mundo de una clase que se siente profundamente acosada, y que, por ende, necesita en todo momento el camino expedito para recurrir al fundamento último de su poder: la fuerza" (Brunner, p. 53).

"Sobre todo, la ideología de la seguridad nacional ha ido forjando una concepción del mundo que identifica un 'nosotros', no frente a cualesquiera otros, sino frente a un campo enemigo, cuyos miembros deben ser tratados como tales, perseguidos como tales y respecto de quienes no cabe esperar más que destrucción y desquiciamiento de la sociedad" (Brunner, p. 54).

"Ella permitió soldar ideológicamente la alianza que da lugar al bloque en el poder otorgándole a sus componentes civiles y militares y, en particular, a su núcleo de conducción, un código de interpretación de su tarea, una formulación simple y coherente del mundo, una visión precisa del carácter bélico-social de su misión y, sobre todo, la matriz del discurso público en función del cual buscó y obtuvo la cohesión moral e intelectual de la burguesía, pudo erradicar hacia otros sectores sociales su influencia y neutralizar ideológicamente a los elementos de la pequeña burguesía desplazados de la participación en el poder. Desde este punto de vista la doctrina de la seguridad nacional constituye una respuesta frente a la amenaza de desorden que representaría el enemigo, por entonces identificado con 'el comunismo'" (Brunner, p. 51).

¹⁵ "Más profundamente, lo que esa estrategia del Estado Autoritario persigue es la reapropiación clasista de la conducción de los procesos de acumulación y comunicación, traspasando a la burguesía el control totalitario sobre la producción de la sociedad.

"En las nuevas condiciones, la clase dominante asume íntegramente la dirección del proceso de auto-formación de la sociedad e impone la exclusión política de las demás clases, reduciéndolas, por una combinación de represión y conformismo, al estado de conglomerados sociales funcionales. En adelante, el papel de estos últimos se define por su sometimiento, en la esfera de la producción, en términos de máxima *utilidad* para la clase que dirige la acumulación; y por su sometimiento, en la esfera de la comunicación, en términos de máxima *obediencia* a las orientaciones culturales de esa clase dominante.

"Designaremos ese fenómeno de doble funcionalización de los comportamientos, en el sentido de la utilidad y la obediencia, como un fenómeno de disciplinamiento de la sociedad" (Brunner, p. 30).

"La mentalidad predominante socializada por la cultura disciplinaria es, en efecto, de pasividad, inducida dentro de una gran rigidez normativa que garantiza la actividad social. Al nivel comunicativo esa pasividad se expresa por la constitución de un mundo cultural centrado en torno del principio de irrefutabilidad práctica y simbólica" (Brunner, p. 34).

"En la organización autoritaria de la cultura, el poder de la clase dominante se expresa principalmente por medios comunicativos extralingüísticos. El ejemplo límite es el de la represión física que, en el mejor de los casos, busca inducir en los individuos reprimidos motivos de obediencia fijados irrracionalmente a un nivel de conciencia que, difícilmente, puede ser elaborado al nivel comunicativo" (Brunner, p. 34).

¹⁶ Un acierto fotográfico del semanario chileno *Cauce* ha otorgado el retrato fiel de ese cuerpo militar dislocado: teniendo como telón de fondo, en tamaño cinemascopio, el escudo chileno (cuya leyenda reza "Por la razón o la fuerza"), la figura del General tapa parte de esa leyenda, de tal modo que sólo vemos un uniforme respaldado por un escudo que dice "Por la fuerza" (ver la portada de *Cauce*, de la quincena del 27 de marzo al 9 de abril de 1984, Año 1, Núm. 10).

¹⁷ Para el estudio de los *tiempos* y *modos* verbales, usaremos el texto de Samuel Gili y Gaya, *Curso Superior de Sintaxis Española*, novena edición (Barcelona: Bibliograf., 1964).

¹⁸ Para señalar esta degradación, baste anotar los títulos de esa secuencia: "Los pastos quemados", "Igual que paja se desparramaban", "Como pastizales malditos", que culminan en "Todo ha sido consumado".

¹⁹ Los distintos *modos* del verbo (indicativo, subjuntivo, imperativo) expresan el punto de vista subjetivo ante la acción verbal que se enuncia. El modo *indicativo* sirve para expresar juicios psicológicamente *asertorios*, que afirman o niegan una realidad; mientras que el subjuntivo expresa juicios psicológicamente *problemáticos* o *apodícticos* (que representan posibilidad o son psicológicamente necesarios).

En nuestros textos, el subjuntivo que opera es el *optativo*, pues se hace hincapié en acciones necesarias o deseadas (el primer título de la serie C es "Aunque no sea más que una quimera").

Para más detalles, Gili y Gaya, pp. 131-143.

²⁰ Traduciendo el esquema (y en perfecta correspondencia con él), "si relumbrantes asomasen", entonces "bienaventurados serían los vales". Nota: el pretérito imperfecto del subjuntivo —por ejemplo, *aso-*

masen— es equivalente, en su *significación temporal*, con el futuro hipotético del indicativo —por ejemplo, *serían* (cf. Gili y Gaya, pp. 175-184).

²¹ Una aclaración. El modo imperativo es, en realidad, una intensificación del subjuntivo optativo, que expresa acciones necesarias o deseadas por el sujeto que las enuncia (cf. Gili y Gaya, pp. 142-143). En nuestros textos, el imperativo responde a la urgencia del sujeto de cumplir su deseo, de provocarlo en el otro, de ya casi darlo por hecho, de alucinarlo.

²² Anotemos, de paso, todos los títulos de esta serie, que reproducen la atmósfera de renovación (existencial) desplegada en los poemas: "Para siempre florecidos", "Un color nuevo cantaban", "Nunca volverán a secarse", "Los pastos de la resurrección", "Hasta los cielos te querrán", "Idilio General".

²³ Para la exposición de la doctrina social de la Iglesia Católica en Chile, recomendamos la lectura de la revista chilena *Mensaje*. Como muestra, anotemos algunos títulos de artículos publicados en los últimos años:

— Joseph Comblin, "La doctrina de la seguridad nacional", *Mensaje*, Núm. 247 (marzo-abril 1976), 96-104;

— Ronaldo Muñoz, "Humanismo evangélico de Puebla", *Mensaje*, Núm. 285 (dic. 1979), 793-802;

— Cristián Precht, "Diez años de Iglesia Chilena: desafíos pastorales", *Mensaje*, Núm. 303 (oct. 1981), 537-542;

— Jorge Osorio y Fdo. Aliaga, "La iglesia chilena y la democracia (1900-1983)", *Mensaje*, Núm. 317 (marzo-abril 1983), 95-101.

²⁴ Adriana Valdés, "Escritura y silenciamiento", *Mensaje*, Núm. 276 (enero-febrero 1979), p. 41.

²⁵ Valdés, pp. 43-44.

²⁶ Esta revista a *Purgatorio* no es exhaustiva. Por ejemplo, no hacemos ningún comentario de la sección *Areas verdes* (pp. 45-54), quizás el texto más enigmático de la obra. Para un estudio lingüístico y una interpretación filosófica de esta serie, "*Areas Verdes: una aproximación al texto de Raúl Zurita*" de María Eugenia Brito [Difusión interna, mimeografiada, depto. de ling. y filos., Universidad de Chile, 1979, 10 págs.].

²⁷ E. Lillo, p. 92.

²⁸ "El nuevo gran poeta de Chile", entrevista a Raúl Zurita en el suplemento de *El Mercurio* denominado *Revista del Domingo*, 17 de abril, 1983, p. 11 del suplemento (la portada de la revista está dedicada al poeta).

Poder hablar de eso: la represión tiene por objeto paralizar mentalmente a un individuo, dejarlo sin expresión, autoeliminarlo. Durante épocas de dictadura, se escribe entonces *contra el olvido*.

La entrevista (que abarca cinco páginas) continúa en parte así:

"...veía Valparaíso, veía amanecer, veía anochecer. Pasó mucho tiempo en que ni siquiera podía hablar de eso. Y de pronto me di cuenta de que todo lo que yo hacía al escribir no era nada más que tratar de reconciliarme con determinada experiencia de mi juventud y quedar en paz con ella."

—¿Por qué estuvo detenido?

—Igual que una cantidad de gente que cayó el 11 de septiembre en Valparaíso. De chincol a jote. En la calle, temprano en la mañana. Por lo demás yo creo que un artista, un poeta, nunca va a estar al margen" (Ibíd.).

III. ICTUS Y

RADRIGAN:

MEJORANDO

AL HOMBRE

En el ámbito artístico nacional, el teatro ha sido el actor social más dinámico en la lucha cultural contra el régimen militar. Nos referimos al teatro profesional independiente; en especial, a los grupos Ictus, Imagen, La Feria y Taller de Investigación Teatral (TIT).

Exceptuando el Ictus, todos estos grupos surgen después de 1973, por iniciativa de actores y directores vinculados a la tradición del teatro universitario chileno. Estos grupos entienden el teatro como una práctica capaz de modificar la conducta de los miembros de una colectividad. Gustavo Meza, director teatral del grupo Imagen, lo explica así:

Hay un teatro que hace reflexionar sobre lo que es la vida y lo que son los acontecimientos fundamentales. En este sentido, una de las cuestiones que realmente nos une es que pensamos que el teatro es un elemento modificador, que una persona que entra a ver una obra de teatro debiera llegar en una forma y salir, en alguna medida, modificada con lo que vio. Si solamente lo vamos a entretener, no tiene sentido lo que estamos haciendo.¹

El ensayista chileno Hernán Vidal ha propuesto que el proyecto de estos teatristas consiste en "contribuir a la rearticulación de la conciencia nacional dentro del ámbito de la fragmentación del autoritarismo".² En obras de creación colectiva, los

distintos grupos teatrales despliegan ante la comunidad el discurso alternativo que la cultura autoritaria pretende borrar: la vocación democrática del pueblo chileno, avalada por la vida republicana durante el llamado Estado de Compromiso (vigente entre 1933 y 1973).

Entre 1973 y 1980, el teatro profesional independiente genera un discurso alternativo al modelo cultural autoritario. Su función crítica es de innegable valor, ya que en esos años no había aún espacios públicos donde se expresase la oposición (nos referimos a la prensa y radio disidentes, a movimientos sindicales y estudiantiles, a partidos políticos operando con efectividad). Sin embargo, hacia 1980 los movimientos de oposición han logrado crear una amplia red comunicativa que les permite a los chilenos expresarse en distintos espacios públicos. La función crítica del teatro adquiere entonces un valor relativo.

Ejemplificaremos el quehacer del teatro chileno en el segundo lustro de los años 70, a través del comentario de dos obras creadas por el grupo Ictus, **Cuántos años tiene un día** (de 1978) y **Lindo país esquina con vista al mar** (de 1979). En el estudio comparativo de estas dos obras, mostraremos primero cómo el teatro nacional se concibe como una tribuna desde la cual se imparten órdenes a un colectivo ansioso de recibir y asimilar consejos; pero luego, mostraremos también, cómo el teatro nacional va abandonando este rol paternalista de portavoz político, para más bien transformarse en un oráculo que presenta enigmas a la comunidad, para que ella los interprete.

La actividad del Ictus será contrastada con la del dramaturgo Juan Radrigán, que ha escrito durante esta década.

Radrigán habla de los marginados sociales de esta tierra: de los sin casa, de los cesantes crónicos, de los subempleados, de putas, cafiches y vagos. En el contexto nacional, su obra señala la pauperización de la sociedad chilena en los años de dictadura, la aniquilación física y mental de las energías creativas de toda una comunidad. A diferencia del Ictus (y de los otros grupos teatrales ya mencionados), no muestra ningún entusiasmo por el pasado democrático chileno; la colectividad no se reúne entonces en torno a un ideario progresista republicano, sino más bien en torno al concepto de transgresión: el oprimido debe rebelarse.

Tanto Radrigán como el Ictus pretenden educar al hombre, señalándole sus errores y virtudes; en el caso del dramaturgo, su mensaje irá dirigido especialmente a las clases modestas; mientras que el Ictus les hablará más bien a las capas medias.

Anotemos finalmente que nuestros análisis del Ictus y de Radrigán le deben mucho a los trabajos que María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Juan Andrés Piña (del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, de Chile) y Hernán Vidal (de la Universidad de Minnesota) le han dedicado al teatro chileno.³ Nuestra lectura sigue conscientemente la huella trazada por esos estudios, insistiendo, eso sí, en las estrategias discursivas de los textos dramáticos y en su puesta en escena.

1. EL GRUPO DE TEATRO ICTUS

El Ictus es el grupo de teatro independiente de más prestigio y tradición en Chile. Surge como compañía profesional estable en 1959 y desde 1962 cuenta con una sala propia ("La Comedia", de 180 butacas), ubicada en el centro de Santiago. Actualmente, el Ictus está constituido por Claudio di Girolamo, Nissim Sharim y Delfina Guzmán.

A continuación, haremos una presentación del Ictus, teniendo como referencia el documento de trabajo preparado por CENECA acerca del grupo en 1980.⁴

Nissim Sharim y sus demás compañeros distinguen tres etapas en el itinerario del Ictus.

La primera (hasta 1962) se caracteriza por la conformación paulatina de un repertorio: se opta por el teatro contemporáneo, que logrará atraer a un público universitario y a la pequeña burguesía intelectual (que siguen siendo hasta hoy, los espectadores más fieles y constantes del grupo).

Durante la segunda etapa (desde 1962 a 1968), el Ictus logra conformar un equipo de trabajo homogéneo a través de la incorporación de jóvenes actores provenientes del Teatro de la Universidad de Concepción (Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román y Jaime Vadell, entre otros) y de su trabajo con el dramaturgo Jorge Díaz, con quien ensayan nuevas formas de expresión y construcción dramática (el absurdo, el humor, la creación colectiva).

La tercera etapa (desde 1968 a 1976) significa la consolidación de un método y un lenguaje expresivos: se opta por la creación colectiva. Las obras de este período son: **Tres noches de un sábado** (Contreras, Cornejo, Alcalde e Ictus, 1973-1975, 1975), **Nadie sabe para quién se enoja** (Ictus, 1974) y **Pedro, Juan y**

Diego (David Benavente e Ictus, 1976-1977). Entre los años 1968 y 1973 el grupo tiene un programa semanal de televisión, "La Manivela", que causa impacto en la audiencia nacional: llega a tener un público televidente estable de un millón y medio de personas.

Hacia 1976 se produce una importante escisión en el grupo: dos de sus integrantes (Jaime Vadell y José Manuel Salcedo) deciden formar otra compañía (La Feria), quedando el Ictus reducido a tres personas. Desde esta fecha, el Ictus (cuyo equipo de trabajo se centra en torno a N. Sharim, D. Guzmán y C. di Girolamo) produce las siguientes obras: **Cuántos años tiene un día** (Ictus y Sergio Vodanovic, 1978), **Lindo país esquina con vista al mar** (Ictus sobre relatos de Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo, 1980), **La mar estaba serena** (Ictus, 1981), **Sueños de mala muerte** (Ictus y José Donoso, 1982), **Pri mavera con un esquina rota** (Ictus según texto de Mario Benedetti, 1984) y **Lo que está en el aire** (Ictus y Carlos Cerda, 1986).

En esta nueva etapa, el Ictus (al igual que los demás grupos teatrales que rechazan el modelo cultural vigente) continúa practicando ejemplarmente el "teatro de la búsqueda" que, al decir de C. di Girolamo, "postula la constante investigación y experimentación de nuevos contenidos y formas teatrales, en una línea de reflexión crítica del entorno social".⁵

Según el Ictus, el teatro es un ejercicio didáctico, en tanto educa la sensibilidad humana. N. Sharim lo expresa así: "Compartimos todos los postulados de mejorarnos como individuos, como seres humanos, de crecer, de ser mejores. Y de contribuir a que los demás —nuestros espectadores— puedan también crecer".⁶

En tanto el Ictus considera que el teatro influye activamente en el comportamiento de sus receptores, su actividad se centrará en tratar de reactivar en ellos su compromiso activo con una ideología anti-dictatorial. Se tratará, entonces, a partir de 1976, de impedir la parálisis colectiva que sufre el chileno medio, acosado por el disciplinamiento de la sociedad. C. di Girolamo lo plantea así:

Queremos lograr que el público se atreva a romper esquemas, a perder el miedo a hacer cosas. A mí me da miedo el miedo que tiene la gente para abrir nuevas posibilidades de acción y de pensamiento.⁷

Acaso el rasgo singular del Ictus sea su práctica de la creación colectiva. Hernán Vidal la contextualizará muy acertadamente de esta manera:

Su método creativo parte de la premisa teórica de la existencia de un inconsciente colectivo de la nacionalidad que se expresa en una sensibilidad específica y diferencialmente chilena. Puesto que todo individuo es órgano de ese inconsciente, las reacciones de su subjetividad ante los estímulos sociales son una vía para inquirir en las formas culturales que esa sensibilidad crea en su desarrollo histórico. El área en que se manifiestan y surgen estas nuevas formas es la contingencia de la vida cotidiana. Allí se encuentra la materia prima teatral.⁸

Leyendo los testimonios del Ictus desde una perspectiva psicoanalítica, proponemos que su método de trabajo privilegia (1) el autoanálisis, (2) la asociación y exposición libre de ideas y, en general, (3) el acto de la enunciación por sobre el enunciado.

El autoanálisis significa la investigación que uno hace de sí mismo, siguiendo un plan más o menos sistemático (en el psicoanálisis estricto, interpretando los sueños y los actos fallidos).⁹ En el caso del Ictus, se trata de generar el discurso social (inconsciente) que guía nuestros actos individuales (conscientes). C. di Girolamo describe así este proceso:

Por definirse nuestro teatro como contingente, es decir, que surge y responde a la realidad chilena actual, el punto de partida para hacer nuestras obras es una búsqueda personal por captar aquellos problemas y preocupaciones que la realidad nos va suscitando. Para ello, nos planteamos preguntas a nosotros mismos, las que nos respondemos con toda honestidad en base a lo que llamamos "vómitos personales" (Por ejemplo, en **Cuántos años tiene un día** la pregunta fue: ¿qué nos jode, qué nos molesta hoy día en Chile, qué nos impide trabajar? En un proceso de "desnudamiento" personal, sacamos a la luz nuestras carencias, nuestras debilidades, nuestra manera de vivir y enfrentar el mundo.¹⁰

La asociación libre de ideas consiste en expresar todos los pensamientos y emociones que se agolpan en la mente ante el surgimiento de una situación dada (una palabra, un nombre, una imagen, una persona).¹¹ En el Ictus, esto se traduce en una exposición libre de gestos y movimientos en el escenario, generados espontáneamente a través de un estímulo *ad hoc*. N. Sharm pone el siguiente ejemplo:

Si en lugar de que yo le planteara a la Delfina, ¿qué piensas tú de cómo podría continuar esta escena?, yo

le fabrico un estímulo, le hago aparecer por ejemplo, a Pinochet, ahí recojo lo que realmente le pasa a ella. Ya no es sólo su pensamiento, sino que entran a operar sus sustos, sus emociones, su carácter, su instinto, su ideología, todo. Entonces en este sentido yo planteo que la vida escénica es más rica que el pensamiento.¹²

En general, el método de creación colectiva privilegia la enunciación por sobre el enunciado. En lingüística, el concepto de la enunciación hace hincapié en el acto de producción de un enunciado; o sea, en el proceso de apropiación que el hablante hace de su lengua.¹³ En el ámbito del teatro, la enunciación está vinculada a la puesta en escena, mientras que el enunciado, al texto dramático.

La práctica teatral del Ictus está guiada por una razón significativa (al más puro estilo lacaniano): prefiere el gesto a la palabra, las partes al todo armónico, los procesos dinámicos a sus resultados estáticos. De allí que sea el sketch la forma teatral establecida para reflexionar sobre el colectivo.

En las páginas que siguen vamos a comentar dos obras del Ictus: **Cuántos años tiene un día** (creación del Ictus y Sergio Vodanovic; exhibida en Chile en 1978) y **Lindo país esquina con vista al mar** (creación del Ictus con Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo; exhibida en 1980 y repuesta en 1984, en Santiago).

La primera obra (**Cuántos años...**, que llamaremos **CATUD**) ha obtenido reconocimiento internacional, siendo exhibida y galardonada en la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones (en Caracas, en 1978) y también presentada con éxito en Nueva York y en Washington D.C. (durante la Conferencia de Teatro de las Américas del Theatre of Latin America, TOLA, en junio de 1979). Su texto dramático está incluido en una antología crítica del teatro chileno profesional reciente.¹⁴

La segunda obra (**Lindo país...**, que abreviaremos **LP**), que hacia 1980 hacía una fuerte crítica a la ideología del mercado, utilizando un lenguaje escénico y literario inéditos en nuestro teatro nacional, fue repuesta con gran éxito en 1984, en medio de una situación económica y cultural caótica, producto del deterioro irreversible del régimen militar en todos sus ámbitos. En esta obra se realiza a cabalidad la creación colectiva (el sketch, el privilegio de la escena, la rotativa de autores, la inclusión de los técnicos en el escenario, el absurdo, la magia). Que sepamos, el texto dramático no ha sido publicado.¹⁵ Nosotros manejamos un texto mimeografiado, obtenido del Ictus a través de amigos.

1.1. Lectura de *Cuántos años tiene un día*

Cuántos años... muestra un día normal de actividades en un canal televisivo chileno en 1978. Un grupo de periodistas (que forman un equipo de trabajo) es hostilizado por las autoridades del canal durante la grabación de su programa de aniversario —son llamados constantemente a la dirección, donde se les amenaza en forma velada. Además, uno de los miembros del grupo —Ana María Molina— no se ha presentado al trabajo (al parecer, está bajo arresto domiciliario) y sus compañeros temen que haya sido despedida.

La obra muestra los efectos disgregadores que produce el discurso autoritario sobre los grupos humanos que lo combaten; pero, simultáneamente, explora las estrategias de supervivencia de estos grupos e, incluso, su capacidad de otorgar un mensaje ideológico alternativo.

CATUD gira en torno al siguiente problema: ¿qué hacer para mantener la coherencia (emocional e ideológica) de un grupo humano censurado?; específicamente, en el caso de los periodistas, ¿cómo reasegurar la unidad de un equipo de trabajo?, ¿cómo evitar su disgregación?

Seguiremos el hilo de la acción dramática a través del motivo de las cartas.¹⁶

Primero, el comité de saneamiento interno del canal acusa mediante un escrito a los periodistas Fernando Sierra y Martín Álvarez de inmoralidad. La gerencia llama a los acusados y les hace un severo llamado de atención.

A continuación, el periodista Jorge Bascuñán escribe una carta de apoyo para su compañera de trabajo Ana María (que ha sido marginada de sus funciones) y presiona para que el grupo presente la misiva al gerente.

¿Será conveniente firmar esta carta? Escuchemos la argumentación de Fernando:

Jorge: Es una firma. Es una simple petición. ¿Qué? ¿Se acabó el derecho de petición?

Fernando: ¡Si eso ya pasó, hombre!

Jorge: ¿Qué cosa?

Fernando: Lo de las firmas, las peticiones, las reuniones, las aclaraciones, las manifestaciones, las declaraciones, las insinuaciones, las conversaciones... (Se oye la alarma de gol y una voz que dice "Silencio, por favor") "Ahora sólo hay ordenaciones y acataciones" (p. 160).

La petición es inadecuada, ya que pasa por alto el principio de realidad (se vive en dictadura, no en democracia). La periodista Verónica González, angustiada, dirá: "Esa carta es un explosivo. Nos va a volar a todos" (p. 175).

Ignacio Ramírez (gestor y líder del grupo) controla momentáneamente la situación mediante una artimaña: se queda con la carta y promete entregarla a la gerencia (no lo hará).

El Acto I termina con la recitación (a coro) de "Oda al aire" de Neruda (recordemos: "Monarca o camarada, / hilo, corola o ave, / no sé quién eres, pero / una cosa te pido, / no te vendas").

La noticia del no envío de la petición, al comienzo del segundo acto, produce confusión entre los miembros del grupo. El liderazgo de Ignacio Ramírez es puesto en duda; por lo cual, el equipo de trabajo tiende a disolverse. La guerra psicológica implantada por la dirección (humillantes esperas, retos injustificados, amenazas de expulsión) ha logrado, al parecer, su objetivo: la alienación del adversario. Ignacio, único capaz de otorgar claridad ideológica al quehacer cotidiano del colectivo, desesperado exclamará:

Ignacio: Todos. ¿En qué están? ¿Cómo no se dan cuenta que esto [el envío de la carta] es una provocación?... Todo el talento... la mística... la pasión... la inteligencia... ¿dónde está?, ¿para qué se usa? ¿Qué están haciendo? ¿Qué estamos haciendo, todos? ¿En qué nos tienen?... ¿En qué nos tienen?... Por Dios... (Ignacio se deja caer en uno de los sillones y se toma la cara con ambas manos. Hay un silencio completo) (pp. 176-177).

El grupo sobrevive como colectivo gracias a la intervención de Cecilia Montes (chilena radicada en el extranjero e invitada especial al programa de aniversario), quien lee una carta que le enviara recientemente su amigo Ignacio a Madrid. Transcribamos uno de sus párrafos:

Lo que nos ofrece ahora nuestro país, es distinto: antes, se trataba de volar (¿te acuerdas de Concepción?); hoy sólo puedes intentar usar tus facultades para expresar lo que los otros no pueden expresar, para incitar el pensamiento; cuando algunos pretenden eliminarlo no es una tarea fácil, Cecilia. Tampoco es grata. Muchas veces tienes que callarte, hacerte el desentendido, aho-

gar tu rabia y rebeldía, para no frustrar esa tarea. Sería intolerable si uno estuviera solo. Afortunadamente, ése ya no es mi caso. He logrado, por fin, formar un equipo (p. 192).

Todos se sienten identificados con las palabras de Ignacio y lo reconocen nuevamente como su guía. La armonía se restablece, siendo coronada por la llegada de Ana María. En una atmósfera optimista y como cumpliendo un ritual, se comienza la grabación del programa televisivo.

La acción dramática de **CATUD** se completa a través de la inclusión de dos **flashbacks** (uno en cada acto).

El episodio evocado en el primer acto transcurre en una pieza de un hotel bonaerense en 1958 (a horas del triunfo de Frondizi) y tiene como personajes a dos periodistas chilenos (Cecilia e Ignacio, jóvenes) que han venido a reportear la elección presidencial. Ignacio se muestra escéptico respecto al futuro político argentino.

Esta escena coexiste, en relevo, con otra de la actualidad: Martín y Fernando, sentados en la antesala de la dirección, especulan sobre la razón por la cual fueron llamados. Están muy inquietos.

Cecilia: En serio, Ignacio: ¿piensas que esta elección no tiene importancia?

Ignacio: Sí, tiene; pero no la que tú crees. ¡Yo pienso que la cosa es bastante efímera y que se reduce a un bla-bla-bla encantador, pero bla-bla-bla!

Cecilia: ¿Y cómo a Chile mandas un artículo de elogio al triunfo de la democracia, con cifras, citas y de un cuanto hay?

(...)

Ignacio: Porque una democracia ininterrumpida no puede entender a una dictadura apenas interrumpida...

Martín: (Arriba estalla una carcajada) Ríete, pus, guatón.

Fernando: ¿Y de qué quieres que me ría? ¿De tus cagadas de cuentos?

Martín: Estás asustado, guatón...

Fernando: ¡Qué voy a estar asustado! ¡Lo que pasa es que hay que tomarle el peso a las cosas...! (p. 150).

Se suceden aquí una serie de paralelismos y contrastes: ayer, Chile democrático; hoy, intervenido; criticando las dictaduras argentinas, se critica el régimen chileno actual.

El episodio evocado en el segundo acto transcurre en el departamento de Ignacio en Santiago, en 1961. Cecilia viene a despedirse: cansada de la mediocridad del ambiente periodístico e intelectual chileno, ha decidido aceptar un contrato de trabajo con la BBC de Londres.

Ignacio, que recién ha asistido a un congreso de escritores en Concepción, muestra un optimismo delirante respecto a la actual situación cultural chilena:

Ignacio: No... Es que tú no sabes lo que es Concepción con el Primer Congreso de Escritores Latinoamericanos... Si vienes para acá te lo voy a explicar... En Concepción, en este momento, nadie duerme... porque todo es moción, petición, reunión, conversación, aclaración, concentración... ¡Pensamiento! En Concepción piensan los niños; piensan los viejos, piensan los árboles, piensan las piedras, el Bío-Bío; hasta el Cerro Caracol piensa...! (p. 185).

Recién ha sido contratado para formar el departamento del primer canal televisivo que existirá en Chile:

Ignacio: ¡Pero por Dios, Cecilia! Chile va a ser el primer país en el mundo en que la televisión va a estar en manos de las Universidades... ¿Te das cuenta lo que esto significa? ¡En manos de las Universidades, no de los comerciantes! ¡Una garantía para hacer cultura! (p. 184).

Las escenas de la actualidad (1978, en un estudio de televisión chileno), muestran una situación inversa: una televisión comercial, sin interés educativo (un personaje lee la programación: "El suplicio de una tía", teleserie mejicana; "De criada a señora", teleserie venezolana; "El hombre de la mano de hierro" en el llamado bloque infanticida), un medio de comunicación donde las libertades democráticas han sido abolidas, donde la autoridad impide el diálogo en vez de fomentarlo, desgastando las energías creativas de la colectividad.

A diecisiete años de la celebración del congreso de escritores en Concepción, Ignacio confesará

Ignacio: Cecilia, estoy aterrado frente a la posibilidad de que nos conviertan a todos en esa tropa de mediocres que han perdido hasta la facultad de soñar... Estoy aterrado... y no sé qué hacer... (p. 188).

Estos dos **flashbacks** tienen como objeto la celebración de la vida democrática en Chile, tal como se dio entre los años 30 y 73. Volveremos sobre esto más adelante.

En síntesis, la acción dramática de **CATUD** gira en torno al posible quiebre de un equipo de trabajo, unido por valores éticos, ideológicos y emocionales. Este **colectivo** se presenta, primero, unido; luego, en crisis, y, finalmente, unido.

El esquema de la acción dramática puede resumirse didácticamente así:

Acto I

— conversación inicial (preparativos para el comienzo de la grabación);

— estabilidad del grupo puesta gradualmente en crisis por (1) carta del comité de saneamiento mental y por (2) la redacción de un petitorio que pide explicaciones por el despido de Ana María Molina;

* **flashback** N° 1 (Buenos Aires, 1958: elección de Frondizi en Argentina);

— estabilidad del grupo recobrada (artificialmente) a través de la firma conjunta de la petición. Colofón: todos recitan "Oda al aire", de Neruda.

Acto II

— calma inicial alterada, al hacerse público el no envío del petitorio a la gerencia. Quiebre del grupo;

* **flashback** N° 2 (Santiago, 1961: surgimiento de la televisión en Chile);

— equilibrio recobrado a través de la lectura de una carta personal (que enviara Ignacio a Cecilia), verdadera declaración de principios acerca del rol del intelectual progresista en una sociedad autoritaria;

— cierre (se comienza a grabar el programa de TV).¹⁷

Esta obra recrea lo cotidiano: sus diálogos rápidos (ágiles, llenos de "tallas", sin mayores elucubraciones intelectuales) estarían desplegando la vida cotidiana tal como es asumida (lingüística, gestual y emocionalmente) por un cierto sector del colectivo chileno (las capas medias; principalmente, profesionales, estudiantes universitarios y empleados públicos). Nuestro análisis de **CATUD** explorará las motivaciones ideológicas de ese colectivo.

La política

El golpe de estado de 1973 abolió la vida política en Chile, lo que significó la abolición del diálogo entre los distintos actores sociales de la colectividad. La vida cotidiana quedó reducida a los espacios privados de la familia y de los pocos amigos; todos los espacios públicos (plazas, calles, marchas, reuniones sindicales, sedes políticas) fueron intervenidos.¹⁸

El teatro profesional chileno (de oposición), durante los primeros años del régimen militar, se proyecta como un espacio público de convivencia para aquellos sectores sociales excluidos por la dictadura. Ver una obra será como escuchar un comentario político hecho por un periodista que comparte nuestras opiniones. La sala de teatro es un lugar de reunión donde se revive por algunas horas el ritual democrático. En el caso del *Ictus*, el público pertenece, sin duda, a la clase media chilena.

La gente de teatro, interesada en el teatro, está consciente del rol cultural que éste ha jugado en la década de los 70. Un sociólogo, Manuel A. Garretón, ha hablado, por ejemplo, de su función catártica:

[V]ivimos el triunfo de lo atomizado, de lo privado, de lo segmentado y por lo tanto existe la necesidad de experiencias colectivas y en este sentido el teatro entra a cumplir una función de reconocimiento. La gente va ahí y sale feliz y reforzada. Ve una obra y sale comentando primero que "no somos tan pocos porque tanta gente aplaudió..."¹⁹

Otros, como Sergio Vodanovic (uno de los creadores de **CATUD**), hablarán de su función crítica, cuya acción suple (en mínima medida, por supuesto) la actividad política de las capas medias:

[U]n sector mayoritario del teatro chileno principió a cumplir, con discreción primero y con mayor audacia más tarde, un rol supletorio a la ausencia de los medios de comunicación que pudieran exhibir una imagen de la realidad, disidente a la oficial.

Yo diría que se trató de una función de emergencia que se cumplió con dignidad. Se trataba de producir obras de batalla que permitieran a un grupo importante de chilenos sentirse expresado en sus pensamientos y sentimientos, exhibir una realidad que existía y no se mostraba en otros medios. Oponer una visión a la otra. Un retrato a otro retrato.²⁰

CATUD representa muy bien esta tendencia crítica del teatro chileno de ocupar simbólicamente el lugar que le correspondiera a las organizaciones políticas (éstas, prohibidas por ley y operando en la clandestinidad). Esta obra actuaría como un comunicado redactado por el frente cultural de un partido, donde se hace un análisis de la situación existente —se muestra cómo actúa el poder autoritario, cómo su retórica confunde a la sociedad— y se otorgan pautas de comportamiento para modificar esta situación —es decir, se imparte la orden del día. El público escucha este comunicado y luego, se supone, lo hará circular en los ámbitos que corresponde.

Obras como **CATUD** pretenden guiar la conciencia de un público que supuestamente acude a verla en búsqueda de respuestas. Por eso, **CATUD** está organizado en torno a una pregunta pragmática y a una respuesta política: los periodistas le preguntan a su líder: ¿qué hacemos? e Ignacio responde: resistir a la autoridad en el trabajo diario y no exponerse gratuitamente al castigo que ella ejerce.

¿Qué hacer?, ¿cómo resistir?, ¿cómo no venderse? (en "Oda al aire" se nos repite: "no te vendas"). La carta de Ignacio clarifica el rol del intelectual progresista en Chile en 1978. Copiamos una parte de sus declaraciones:

Y yo no quiero rendirme ante lo que siento como un gran desafío: contribuir a que mi gente mantenga viva la facultad de pensar... que nadie piense por nosotros. Es la forma que yo entiendo mi contribución a defender la cultura, que no es otra cosa que la facultad que tiene un pueblo para reflexionar críticamente en torno a su propia realidad. Por muy poco que se pueda hacer, hay que hacerlo y nadie lo puede hacer por ti (p. 192).

Diseñado como un documento de educación política, este mensaje va dirigido a la clase media educada y, por cierto,

maneja nociones culturales e ideológicas afines a ese sector social (por ejemplo, cierta noción iluminista del conocimiento que convierte a artistas, científicos e intelectuales, en portadores de un saber universal que es necesario difundir a un pueblo que cumple una función meramente receptiva en el proceso de comunicación cultural).

¿Se identifica el Ictus con este iluminismo o acude a él por ser el más adecuado para reunir a las capas medias en contra de la dictadura? Esta pregunta desencadena otras, de más vasto alcance, que se relacionan con (1) la censura oficial y los modos de sortearla y con (2) los modos de lograr la unidad nacional en torno a un discurso ideológico de amplio espectro. Discutiremos esto ampliamente en el siguiente acápite.

Cultura, censura e identidad nacional

Se ha indicado, con acierto, que el proyecto cultural del teatro chileno reciente (nos referimos a aquellos grupos que, como el Ictus, cuestionan la dictadura) es la rearticulación de la conciencia nacional.²¹

El proyecto de **CATUD** es reafirmar la identidad cultural de un colectivo.

Se supone que la sociedad chilena tiene una identidad: su voluntad democrática, ejercida a través de toda nuestra historia nacional. Se supone también que la democracia representativa se perfeccionó durante los años 30 y 70 y que siguió plenamente vigente durante el gobierno de la Unidad Popular (años 1970-1973).

Pregunta: ¿desde qué cuadrante ideológico se va a reeditar el espíritu democrático chileno, el cual ha sido violentamente reprimido por el régimen militar?

No es posible re-editarlo desde el discurso de la izquierda marxista chilena, pues la censura oficial lo impide. Más aún, está prohibido hablar de la constitucionalidad del gobierno de Allende, al cual se le ha adjudicado (por decreto) una leyenda negra. Cualquier idea o actitud contaminadas con la atmósfera de renovación social de esa época, está censurada. Sólo se recitará a Neruda (militante comunista; pero también Premio Nóbel de Literatura, que lo reviste de cierta inmunidad ante la censura), en una alusión directa a la tradición de lucha de los partidos proletarios chilenos (en un abrazo fraternal, el grupo de periodistas coreará: "Ya vendrá un día / en que libertaremos / la luz / y el agua, / la tierra, / el hombre, / y todo para todos / será, como tú eres").

CATUD invoca entonces un evento histórico —el primer congreso de escritores latinoamericanos, organizado por la Universidad de Concepción en 1961—, donde se ponen en práctica los valores culturales compartidos por variados grupos sociales: el diálogo como modo de convivencia, el derecho a la educación de un pueblo, la valoración de la actividad intelectual que realiza una comunidad, el rechazo a los modelos culturales europeos vigentes desde siempre en América Latina.

El espíritu masónico de la Universidad de Concepción —la importancia otorgada a las artes y las letras, el ejercicio del espíritu crítico, la tolerancia ideológica; todo esto vinculado al ideal socrático de convivencia en las academias del saber—, unido a la alta combatividad política de sectores medios y populares de la región (amplio cordón industrial donde se concentran actividades marítimas, mineras, de tejidos, del acero y del petróleo, generando una gran actividad comercial y administrativa en la ciudad) crean la atmósfera adecuada para que este evento sea asumido por la población como un carnaval, donde todos son actores y creadores del acto que presencian: “En Concepción piensan los niños, piensan los universitarios, piensan los viejos, piensan los árboles, piensan las piedras, el Bío-Bío, hasta el Cerro Caracol piensa...” (p. 185).

Al citar algunos testimonios de ese congreso (en el ámbito continental, el de Ernesto Sábato) **CATUD** tiene cuidado en escoger nombres no emparentados con el pensamiento marxista latinoamericano (muy influido en esa fecha por la experiencia de la revolución cubana); sino más bien con un discurso humanista ligado a la filosofía idealista occidental (Platón, Hegel, Jaspers, para sólo sugerir algunos nombres de una serie consabida). Así, se cederá la palabra al rector de la Casa de Estudios, David Stitchkin, de quien escuchamos el siguiente testimonio:

Ignacio a Cecilia: Te voy a mostrar algunas de las cosas que dijo el rector Stitchkin cuando inauguró el encuentro de escritores... (Busca entre sus papeles y le lee). Mira... “Hoy, a desconocimiento de los países de América... Sabemos con más exactitud lo que ocurre en Europa, aun en sus detalles anecdóticos, que las cosas realmente importantes que suceden en los países de América... Es necesario provocar ese conocimiento, apoyados y amparados en el lema de esta casa: ‘Por el desarrollo libre del espíritu’...” Y fíjate como terminó el Rector su intervención... (Vuelve a leer)... “Pero de pronto, en el diálogo, y ése es su valor y estímulo, en el diálogo, de pronto,

surgirá una trizadura en el alma del escritor, en que aflorará como un relámpago que ilumina la noche oscura, el íntimo sentido de las cosas; y será ésa, en definitiva, la recompensa que nuestro pueblo, el pueblo que asistirá a estos actos, recibirá de Uds. no tanto la cosa formal, no tanto el debate polémico respecto de actitudes, pensamientos, cuanto lo que nosotros logremos descubrir de súbito cuando alguno de Uds. trice su propia actitud y se produzca, repito, esa honda trizadura que nos permite ver el fondo del alma. . ." (pp. 186-187).

Resumamos. **CATUD** contrasta el disciplinamiento actual de la sociedad chilena con el espíritu democrático fomentado por la tradición progresista de la clase media culta, que enfatiza el derecho a la educación, al trabajo y a la salud de todos los chilenos, que respeta las reglas del juego de la vida republicana y que propone el pluralismo ideológico como el único modo de comunicación cultural.

Hacia 1978, el régimen militar todavía es tolerado por muchos sectores sociales de la clase media chilena. ¿Influirá el Ictus en la conciencia colectiva de estos grupos sociales?; ¿hará reflexionar a la clase media sobre la vocación anti-democrática del actual régimen?

El mensaje de **CATUD** cambia según el receptor: para los grupos censurados por el régimen (la izquierda chilena), la obra cumple una función de apoyo ideológico (a éstos se les dirá: "hay que resistir y hay que hacerlo de una forma inteligente"); mientras que para los sectores sociales que han aceptado la dictadura como el mal menor, la obra cumple una función concientizadora (la acusación lanzada aquí es la siguiente: "¿cómo un demócrata acepta la perpetuación de una dictadura que no respeta la libertad de expresión?"). **CATUD** hace converger los intereses de ambos grupos, apelando a una identidad nacional basada en una versión optimista del pasado democrático de nuestro país.

Comentemos, al pasar, que habrá otros autores —por ejemplo, E. Lihn a través de su personaje Pompier— que explorarán la vida republicana (no sólo chilena, sino también hispanoamericana) como un mundo discursivo e ideológico amorfo y desintegrado, que se continúa en las dictaduras, verdaderos estados afásicos de la humanidad. Y habrá otros —como R. Zurita en su **Anteparaiso**— que no contrastan la actual situación chilena con el pasado sino con el futuro; es decir, no con un discurso ya vivido y que es necesario corregir, sino con un discurso por ex-

perimentarse en la sociedad chilena y que es necesario desde ya explicitarlo: el humanismo cristiano y socialista. De estas tres versiones sobre el acontecer chileno (y por extensión, hispanoamericano: la mirada optimista sobre el llamado Estado de Compromiso, la mirada escéptica y la vuelta alucinada hacia el futuro), hablaremos con detención en la parte final de nuestro trabajo.

1.2. Lectura de *Lindo país esquina con vista al mar*

Durante cuatro meses un grupo de artistas —los integrantes del Ictus, más Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo— diseñan en un taller de creación colectiva **Lindo país...** Esta obra consta de cinco cuadros, independientes entre sí, que comentan la realidad nacional. La obra es estrenada en noviembre de 1979.²² Juan Andrés Piña, escribiendo para la revista chilena **Mensaje**, la presenta acertadamente así:

Nos encontramos aquí frente a un teatro sencillo en el mejor sentido de la palabra: el escenario está casi vacío, no hay un desarrollo psicológico profundo de los personajes —no interesa además— ni tampoco ese afán realista que predominó en creaciones anteriores que hacía llenar la obra de objetos y referencias a la realidad fácilmente identificable. A ojos vistos se trata de una creación limpia, depurada, con gran economía de recursos. A muchos extrañará encontrarse con este nuevo vuelco del grupo.²³

El Ictus se caracteriza por la constante exploración de formas teatrales que logran plasmar un entorno social siempre cambiante.

CATUD y **LP** responden a necesidades colectivas de orden diferente. Hasta 1978, los lugares de concertación pública para la disidencia casi no existían. **Cuántos años...** actúa entonces como un noticiero donde se escucha una voz antagónica a la oficial.

Hacia 1979, ya se ha consolidado un espacio mínimo de expresión pública para los sectores democráticos que rechazan abiertamente la dictadura: radios y revistas con un público constante, agrupaciones de profesionales presionando a las autoridades, cierta actividad concertada a nivel obrero y estudiantil.

Sin embargo, hacia 1979 —también— el disciplinamiento de la sociedad se encuentra asegurado a través de la ideología del

mercado, que tiende a ser aceptada pasivamente por muchos sectores sociales chilenos:

Trátese del consumo de bienes, del destino ocupacional, del acceso a la educación o la salud, del esparcimiento o la fijación de un estilo de vida, el mercado es el mecanismo que opera como distribuidor de las oportunidades de vida, reduciéndose así el horizonte vital de las personas a su capacidad de hacer valer monetariamente sus demandas individuales, que es la única forma de hacerlas efectivas en el mercado.

El mercado se transforma, pues, en la gran palanca ideológica del sistema, por cuanto permite orientar los comportamientos del individuo conforme a los intereses de funcionamiento de aquél, a la vez que constituye un mecanismo aparentemente "natural" de distribución de la desigualdad.²⁴

Esta ideología seduce y aliena a la población. Para eliminar su influencia no basta el lenguaje connotativo, lleno de alusiones políticas; pues ese lenguaje actúa sobre la conciencia de los individuos y lo que se necesita es un estímulo que active nuestro inconsciente; es decir, una expresión que nos devuelva a esa "otra escena" —según Freud, la del *ello*— donde la imaginación y la subjetividad ponen en cuestión las prácticas cotidianas del colectivo.

Si **CATUD** evoca el lenguaje diario de una clase media atribulada por la dictadura, **LP** evocará su lenguaje nocturno, el sueño, en el cual la imagen significa tanto como la palabra, donde ciertos movimientos escénicos de los personajes y la disposición de los objetos suscitan asociaciones inéditas en la mente del soñante cuando despierta. Uno de los creadores de esta pieza teatral, Claudio di Girolamo, lo expresará así:

Estamos frente a una línea artística que, más que informar, pretende motivar, que más que decir claramente, pretende sugerir.

Una tela, unos globos inflados, unos dibujos simétricos en un panel, unos palos clavados y desclavados sucesivamente a la vista del espectador producen ritmos plásticos y dramáticos que envuelven al público y lo hacen más partícipe del fenómeno teatral.

Existe una especie de afán de mostrar "las entrañas" del teatro. Aquellas partes tan cuidadosamente ocultadas en otras épocas; aquello que constituye la "tramoya", el quehacer técnico.

Como resultado de todo esto, se produce una suerte de desacralización del fenómeno teatral transformándolo en un rito compartido en el cual actores, público y técnicos van construyendo en conjunto la ilusión mágica del mundo del espectáculo.²⁵

En fin, si **CATUD** coopera a democratizar la sociedad chilena al transformarse en el vocero de la oposición, **LP** ayuda a esta democratización, democratizando el teatro; pues asume plenamente la creación colectiva —a saber, el autor plural, el actor que descubre a su personaje mediante un juego con el espacio escénico y los objetos que lo conforman, el sketch por sobre la noción aristotélica de la totalidad armónica.

A nivel de la actuación, Delfina Guzmán referirá así el cambio: “Ya no usamos entonces el análisis de los objetivos del personaje, sino que los ponemos a jugar en el escenario”.²⁶ Y explicando la producción de un sketch —el episodio de la animita: el encuentro de un soplón con un alma en pena— C. di Girolamo confesará:

Por ejemplo, el episodio de la animita salió de un cuento muy corto de Darío Osses. En él había un tipo que hacía ataúdes y vivía en un mundo mágico graciosísimo, en una población marginal. Todo el mundo le decía que tenía pacto con la “pelá” y le daba vuelta la espalda; por eso él se curaba casi todas las noches en el boliche de la esquina. Una noche, después de una borrachera, sale a la calle para orinar y se encuentra con la animita. Luego la anécdota la agarra Gajardo y dice: “¿Puedo meterle algo?” y cambia el constructor de ataúdes por un motociclista.

Después la animita volvió a Osses, pasó por de la Parra, por Gajardo, por Osses. Ese fue el menjunje.

En definitiva, Osses aportó una forma de contar muy hermosa y poética. Marco Antonio aportó la imaginación desbordante que tiene para el verso y Gajardo la experiencia concreta de escena, de amarrar con rigor el material.²⁷

LP es una reflexión sobre la realidad nacional; en especial, sobre la ideología del mercado y las deformaciones culturales que ésta produce en la sociedad chilena. Esta reflexión es desplegada artísticamente mediante (1) el privilegio de la **teatralidad** (la imaginación teatral, de la cual ya hemos hablado) y (2) la subjetividad y polivalencia del lenguaje usado (en espe-

cial, en el último sketch, escrito por el dramaturgo Marco Antonio de la Parra). Comentaremos a continuación, dos cuadros.

La anécdota de **Vereda tropical**, puede resumirse así: "una modesta secretaria es tentada por un demoníaco vendedor que le ofrece satisfacer todas sus necesidades de consumo a cambio de su alma. La mujer termina transformada en estatua de sal".²⁸

El sketch es una parodia del show televisivo chileno de fin de semana, en el cual un animador a "estudio lleno" regala distintos productos, a la vez que les hace propaganda, fomentando así el consumismo entre sectores modestos que apenas pueden solventar gastos de comida. Lo que se ofrece en **Vereda tropical** es —al igual que en el show real— la línea blanca (lavadoras, jugueras, refrigeradores, cocinas, batidoras) y el premio sorpresa es "un autito japonés".

El Ictus critica aquí la ideología del mercado, cuyo mensaje circula a través de los programas televisivos. Consecuentemente, la televisión es presentada como un órgano de poder político que ayuda a perpetuar el orden establecido, fomentando el escapismo.²⁹ El animador le dirá a la concursante: "Proyéctese hacia el futuro y piense que va a estar siempre sola, apasionadamente con su marido. Todos los días, con el marido. Todas las noches, con el marido. Viendo televisión con el marido. Viendo puras noticias lindas que nos muestran en la TV. De vez en cuando una que otra triste, pero que ocurre en otra parte, así que no importa" (p. 13).

La novedad de **Vereda tropical** no es su temática sino el modo como se la presenta, a saber (1) el carácter alegórico de la situación (el diablo haciendo de las suyas), reforzado por (2) una sugerente puesta en escena (en especial, la interacción de los actores con los objetos que forman el decorado) y (3) un registro lingüístico específico (el lenguaje zozco del **showman**, pero a la vez peligroso, por su gran capacidad de seducción).

Comentemos la puesta en escena: los actores transitan libremente por el escenario y la pequeña platea, asignándole al público el rol de "espectadores activos de un show de televisión" (tendrá que repetir, por ejemplo, la frase "¡Somos millonarios, qué felicidad!"). El animador, cual mago, extiende una gran tela blanca señalándola como la "línea blanca"; luego la tela ondeará como un velo nupcial y finalmente cubrirá el cuerpo de la joven hechizada como frazada mortuoria.

Esta "imagería teatral" permite al receptor ejercitar su imaginación onírica: el público observa el espectáculo como si examinara uno de sus sueños nocturnos, donde ciertas imágenes y objetos adquieren significados múltiples. Así, el singular juego de los actores con los soportes materiales de la vida es-

cénica (el espacio, el mundo de los objetos, el mismo público) tiene como objeto generar una introspección creativa en el receptor y desencadenar un trabajo subjetivo de éste con sus fantasías y miedos.

El último cuadro de la obra, **Toda una vida**, es el más ambicioso como texto dramático y uno de los mejores logrados en el escenario (el más largo también; veintiuna páginas del total de cincuenta y tres que tiene LP). Puede ser presentado así: "en un hospital sometido a las tensiones de los cambios verticalmente impuestos, se describe a través de dos enfermeras las incongruencias administrativas, funcionarias y personales que esta situación implica. Pero el centro del conflicto lo crea un anciano paciente que vive en el pasado. El asume como actual la situación de libertades cívicas y la participación de los sectores populares de los años cuarenta en Chile. Su fantasía termina por contagiar a las enfermeras del plantel, las que encuentran en este delirio una salida liberadora de su frustración".³⁰

La continuidad formal y temática de LP es asegurada en este último cuadro a través de (1) la crítica de la ideología del mercado (presente en los sketches anteriores), (2) la alabanza del Estado de Compromiso (que otorga un contexto ideológico a la crítica del modelo cultural de la dictadura) y (3) el uso de la expresión (lingüística, corporal) como constituyente de la subjetividad humana.

Toda una vida comenta los cambios que la economía liberal de mercado impone en el área de la salud en los años 1979-1980. Marilín Machuca (auxiliar de enfermería, que recién se ha impuesto de la futura "modernización") le comenta el hecho a Doña Leontina (antigua empleada del hospital) en los siguientes términos:

Marilín: (Sirviéndole café a doña Leo) Que va a haber la cachada de cambios, ¿ve? Van a colocar puertas cromadas y espejos encima de las camas y todo, con la música ambiental de la F.M., romántica y melódica... Y le van a colocar la luz ultravioleta... de ésa que pega en el nylon y lo hace brillar. ¡Yo encuentro tan choro lo de los espejos! ¿Dónde lo vi antes...? ¡Ah! ¡El Nelson! ¡Uno aquí en la cama y arriba, zas, la imagen misma! Y lo mejor de todo, no se lo he contado, todavía. Todas las enfermeras, las auxiliares, o sea, todo el personal femenino, vamos a tener que andar sin sostén..., o sea, con los senos al aire y sueltos... ¿qué me dice? ¡Moderno! (p. 49).

Salvo el detalle de los senos, el retrato de Marilín corresponde al de la realidad: los hospitales son espacios comerciales que reciben el mismo arreglo y trato que el de un cabaret, una casa de citas con ambiente *ad hoc* o una dudosa casa de masajes —multiplicados en Santiago por un tiempo, para satisfacer las necesidades de un sector social ávido por experimentar los nuevos placeres otorgados por la economía de mercado.

El entusiasmo de Marilín es efímero: también se planea un despido masivo de personal (para abaratar costos y maximizar beneficios, en este caso, no de salud sino monetarios) según criterios de edad y apariencia física. Tanto doña Leontina (mujer ya madura que ha trabajado en el servicio hospitalario “toda una vida”) como Marilín (que ha alterado la fecha de nacimiento en su carnet de identidad) pueden ser marginadas de su trabajo en cualquier momento. Cunde en ellas un sentimiento de pánico, angustia e impotencia.

Los personajes de **LP** representan un itinerario histórico chileno específico: el viejito (don Eustaquio) es el glorioso pasado democrático, doña Leontina es la continuidad de ese pasado digno en el presente; mientras que Marilín es el presente caótico, en el cual la gente de extracción modesta se encuentra a medio camino entre la alienación y la trascendencia. Ella no será un personaje psicológico sino más bien una maqueta donde se proyectan gestos, movimientos corporales y palabras que expresan el sentimiento contradictorio de esperanza y frustración que existe en las clases modestas en 1979.³¹ Así, su habla es un *collage* donde coexisten:

(1) el resentimiento y la desesperación, descargados en un lenguaje soez e hiriente (a un pintor: “Y vos, ¿qué sacai con seguir pintando, tonto huevón? ¿No sabí que te van a echar?” y a doña Leontina, que sospecha que ha alterado su carnet de identidad: “¡Hipócrita, farsante! ¡Pegada en el tiempo! ¡Por qué no se va un poquito a la cresta, vieja concha de su madre!” en pp. 50-51) y

(2) la sensibilidad e ingenio de un pueblo, capaz de soñar e imaginar un paisaje distinto al actual (en diálogo con don Eustaquio: “Lo castigaron al viento y le quitaron los colores porque le andaba levantando las polleras a las nubes. Le entregaron todos sus colores al arco iris... y a él lo dejaron en pelotas” en pp. 43-44).

Este sketch celebra el Estado de Compromiso a través de la figura del viejo Eustaquio, paciente del hospital que “vive anclado en sus mejores recuerdos” —al decir del diagnóstico médico.

La peculiar enfermedad de este personaje es un ingenioso

procedimiento por el cual se recupera un período histórico de gran importancia para la vida democrática de la sociedad chilena: los años 40, cuando las capas medias y populares acceden al poder derrotando a la oligarquía.

Siendo el emblema de la memoria progresista de la sociedad chilena, don Eustaquio pasará revista a los siguientes eventos: la caída del General don Carlos Ibáñez del Campo (en 1931), el triunfo del candidato populista don Pedro Aguirre Cerda (en 1938), la discusión y aprobación de leyes que aseguran el pluralismo (ideológico, político, religioso) en nuestra sociedad ("Porque tengo mucho interés en saber cómo marcha el segundo trámite constitucional de la enmienda que establece que todo ciudadano tiene el derecho a expresar libremente sus convicciones; cualesquiera sea su ideología; el partido político en el que milita, o la religión que profese" p. 41).

La dictadura ha querido borrar de la historia la tradición progresista de la vida democrática chilena. La escucha de cantos ("¿Quién será, quién será Presidente? ¿Quién será? ¿Quién será? ¿Qué caray? Sólo Aguirre que va por el Frente, que va por el Frente Popular" p. 46) y de expresiones y modos lingüísticos ya idos ("A mí me gustan las gaviotas, mi reina... ¿y cuán rauda vuelan?", p. 43), la evocación de una geografía mental distinta (los nombres de Ancud, Calama, Chillán, el puente sobre el Malleco, el ferrocarril y las carreteras cruzando de norte a sur el país); todo esto, conlleva entonces al fortalecimiento de la voluntad democrática del colectivo.

Anotemos, por último, que en este cuadro (como en los demás) aparecen en escena —en calidad de personajes secundarios: mudos, pero presentes física y gestualmente en el escenario— los que forman el equipo técnico del Ictus.

Sinteticemos. En la amplia trayectoria del Ictus, la singularidad de **LP** consiste en reflexionar sobre el carácter híbrido que adquiere la sociedad chilena en 1979 (sus personajes fluctúan entre la identificación y el rechazo al nuevo sistema de valores impuesto), desde una forma dramática que trabaja experimentalmente con los soportes materiales del espectáculo (rechazando así el verosímil realista).

Al establecer nexos de unión entre **LP** y **CATUD**, nos damos cuenta que comparten una misma actitud crítica ante la realidad nacional y estética: en ambas obras se pone en práctica la creación colectiva, eligiéndose temas y formas dramáticas adecuadas al momento histórico; en ambas se denuncian las ideologías del mercado y de la seguridad nacional (con especial mención del medio que las difunde: la televisión) y se alaba el Estado de Compromiso; en fin, las dos obras comparten la misma

creatividad, humor e ingenio para zaherir la dictadura (en **CA-TUD** dos periodistas celebran el término de la dictadura en Argentina en 1958; mientras que en **LP** Eustaquio repite a cada rato "Cayó el General", refiriéndose a Ibáñez del Campo).

El **Ictus** se dirige especialmente a las capas medias, quienes en los comienzos de esta década de los 80 son alcanzados también por la cesantía (anteriormente, privilegio sólo de los sectores más modestos de la población). Al respecto, habrá que recordar que el **boom** económico de los años 1977-1979 se transformó naturalmente en una crisis económica irreversible a comienzos de los 80 (y en un natural deterioro del poder autoritario). La sociedad chilena se pauperiza, quedando un sector importante de ella en calidad de indigentes, sin acceso al trabajo, a la educación y a una vida digna. A la pasividad de los años 70 se sucede una gran movilización y comienza la resistencia activa (organizada ahora política y sindicalmente) de la población a la dictadura.

Acaso estas nuevas circunstancias expliquen la amplia acogida que han tenido las obras dramáticas de Juan Radrigán—doce, escritas entre 1979 y 1984 y ya casi todas montadas tanto en salas céntricas como en poblaciones y sindicatos—, en las cuales se exploran los sueños y frustraciones de la gente injustamente postergada y maltratada por la sociedad. La imagen optimista que el **Ictus** despliega sobre nuestro pasado democrático es sustituida en Radrigán por un gesto de desconfianza ante los ritos de la democracia representativa. De él hablaremos a continuación.

2. PRESENTACIÓN DEL DRAMATURGO JUAN RADRIGÁN

El teatro de Juan Radrigán habla de los marginados sociales de esta tierra. Por la selección de sus personajes (subproletarios, vagos, prostitutas) y su atmósfera existencial (se habla del destino trágico del hombre, de su desesperanza), este teatro ha sido comparado con las dramaturgias de Samuel Beckett y Arthur Miller y, en el plano nacional, con el teatro que reflexiona sobre la marginalidad (por ejemplo, el teatro social de Miguel Acevedo Hernández y de Isidora Aguirre).³²

Inscrito en la tradición de un teatro chileno que reflexiona sobre los desposeídos, Radrigán se distingue por ser el primero en "convertir a los marginados sociales en los personajes no sólo centrales, sino únicos dentro del espacio dramático" —tesis ésta propuesta por M. Hurtado y J. Piña.³³ El éxito de esta tentativa se debe —según estos críticos— a que el eje que articula sus obras es el lenguaje oral, el habla popular: "la utilización de una estructura y de un lenguaje no lineal, y la permanente recurrencia a historias y relatos concretos en la obra de Radrigán, la hacen homologable a la forma habitual de producción de conocimiento y de generación de conciencia de sí y del entorno de la cultura popular".³⁴

Anotemos de paso que la escasa utilería usada en el escenario otorga las condiciones necesarias para que las obras de Radrigán se monten en cualquier parte.³⁵ Según testimonio de Grinor Rojo, el grupo de actuación estable que trabaja con el dramaturgo —el Teatro Popular El Telón— montó durante más de un año sus obras en poblaciones marginales de Santiago, para luego, a mediados de 1982, instalarse en salas céntricas de Santiago. Así, las obras son vistas por el público hacia el cual están principalmente dirigidas: los sectores populares.³⁶

En resumen, tanto por su contenido y expresión como por el modo como circula en la sociedad chilena, su teatro acepta el calificativo de "teatro popular". Sus obras abren un espacio real de diálogo y de recuperación de la identidad de las clases postergadas, quienes constituyen su público más ferviente (pero no exclusivo).

A continuación, comentaremos **Hechos consumados** (de 1981) y **El toro por las astas** (de 1982), las obras de mayor éxito de Radrigán y las únicas de su repertorio presentadas en el extranjero —en gira del autor con el grupo El Telón por escenarios europeos, aprovechando una invitación para participar en el Festival de Teatro de Nancy en mayo de 1983.³⁷

Hechos consumados (abreviado, **HC**) ocurre en un sitio baldío, en las afueras de la ciudad.³⁸ En una tarde fría, gris, dos cesantes calientan té en una pequeña fogata. Emilio ha rescatado recién de las aguas a una desconocida, Marta (al parecer, ella fue testigo de un asesinato y los victimarios decidieron eliminarla arrojándola al río).

HC es la conversación entre dos indigentes que hablan acerca de la vida. Con ansias de comunicarse; pero también recelosos el uno del otro, van mostrando su intimidad a través de pequeños relatos, atenciones mutuas y sarcasmos. Con una espontaneidad brutal, Marta comentará por ejemplo así la partida del

Mario, su compañero: "Un día agarró las herramientas me queó mirando y me dijo: '¿Sabís que más?, voh no tenís ni'un brillo'. Y se jue... Lleváamos más de seis años juntos" (p. 284).

Marta ama la vida y cree en el amor; a sus ojos, Emilio es pura amargura, pero lo escucha con atención y se identifica con él cuando éste habla del derecho a rebelarse, para defender su identidad como persona, es decir, como "humano": "Pero si'está reclará la cuestión: en alguna parte se abrió una puerta y entró de golpe too lo malo que hay. Del hambre, de la soledá y de las patás, ya no te salva ni Cristo; pero la dignidá te puee salvar de convertirte en animal. Y cueste lo que cueste, eso es lo único importante" (pp. 289-290).

El diálogo es sarcástico: Marta le encontrará a Emilio "ojos de animal botao", mientras que éste le dirá que sólo una "vieja, porfiá y loca" puede demostrar tanto optimismo ante un mundo que los excluye. Al ridiculizar aquí a su interlocutor, cada personaje se está identificando con él: es un juego afectuoso en el cual ellos comprueban su situación de desamparo y deciden carnavalizarla (para así soportarla mejor).

El escarnio del otro se torna peligroso cuando las personas tienen visiones del mundo antagónicas. El diálogo cambiará de signo con la llegada de Miguel (palo en ristre), cuidador del lugar que viene a conversar con los dos cesantes para que se vayan. El afecto dejará paso aquí a la agresividad y a la alienación (Emilio será asesinado por Miguel).

Antes de la aparición del agresor, un extraño personaje, Aurelio, presagia la muerte trágica del héroe. Miguel, cuidador de un sitio eriazo (de propiedad privada) aparece dos veces en escena: primero, muy brevemente, saludando con una falsa cordialidad (Emilio comentará: "No me gusta la gente que anda armá, ni la gente que llega de lao: siempre paren violencia"; p. 292); la segunda vez, identificándose ya como cuidador. Se inicia entonces una conversación bastante tensa, con esporádicos gestos de mutua comprensión.

Miguel representa el conformismo de los desposeídos, su determinismo fatalista; por ejemplo, al hablar Emilio de la injusticia social, su única reacción será ésta: "No sé, yo no me meto en eso, lo único es que sé que si no trabajo no como" (p. 305). Miguel es tan pobre y desgraciado como los otros (su mujer agoniza a causa de una enfermedad contraída en el trabajo), pero no está dispuesto a correr ningún riesgo: cuida su pega, es bien mandado, obedece ciegamente a su patrón. Ante los ruegos de Marta para que los deje quedarse en el sitio eriazo, el cuidador contestará enajenado: "¡No puedo, él [el patrón] sabe too, siempre ha sabío too lo que hago!" (p. 315).

En contraste con esta posición alienada (Miguel aparece tiranizado y torturado mentalmente por la imagen del patrón), Emilio presenta la libertad de elección ante la vida: "si no han podido obligarme a hacer algo que no me gusta, no habrán podido obligarme a na, y al final eso es lo único que vale" (p. 292). Emilio desafía la autoridad de Miguel, poniendo a prueba la integridad humana y solidaridad de clase del cuidador (decide no moverse del lugar en que está: sólo unos pasos le bastarían para pasar a otro terreno y estar a salvo de toda agresión) y éste, torpemente, lo mata a palos. El crimen resulta absurdo y significa la negación del orden humano. Marta, en el último parlamento de la obra, exclama impotente (a Dios, a los poderosos): "¿Qué hicieron con nosotros...? ¿Qué recrestas hicieron con nosotros?" (p. 315).

En resumen, **HC** es un alegato por los derechos que tiene todo ser humano a tener una vida digna tanto en el plano material (pan, techo y abrigo) como afectivo y cultural (sentir amor, defender su identidad).

El toro por las astas (abreviado, **TA**) es una obra didáctica escrita en contra de una visión escapista —de allí el título— de la vida.³⁹

Cinco personas que habitan en un prostíbulo de mala muerte (dos prostitutas, la dueña y su cafiche, más un mozo) se aprestan a recibir al Milagrero, especie de Mesías popular que supuestamente les cambiará sus vidas. Durante esta espera proceden a todo tipo de actos de purificación: no se atiende a clientes, limpian el salón de baile, evitan decir groserías y practican la confesión a viva voz, especie de vómito existencial que les permitiría evacuar toda la mugre que tienen dentro; en palabras de una de las rameras: "La cuestión es que tenemos que echar p'ajuera todo lo que hemos vivió, pa poder empezar de nuevo" (p. 319).

Estos seres están marcados por la carencia: el orden humano los ha excluido del reino de la felicidad (se les niega el afecto, el trabajo, el hogar, la familia). Antonio, mozo de la casa, lo expresará así: "llámense como se llamen, Profesor, Patrón, Novia, Esposa, Hijo, Conocío, o lo que sea, el final siempre es el mismo: alguien abre una puerta y yo salgo" (p. 332). Ellos suponen que el Milagrero los salvará, devolviéndoles a cada uno algo preciado que hayan perdido en sus vidas o que nunca han tenido: un seno (extirpado a la Made), un hijo moribundo (el de la jefa Lucía, preso por razones políticas), un trabajo digno, como el soñado en su niñez (en el caso de la Jaque) y un gran asado (como el que no pudo probar en una reunión familiar, también cuando niño, para el cafiche Víctor).

La mención de estas demandas revela el grado de desamparo afectivo e intelectual de este grupo humano.

El Milagrero entra en escena en el último tercio de la obra, advirtiendo de inmediato la condición de marginados de sus fieles: "Pucha, claro, yo los caché al tiro; ustedes son de los que no tienen velas en ningún entierro; son los cojos del alma, los masacraos a plazo" (p. 350). Su mensaje es el opuesto al esperado: no hay milagros; los seres humanos son responsables de sus actos y los únicos que pueden modificar la condición humana. Luego de echar abajo a patadas la puerta del prostíbulo (para que entre la luz, para que las piezas se contaminen de realidad), el Milagrero, en uno de los últimos parlamentos de la obra, resume así su verdad:

El que quiera vivir, salga. ¡Salgan como salieron del vientre de su madre; como salen las piedras de las manos, como sale el fuego de los palos! ¡Salgan los presos por ellos mismos, los presos por los demás; los temerosos, los escondíos! (Enajenado) ¡Lloren los salvajes matadores, los falsos adivinos que reparten consuelos mentirosos: lloren, porque han sido derribadas las puertas! ¡Estalle la indignación de las viudas, de los hambrientos, de los sin pega! ¡Escúchense lamentos de saquiadores; aullíos de fieras resuenen por el fin de la gloria de su poder! (p. 362).

En un contexto inmediato (la realidad nacional chilena en 1982), esta escena final ilustra con toda claridad la intención de J. Radrigán: denunciar cierta actitud pasiva y fatalista en los grupos sociales explotados y recordarles su justo derecho a rebelión contra un sistema social que los subyuga.

A continuación y teniendo en cuenta lo expresado aquí respecto a **HC** y **TA**, comentaremos más de cerca tres aspectos del teatro social de Radrigán —aquéllos relacionados con la política, el lenguaje y la situación social chilena de esta década.

2.1. Educando al marginado

Las obras de Radrigán pretenden educar al marginado social, señalando sus conductas alienantes y proponiéndole nuevos caminos; así por ejemplo, (1) a la evasión de la realidad, la decisión y entereza de enfrentarse a ella; (2) al entreguismo, la combatividad; en fin (3) a la degradación, la defensa de la dignidad humana.

TA es, como hemos visto, una obra escrita contra el escapismo ("Escondíos aquí como ratas asustás, no tienen salvación" les dice el Milagrero a las ramerás en p. 360); mientras **HC** critica la pasividad y el entreguismo de las clases dominadas ("son muchas veces ya las que me han obligado a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir Sí, cuando quiero decir No; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser na... No, compadre, de aquí no me muevo", dice Emilio, desobedeciendo la orden de un guardián de la propiedad privada en p. 315).

En fin, sus obras constituyen un canto a la dignidad humana. Dignidad no significa aquí estrictamente conciencia política, sino, de un modo más amplio, conciencia cultural: será la ética que nos permite identificarnos con los valores positivos que conforman nuestra "humanidad"; a saber, el amor al prójimo, el afecto por sobre la violencia gratuita, la solidaridad por sobre el egoísmo; pero también el derecho a rebelión ante la injusticia.

2.2. Humano lenguaje

Radrigán explora las bases subjetivas del diálogo humano. Existe un deseo primario de comunicarse con el semejante, de estar junto a otro, de entenderse a sí mismo a través de una segunda persona. El diálogo es sinónimo de calor humano, entendimiento, afectividad.

Los personajes de Radrigán conversan para legitimizarse como personas. Su conversación genera un espacio mínimo de seguridad y afecto que anula por momentos el entorno hostil que los degrada. En el contexto chileno —un estado autoritario basado en el miedo, la desconfianza y la falta de comunicación entre los miembros de una comunidad— este ritual de un diálogo (frágil, a veces incoherente) mantenido por seres anónimos y bárbaramente maltratados por un orden social injusto, humaniza a toda la colectividad, devolviéndole afecto, comprensión y ansias de justicia social. Esto ha sido muy bien expresado por Raúl Osorio (que dirigió la obra **El loco y la triste** en Santiago en 1984), quien hace el siguiente comentario cultural acerca del teatro de Radrigán: "los protagonistas se descubren a sí mismos a través del otro, junto al otro, no solos. Lo mismo puede esperarse de una persona, de un hogar o de un país: es posible el encuentro en la medida que somos tocados por dentro, descubriendo una verdad en una tarea colectiva, abierta y dialogante".⁴⁰

Además del ansia de comunicarse, estos personajes comparten un origen proletario y, sobre todo, una misma cultura: aquélla vinculada al lenguaje popular, a su oralidad. En Radrigán, los marginados se presentan despojados de todo, menos de su singular forma expresiva.

El lenguaje popular acude constantemente al pequeño relato (que ilustra una idea) y a una serie interminable de dichos y chistes (que sirven para asegurar la atención del oyente) que despliegan creativamente la subjetividad de sectores sociales poco familiarizados con la escritura. Así lo muestra, por ejemplo, este parlamento sacado de **El toro por las astas**:

Siempre mi'acuerdo de una poesía que recitó un viejo en un asao. . . Yo la escuché de lejos. Se trataba de un gallo que las paró que l'estaban pegando en la nuca; y entonces un día decide hacerle la pillá: pide permiso en la pega y parte. . . Pero en el camino empieza a tomar caldo e cabeza, empieza a pensar en too lo que iba a perder si acaso la perdía; si'acordó de los ojos, del cuerpo, de la voz, de lo bien que lo pasaban a veces y, entonces, justo cuando llega a la puerta, decide que es mejor no saberlo: y se degüelve. (Pausa) Claro, a veces es mejor no saber na. (Vuelve a su antigua personalidad) Güeno, ¿cuánto le pensái tirar al machucao ése [llamado El Milagrero]? (Lucía no responde) ¿Cuánto po? (p. 336).

Los personajes de Radrigán tienen conciencia de que su lenguaje es todavía un territorio no ocupado por los poderosos. Por eso muestran un especial cuidado con este instrumento. Primero, lo asumen lúdicamente: el diálogo es un juego de ingenio que consiste en deslumbrar a través de expresiones y modismos de cuño personal. Un ejemplo cómico: "Que usted no hace na po. Cuando pone una ampolleta tenemos que agarrarlo en brazos y darle güelta, pa que no se canse atornillando" (p. 343).

Este juego es utilizado para educar el pensamiento. En Radrigán, cuando alguien habla es que está estudiando, está perfeccionándose como persona. Por ejemplo, existe especial atención en definir de un modo rotundo, a través de la acumulación de imágenes, la situación existencial de las personas. Una ramera le dirá al mozo de la mesa: "Soy como un día nublao, como un güey, como una piedra" (p. 329).

Pero, en especial, el lenguaje les sirve como escenario donde ellos se ríen de su propio desamparo: se saben excluidos, se ven sucios, torpes e ignorantes; se conciben como cuer-

pos abusados. En la medida que los marginados nombran la degradación (las limitaciones físicas y mentales que la sociedad les impone), se distancian de ella, solidarizan contra ella. En **TA**, tratando de arrancar una confesión a Antonio (mozo de los mandados), la Made y la Jaque lo animan alternadamente así: "En muchas partes a mí me agarraron a palos y patás, pero no morí, quedé tambaliando nomás; a voh parece que te pegaron con chanco en bolsa y quedaste seco"; "Cuenta no más, no tengai vergüenza, nosotros no podimos tener vergüenza; ¿qué culpa tiene el paralítico de tener que andar tiritando toa la vía?"; "Claro, pos peliento, transcúrrete" (p. 330). Así, mediante el humor negro y el sarcasmo, estos pobres logran manipular una realidad adversa.

En suma, los marginados de Radrigán usan el lenguaje popular como un escenario de trascendencia. Estos personajes no se refugian en el lenguaje para evadirse de la realidad; por el contrario, usan el lenguaje como una barricada contra los demás espacios ocupados por el poder autoritario.

Podríamos concluir que, a juicio de nuestro dramaturgo nacional, los pobres de este mundo tienen dos armas de lucha para desarmar al enemigo: su conciencia política (ligada a la acción directa) y su conciencia lingüística (ligada a la práctica teórica). La resultante de estas dos fuerzas es una conciencia cultural, es decir, la fe en el ser humano como un animal sublime, capaz de amar y sentir el mundo sin mayores limitaciones que las de su sensibilidad. En **HC** Marta, al hablar de su antiguo trabajo de jardinera, lo expresa así: "Esa es la rabia más grande que tengo contra la gente: s'encerraron en las casas y dejaron morirse los jardines... Ahora era el tiempo de los claveles, de los medallones y de las daleas; después venía el tiempo de los gladiolos y de los crisantemos dobles. Se veía too tan bonito, lleno de colores... Pero dejaron secarse los jardines y yo digo, ¿qué v'hacer la gente cuando llegue la primavera y no haya ninguna flor?" (p. 287).

Si los personajes se comunican entre sí a través de un lenguaje emparentado con una subcultura oral, el autor se comunica con el lector a través de los apartes en un lenguaje más bien literario; pero de amplia apertura afectiva. Copiemos, por ejemplo, la presentación que hace Radrigán del Milagrero:

Es un hombre que se ve pleno, como lleno de esa armonía entre tierna y orgullosa que sigue al acto sexual, cuando no ha mediado otro compromiso que el del amor (es un símil que tomo por la tranquila sensación de libertad y bienestar que conlleva). Es el Milagrero (p. 348).

Existe, por lo tanto, en Radrigán un deseo de comunicación a través de la escritura (y no sólo por la puesta en escena), lo cual implica una valoración del texto dramático como un documento cultural.

2.3. Paisaje nacional

El marginado social de Radrigán señala emblemáticamente a una población chilena que ha sido abandonada a su suerte por el régimen dictatorial. Su teatro enuncia, también, el despertar de un pueblo para combatir el orden social que lo reprime. En **HC**, que data de 1981, se alude a largas columnas de gente que marchan juntas y sin hablar, movidas por lazos invisibles. Esta imagen nos evoca aquélla de la cordillera de los Andes, desplegada por Zurita, cuya marcha significaba la liberación de una colectividad de la represión y el miedo en que estaba sumida. A través de imágenes plásticas, ambos autores anuncian en el comienzo de la década de los 80, la resistencia ineludible de una colectividad a la dictadura, que se manifestará en el escenario político chileno de un modo significativo a partir de mayo de 1983, con la primera jornada de protesta nacional.

Al comparar la dramaturgia de Radrigán con la actividad teatral del Ictus, concluimos que dan testimonio de una sociedad autoritaria que priva al hombre de su dignidad. Radrigán habla y corrige principalmente a las clases modestas, mientras que el Ictus se dirige sobre todo a la clase media chilena. Sin embargo, ambos teatros circulan con bastante fluidez por distintos públicos y es muy posible que aparezcan en el escenario uno después del otro, en los diversos actos públicos de carácter político organizados por la oposición chilena.

NOTAS

¹ CENECA, *Teatro Imagen* (Santiago: CENECA, 1980), p. 55. Documento de trabajo N° 4 de CENECA (circulación restringida), serie testimonio (maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual) dedicado al grupo Imagen; texto y entrevista realizados por María de la Luz Hurtado y José Román.

² Hernán Vidal, "Cultura Nacional y teatro chileno profesional reciente", pp. 61-62 en *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980 (Antología crítica)*, ed. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius de CENECA y Hernán Vidal de la Universidad de Minnesota (Minneapolis/Santiago de Chile: Universidad de Minnesota y CENECA, 1982), pp. 54-99.

³ María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, "Transformaciones del teatro chileno en la década del 70" en *Teatro chileno*, pp. 1-53. Hernán Vidal, "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente", en *Teatro chileno*, pp. 54-99.

Teatro de Juan Radrigán, ed. María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña de CENECA y Hernán Vidal de la Universidad de Minnesota (Santiago de Chile: CENECA de Chile-Universidad de Minnesota, 1984). Este libro incluye dos estudios: Hurtado y Piña, "Los niveles de marginalidad en Radrigán", pp. 5-37 y Vidal, "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica", pp. 39-61.

⁴ CENECA, *Teatro Ictus* (Santiago: CENECA, 1980). Documento de trabajo N° 2 de CENECA (circulación restringida), serie testimonio (maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual) dedicado al grupo Ictus; texto y entrevistas realizados por Hurtado y Ochsenius.

⁵ CENECA, *Teatro Ictus*, p. 92.

⁶ *Teatro Ictus*, p. 35.

⁷ *Teatro Ictus*, p. 40.

⁸ Vidal, "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente" en *Teatro chileno*, p. 64.

⁹ "[Autoanálisis:] Investigación de uno por sí mismo, llevada a cabo de forma más o menos sistemática recurriendo a ciertos procedimientos del método psicoanalítico-asociaciones libres, análisis de los sueños, interpretaciones del comportamiento, etc." J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fdo. Cervantes Gimeno (Barcelona: Labor 1971), p. 40.

¹⁰ *Teatro Ictus*, p. 48.

¹¹ "[Asociación libre:] Método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea" (Laplanche y Pontalis, p. 37).

¹² *Teatro Ictus*, p. 53.

¹³ "L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.

Le discours, dira-t-on, qui est produit chaque fois qu'on parle, cette manifestation de l'énonciation, n'est-ce pas simplement la 'parole'? Il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation: c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte. La relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation". Emile Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", p. 80, en *Problèmes de linguistique générale II* (Paris: Gallimard, 1974), pp. 79-88.

¹⁴ Sergio Vodanovic e Ictus, *Cuántos años tiene un día en Teatro chileno*, pp. 139-195. Nuestras citas de CATUD provienen de aquí.

Esta antología incluye, además, los siguientes textos dramáticos: *El último tren* (Gustavo Meza y Teatro Imagen), *Tres Marias y una Rosa* (David Benavente y Taller de Investigación Teatral), *Lo crudo, lo podrido y lo cocido* (Marco Antonio de la Parra), *Baño a baño* (Jorge Vega, Jorge Pardo y Gmo. de la Parra) y *Una pena y un cariño* (José Manuel Salcedo y Jaime Vadell).

¹⁵ Marco Antonio de la Parra, Darío Osses, Jorge Gajardo e Ictus, *Lindo país esquina con vista al mar*. Documento escrito a máquina, 53 págs., de circulación restringida, para uso del grupo Ictus. Nuestras citas de LP provienen de aquí.

¹⁶ Para efectos descriptivos de la acción dramática y, en general, de la estructura del texto dramático de CATUD, nos ha sido de gran ayuda el libro de Juan Villegas, *Interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, col. Telón, teoría, 1982). También nos ha sido de mucho provecho el comentario que hace Vidal de la anécdota de CATUD en pp. 75-78 en su ya citado "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente", incluido en *Teatro chileno*.

¹⁷ La obra de teatro incluye también tres videos, de ocho minutos de duración cada uno, que constituyen los reportajes que los periodistas han preparado para el programa que animan.

¹⁸ "La instalación del autoritarismo tuvo por objeto la desmovilización y parálisis de la participación política formada de la tradición populista. La negociación política fue reemplazada por la directa intervención del Estado en la sociedad civil con edictos de carácter administrativo y tecnocrático. Las instituciones mediadoras de la sociedad civil fueron inmediata o gradualmente suspendidas, eliminadas, dirigidas o limitadas. Por tanto, la capacidad de la conciencia pública para totalizar su conocimiento de la sociedad y la cultura, quedó fragmentada en extremo. Ella ha quedado limitada a la experiencia inmediata de lo cotidiano, modulada tanto por la censura de los medios de comunicación masiva como por la interiorización psíquica de los mecanismos de represión. La atomización de la experiencia social ha quedado complementada con la estricta imposición de una política de mercado en cuanto al acceso de la población a los servicios públicos antes subvencionados por el Estado. El consumo de bienes culturales, educacionales y de salud, en este contexto, promueve una estamentización social de acuerdo con los ingresos, lo cual es reforzado con una política económica global que fomenta la concentración monopólica de capital en manos de minorías pequeñísimas" (Vidal, "Cultura nacional...", p. 61).

¹⁹ CENECA, *Seminario. Teatro chileno en la década del 80* (Santiago: CENECA, 1980), p. 160. Documento de trabajo N° 11 de CENECA

(circulación restringida), serie testimonios (maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual); texto editado por Hurtado y Ochsenius.

²⁰ CENECA, *Seminario*, p. 21.

²¹ Véase Vidal, "Cultura nacional..." citado por nosotros al comenzar el capítulo.

²² *Teatro Ictus*, p. 82.

²³ Juan Andrés Piña, "Lindo país esquina con vista al mar. Nueva búsqueda del Ictus". *Mensaje* [Santiago de Chile] Núm. 286 (enero-febrero 1980), p. 64.

²⁴ José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile* (Santiago: FLACSO, 1981), p. 33.

²⁵ CENECA, *Seminario*, p. 37.

²⁶ *Teatro Ictus*, p. 112.

²⁷ *Teatro Ictus*, p. 104.

²⁸ *Teatro Ictus*, p. 121, citando a J. A. Piña.

²⁹ En *La cultura autoritaria*, Brunner hace el siguiente comentario acerca del rol de la televisión bajo el autoritarismo: "Se ha logrado así transformar este poderoso medio en el principal modelador de una *cultura de masas* en extremo banal, repleta de motivos y tópicos pseudo-sentimentales, policiales o ficcionales, estos últimos por lo general extraídos del mundo infantil del *comic strip*. El campo cultural se ha visto penetrado así por una amplia influencia de socialización masiva, que nada importante aporta, sin embargo, salvo, quizás, una nueva forma de 'educación sentimental'" (p. 94). "Si esto es reflejo, por un lado, de la incapacidad del bloque en el poder para proponerse una tarea hegemónica con alcance de masas, es reflejo, asimismo, de una clara opción en favor de la degradación de la conciencia colectiva, destinada a mantener a las masas en un nivel de subordinación ideológica y de carencia de perspectivas culturales vinculadas a la elaboración de su propia experiencia" (p. 95).

³⁰ *Teatro Ictus*, p. 121, citando a J. A. Piña.

³¹ "Ya en 1978, los sectores medio-altos alcanzan la recuperación del poder adquisitivo que ostentaban en 1970, cosa que también ocurre en los grupos medios en 1979. El 40% más pobre de la población, sin embargo, mantiene en estos años la pérdida de su poder adquisitivo en más de un 20%. Igualmente, el desempleo (incluido trabajadores del PEM, Plan de Empleo Mínimo), se mantiene a niveles muy elevados, cercano al 20% de la fuerza de trabajo, manifestando el carácter socialmente excluyente del modelo", Hurtado y Ochsenius, "Transformaciones del teatro chileno en la década del '70" en *Teatro chileno*, p. 28.

³² Para la relación entre Radrigán y Arthur Miller, cf. Jorge Cánepa, "Juan Radrigán: *Hechos consumados*", *Mensaje* [Santiago de Chile], N° 309 (junio 1982), pp. 269-273. Para la filiación de Radrigán con Samuel Beckett y el teatro social chileno, cf. Grinor Rojo, "Teatro chileno bajo el fascismo", *Araucaria* [de Chile], N° 22 (1982), pp. 123-136.

³³ Hurtado y Piña, "Los niveles de marginalidad en Radrigán", en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 5-37.

³⁴ Hurtado y Piña, p. 34. La importancia de la oralidad en Radrigán es explicada más en detalle en Hernán Vidal, "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica", en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 39-61.

³⁵ "A la vez, cualquier lugar y ocasión se puede volver adecuado para realizar un monólogo, un diálogo, una obra de este autor". "Por ello creemos que el teatro de Radrigán no sólo busca expresar, desde su peculiar visión de mundo, una realidad vinculada a un cierto sector popular, sino también como propuesta escénica, es susceptible de ser realizada por teatros vocacionales insertos en un entorno social marginal. No por ello es un teatro que permite puestas en escena no trabajadas: la aparente sencillez de sus obras esconden una complejidad a ser develada por actores y director, a riesgo de reducir la obra de Radrigán a una lectura unidimensional", Hurtado y Piña, pp. 36 y 37, respectivamente.

³⁶ Grinor Rojo, p. 136.

³⁷ Detalles de la gira en Juan López, "Juan Radrigán, o la soledad de un autor de fondo", *Araucaria* [de Chile], N° 25 (1984), p. 206.

³⁸ Juan Radrigán, *Hechos consumados* en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 275-315. Citaremos según este texto.

³⁹ Juan Radrigán, *El toro por las astas* en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 316-363. Citaremos según este texto.

⁴⁰ Raúl Osorio, citado en Ana María Foxley, "Teatro: una vida con alas y raíces", *Hoy* [Santiago de Chile], N° 368 (8-14 agosto 1984), p. 59.

CONCLUSION

Nuestro trabajo gira en torno a la siguiente pregunta: ¿qué significa escribir en Chile durante la primera década de la dictadura militar?; específicamente, ¿cómo se resiste al poder autoritario desde la escritura?

Las sociedades autoritarias se caracterizan por prohibir el diálogo en una comunidad. Esta prohibición es cumplida a través del uso indiscriminado y permanente de la fuerza. A este tipo de sociedad le corresponde una cultura regresiva que ensaya el olvido de la experiencia subjetiva de una colectividad.

En Chile, la interrupción del diálogo genera, en los primeros años de la dictadura, una afasia colectiva. A nivel cultural, la afasia implica un habla que no dice nada, un tejido amorfo de significados que equivale a lo que en lingüística se denomina simplemente "ruido". Además de constituir un síntoma de la pérdida de los referentes culturales de una comunidad (se cuenta con discursos ideológicos absolutamente ineficaces para explicar una situación histórica nueva), este lenguaje dislocado es el efecto de una censura disgregadora, que la comunidad ha internalizado (el miedo paraliza la libre expresión de las ideas, haciéndolas enrevesadas y casi ininteligibles). El personaje Pompier muestra ejemplarmente la situación de **impasse** que vive la comunidad chilena en esos años. En efecto, don Gerardo surge como un escenario donde un sujeto censurado trata de comunicar su verdad, a través de un lenguaje desfigurado no sólo

por el paso del tiempo (su retórica altisonante evoca la vida pública de un pasado republicano glorioso), sino, especialmente, por la represión.

El orden dictatorial es asegurado en Chile a través de una represión continua sobre el colectivo. Este orden disciplinario está vinculado en la obra poética de Zurita a la cultura del holocausto, simbolizada en las cordilleras del Duce que se alzan sobre una pila de cadáveres y sobre mareas de cuerpos flotando a la deriva. En el teatro de Radrigán, el carácter infrahumano de esta represión lanza a los personajes a basurales y sitios baldíos, convirtiéndolos en restos humanos.

A esta cultura regresiva se le antepone en Chile la celebración de la vida desde postulados cristianos y humanistas y desde la tradición democrática del país. El Ictus proclama que existe una conciencia colectiva —una identidad nacional— definida por su espíritu progresista y democrático, cuya vitalidad y optimismo le permitirá al chileno resistir y, finalmente, abolir el orden establecido por la dictadura. Zurita habla de un dolor que nos devuelve a la vida y del amor cristiano que nos hace perdonar a los victimarios. Radrigán, por su parte, recrea la vida desde la noción humanista de "dignidad" y desde el concepto singular de "diálogo marginal" —la relación intersubjetiva que constituye al marginado social y, por extensión, a todo un país. Por último, Lihn anula la cultura regresiva mediante un discurso que parodia esa cultura; es decir, mediante un retrato que saca a luz la imagen del terror que gobierna una dictadura.

Lihn, Zurita, Ictus y Radrigán constituyen distintas versiones de la escritura contestataria en el periodo 1973-1983. Estas versiones tienen un rasgo común: son textos experimentales que ensayan nuevas formas estéticas para dar cuenta de la situación cultural chilena.

Los textos de Lihn pertenecen al género novelesco sólo en el sentido bakhtiniano: son formas estéticas que no siguen ningún canon, que parodian todas las normas; una sátira de los distintos modos de conceptualización y de representación de la vida. La figura de Pompier está asociada a la tradición de lo serio-cómico, al descrédito de las autoridades y de los verosímiles a través de la risa.

En el ámbito hispanoamericano, este descrédito recaerá no sólo sobre las dictaduras, sino también sobre las prácticas democráticas y, en última instancia, sobre la misma noción (francesa) de "repúblicas independientes". Según Lihn, la cultura hispanoamericana se caracteriza por tener una falsa identidad, pues se constituye como una extensión de otras culturas —en espe-

cial, la parisina. El espacio mental hispanoamericano es la carencia, que ha sido llenada históricamente por discursos varios. Sus novelas constituyen un catálogo de las retóricas en boga en nuestro continente. Estas retóricas están definidas por su carácter retrógrado, por su imposibilidad de constituir un horizonte de posibilidades. A nivel del sentido, este discurso es sinónimo de afasia. Las dictaduras latinoamericanas constituirían el estado superior del discurso afásico.

Tanto Miranda como Pompier son escenarios paródicos donde se marca la proveniencia espúrea de nuestro discurso. En la versión que hemos privilegiado en nuestro análisis, esta habla está contaminada por la represión, el miedo y la angustia impuestas por el régimen militar. **El arte de la palabra** señala paródicamente los códigos alienados que constituyen el lenguaje cotidiano en nuestro tiempo.

El rasgo más novedoso de la poesía de Zurita lo constituye el modelo matemático que gobierna sus poemas. Cada verso es un postulado lógico; a medida que avanza el poema, estos postulados se combinan dialécticamente: la sintaxis se trastoca y el sentido se torna errático, polivalente.

En nuestro análisis, hemos planteado que Zurita demuestra una intensa preocupación por la siquis humana, por sus reglas de composición; sus textos serían modelos reducidos del funcionamiento de nuestra lógica emocional.

Los poemas de Zurita están diseñados como una operación matemática que transforma un signo negativo en un signo positivo. A nivel cultural, este cambio implica la recuperación del discurso censurado de una comunidad. Se trata, a nivel subjetivo, de desbloquear la siquis (de un individuo, de una colectividad), de liberarla de la programación represiva que le infligen los códigos de la dictadura. A nivel semántico, esta subversión se logra gracias a la realización de un acto radical, que logre conmover nuestros sentidos: la experiencia del dolor, el sentimiento de amor.

Ictus es el grupo que ha ensayado con más eficacia, en el teatro chileno, la creación colectiva. Este método le ha permitido explorar distintos lenguajes expresivos para representar el paisaje cultural chileno de la década del 70.

Según el Ictus, la creación colectiva supone la noción de un colectivo, de un conjunto de imágenes culturales, inconscientes, que hacen que un pueblo sea distinto de otro (en este caso, Chile). Se supone también que el chileno es un sujeto pulsional, lleno de picardía y de gran vitalidad; alguien que tiene convicciones progresistas y un profundo respeto por la democracia representativa.

El Ictus recrea el discurso cultural **chilensis** a través del sketch, forma estética que otorga mayor libertad para la expresión de un inconsciente colectivo. En este caso particular, el sketch surge de la reacción espontánea que tienen los artistas en el escenario ante un estímulo singular (por ejemplo, la improvisación que resulta del hecho de ver una foto de Pinochet o de escuchar a alguien decir "estoy sin pega" o "¿qué nos jode?").

En nuestro análisis, hemos propuesto que el Ictus reedita un sujeto social cuya vocación humanista y su creatividad le permiten subsistir a cualquier dictado de muerte.

La dramaturgia de Radrigán, por su parte, se inscribe en la tradición de un teatro chileno que reflexiona sobre los desposeídos. Su teatro modifica la tradición en tanto incorpora al subproletario como el personaje central de sus obras y con él, el habla popular.

Existe una relación de continuidad entre la aparición de este marginado social y la pauperización de la sociedad chilena bajo la dictadura. Radrigán escribe contra el olvido de la condición humana, amenazada por un orden social que la ignora. Su obra abre un espacio de vida para la sociedad chilena, en su registro popular.

Sinteticemos. Nuestro trabajo distingue tres actitudes culturales para eclipsar el discurso autoritario de la dictadura chilena: la parodia (en Lihn), la utopía (en Zurita y Radrigán) y la tradición (en el Ictus).

En términos muy generales, la parodia es la descalificación de una forma expresiva a través de la imitación cómica de ésta. Como práctica cultural, el discurso paródico pone en cuestión el acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje. Nosotros hemos propuesto que Lihn parodia el discurso autoritario; pero también parodia el acto mismo de la escritura. Por lo tanto, su discurso no está diseñado para presentar alternativas a un colectivo, sino más bien para generar un espíritu crítico permanente sobre la realidad nacional e hispanoamericana.

Definimos la utopía como un discurso que contrasta una situación de desamparo actual con una situación existencial, por experimentarse en el futuro, de carácter positivo. En el contexto cultural chileno, la utopía será un discurso que explore las alternativas que tiene un colectivo para superar una situación de **impasse**. Filiamos la poesía de Zurita al proyecto cultural del humanismo cristiano y el teatro de Radrigán, al proyecto socialista y a la ideología del cristianismo proletario. A diferencia de la parodia lihneana, el discurso utópico de estos autores es tras-

cedente: un discurso ético-religioso que privilegia la representación patética o melodramática por sobre la comicidad. En fin, a nivel cultural, tanto Zurita como Radrigán exploran nuevos modos de constituir la subjetividad humana: uno, a través del pensamiento síquico y el otro, mediante el diálogo de los marginados.

La tradición es el discurso que una comunidad reconoce como su pasado (de orden positivo, por supuesto). El Ictus reúne a un colectivo (fragmentado en el presente por las prácticas autoritarias) desde el discurso de la tradición democrática chilena, recreando especialmente el espíritu progresista de los años 1933-1973.

Concluamos. Desde una perspectiva temporal, el discurso autoritario chileno es contrastado con el pasado (es el llamado a la tradición), con el futuro (es la configuración de las utopías) y es parodiado en el presente (es la desconstrucción del discurso del poder).

BIBLIOGRAFIA

Los siguientes apartados —dedicados a Lihn, Zurita, Ictus y Radrián— presentan un material bibliográfico que puede resultar de utilidad para quien estudie las obras que aquí se han analizado. La mayor parte de esta bibliografía está citada en notas en nuestro trabajo.

1. ENRIQUE LIHN

a) Novelas donde aparece Pompier; capítulos traducidos:

La orquesta de cristal. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.

"Excerpt from *La orquesta de cristal*". Trad. Deborah Weinberger. *Review* 23 (1978), 15-19.

El arte de la palabra. Barcelona: Pomaire, 1980.

b) Selección de comentarios críticos sobre sus novelas:

BASUALTO, ANA. "El arte contradictorio de la palabra". *La Vanguardia* [Barcelona], 18 de agosto de 1981.

CANOVAS, RODRIGO. "Circulando en torno a *La orquesta de cristal*, de Enrique Lihn". *Acta literaria* [Univ. de Concepción, Chile], 8 (1983), 77-85.

FISHER, MARIA LUISA. "La reflexividad en la poesía chilena contemporánea. *La orquesta de cristal*, una propuesta de lectura". Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 70 págs.

- FOXLEY, ANA MARIA. "Enrique Lihn. En la jaula de los loros". *Hoy* [Santiago de Chile], Núm. 177, 10 al 16 de diciembre 1980, pp. 48-49.
- HOZVEN, ROBERTO. "El arte de la palabra". *Estudios filológicos* [Univ. Austral de Chile, Valdivia], 17 (1982), 99-109.
- LASTRA, PEDRO. "Las novelas", "Lihn y Pompier". En su *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Univ. Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1980, pp. 99-116 y 117-124.
- LIBERTELLA, HECTOR. "Enrique Lihn: La orquesta de cristal". En su *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977, pp. 93-96.
- MARRAS, SERGIO. "Enrique Lihn en el espacio de lo imaginario". *Bravo* [Santiago de Chile], Núm. 49, 1981.
- O'HARA, EDGAR. "La palabra es el espectáculo". Artíc. de 6 págs. incluido en Enrique Lihn ed. *Derechos de autor*. Santiago de Chile, 1981.
- YUDICE, GEORGE. "Enrique Lihn: parodia vs. retórica". Artículo de 15 págs. incluido en Enrique Lihn ed. *Derechos de autor*. Santiago de Chile, 1981.

2. RAUL ZURITA

a) Libros publicados, libros traducidos:

Purgatorio. Santiago de Chile: Universitaria, 1979.

Anteparáiso. Santiago de Chile: Editores Asociados, 1982.

Anteparadise. A bilingual edition. Trad. Jack Schmitt. University of California Press, 1985.

Canto a su amor desaparecido. Santiago de Chile: Universitaria, 1985.

b) Selección de comentarios críticos sobre su obra:

BRITO, MARIA EUGENIA. "'Areas verdes', una aproximación al texto de Raúl Zurita". Difusión interna, mimeografiada, Depto. de Ling. y Filos., Univ. de Chile, 1979, 10 páginas.

CANOVAS, RODRIGO. "Lectura de *Purgatorio*: Por dónde comenzar". *Hueso húmero* [Lima], 10 (1981), 170-177.

EDWARDS, JORGE. "Reflexiones sobre *Anteparáiso* de Raúl Zurita". *Mensaje* [Santiago de Chile], Núm. 317, marzo-abril 1983, pp. 140-141.

FOXLEY, CARMEN. "La propuesta autorreflexiva de *Anteparáiso*". *Revista Chilena de Literatura* [Univ. de Chile], 24 (1984), 83-101.

JACOBSON, JEREMY. "'Deserts' from *Purgatorio*". *Latin American Literary Review*, 23 (Spring 83).

OVIEDO, JOSE MIGUEL. "Zurita, un 'raro' en la poesía chilena". *Hispanérica*, 39 (1984), 103-108.

RODRIGUEZ, MARIO. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura* [Univ. de Chile], 25 (1985), 115-123.

SIERRA, MALU. "El nuevo gran poeta de Chile". *Revista del Domingo*, suplemento dominical de *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de abril de 1983, pp. 9-15.

VALDES, ADRIANA. "Escritura y silenciamiento". *Mensaje* [Santiago de Chile], Núm. 276, enero-febrero 1979, pp. 40-42.

VALENTE, IGNACIO. "Raúl Zurita: *Purgatorio*". *El Mercurio* [Santiago de Chile], Sección Artes y Letras, 16 diciembre 1979.

_____. "Zurita en la poesía chilena". *El Mercurio* [Santiago de Chile], Sección Artes y Letras, 31 de octubre 1982.

3. EL GRUPO DEL TEATRO ICTUS

a) Obras de creación colectiva (1973-1986):

Tres noches de un sábado (Contreras, Cornejo, Alcalde e Ictus, 1973, 1975).

Nadie sabe para quién se enoja (Ictus, 1974).

Pedro, Juan y Diego (David Benavente e Ictus, 1976-1977).

Cuántos años tiene un día (Sergio Vodanovic e Ictus, 1978). Texto incluido en *Teatro chileno de la crisis institucional (Antología crítica)*. Ed. María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Minneapolis/Santiago de Chile: Universidad de Minnesota y CENECA, 1982, pp. 54-99.

Lindo país esquina con vista al mar (de la Parra, Osses, Gajardo e Ictus, 1980, 1984). Documento escrito a máquina, de circulación restringida, 53 págs.

La mar estaba serena (Ictus, 1981).

Sueños de mala muerte (José Donoso e Ictus, 1982-1984).

Primavera con una esquina rota (Ictus, según texto de Mario Benedetti, 1984).

Lo que está en el aire (Carlos Cerda e Ictus, 1986).

b) Comentarios críticos:

BLANCO, GUILLERMO. "Un día medido en años". *Hoy* [Santiago de Chile], Núm. 33, 11 al 17 de enero 1978, pp. 34-36.

CENECA. *Teatro-Ictus*. Santiago de Chile: CENECA, 1980. Texto y entrevistas realizados por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius.

HURTADO, MARIA DE LA LUZ, CARLOS OCHSENIUS. "Transformaciones del teatro chileno en la década del 70". En *Teatro Chileno de la crisis institucional. Op. cit.*, pp. 1-53 (específicamente pp. 34-36 y nota 30 en pp. 51-52).

PALACIOS, SERGIO. "El Ictus vuelve a la palestra". *Análisis* [Santiago de Chile], Núm. 73, 17 al 31 enero 1984, p. 39.

PIÑA, JUAN ANDRES. "Lindo país esquina con vista al mar. Nueva búsqueda del Ictus". *Mensaje* [Santiago de Chile], Núm. 286, enero-febrero 1980, pp. 64-65.

VIDAL, HERNAN. "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente". En *Teatro chileno. Op. cit.*, pp. 54-99 (específicamente, pp. 75-78).

4. JUAN RADRIGAN

a) Textos dramáticos publicados:

Hechos consumados. Santiago de Chile: Minga, 1982. Incluye tres obras: *Hechos consumados*, *Isabel desterrada en Isabel* y *El invitado*.

Teatro de Juan Radrigán (11 obras). Ed. María de la Luz Hurtado, Juan Andrés Piña y Hernán Vidal. Santiago: CENECA de Chile/Universidad de Minnesota, 1984. Incluye las siguientes obras. *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), *Cuestión de ubicación* (1980), *Las brutas* (1980), *El loco y la triste* (1980), *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1981), que incluye dos monólogos y un diálogo, *Hechos consumados* (1981), *El toro por las astas* (1982), *Informe para indiferentes* (1983) y *La felicidad de los García* (1983).

b) Comentarios críticos:

CANEPA, JORGE. "Juan Radrigán: *Hechos consumados*". *Mensaje* [Santiago de Chile], Núm. 309, junio 1982, pp. 269-273.

FOXLEY, ANA MARIA. "Una vida con ala y raíces". *Hoy* [Santiago de Chile], Núm. 368, 8 al 14 agosto 1984, pp. 58-59.

HURTADO, MARIA DE LA LUZ, JUAN ANDRES PIÑA. "Los niveles de marginalidad en Radrigán". En *Teatro de Juan Radrigán. Op. cit.*, pp. 5-37.

LOPEZ, JUAN. "Juan Radrigán o la soledad de un autor de fondo". *Araucaria* [de Chile], 25 (1984), pp. 206-209.

NARANJO, RENE. "*Las voces de la ira* de Juan Radrigán". *Cauce* [Santiago de Chile], Núm. 27, 16 al 22 octubre 1984, p. 47.

ROJO, GRINOR. "Teatro chileno bajo el fascismo". *Araucaria* [de Chile], 22 (1983), pp. 123-136.

VIDAL, HERNAN. "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica". En *Teatro de Juan Radrigán. Op. cit.*, pp. 39-61.

SERIE LIBROS FLACSO-CHILE

1. *Chile, Democracia y Fuerzas Armadas*, Augusto Varas, Felipe Agüero y Fernando Bustamante.
2. *La Cultura Autoritaria en Chile*, José Joaquín Brunner.
3. *Instituciones y Procesos Agrarios en Chile*, Sergio Gómez.
4. *Chile 1973-198?*, Varios autores.
5. *Estado y Fuerzas Armadas*, Hugo Frühling, Carlos Portales y Augusto Varas.
6. *El Proceso Político Chileno*, Manuel Antonio Garretón.
7. *Democracia y Socialismo en Chile*, Tomás Moulián.
8. *Los Intelectuales y las Instituciones de la Cultura*, José Joaquín Brunner y Angel Flisfisch.
9. *Entrevistas, Discursos, Identidades*, José Joaquín Brunner.
10. *La Conflictiva y Nunca Acabada Construcción del Orden De-seado*, Norbert Lechner.
11. *El Proyecto Político Militar*, Augusto Varas y Felipe Agüero.
12. *Dictaduras y Democratización*, Manuel Antonio Garretón.
13. *Estudios sobre el Sistema de Partidos en Chile*, Adolfo Aldunate, Angel Flisfisch y Tomás Moulián.

- 14. *Lo Social y lo Político: un Dilema Clave del Movimiento Popular*, Rodrigo Baño.
15. *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*, José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán.
- 16. *Partidos y Democracia*, Norbert Lechner (Coord.), José Joaquín Brunner y Angel Flisfisch.
- 17. *Auge y Caída del Neoliberalismo en Chile*, Pilar Vergara.
18. *Ser Política en Chile. Las Feministas y los Partidos*, Julieta Kirkwood.
- 19. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura Chilena y Experiencia Autoritaria*, Rodrigo Cánovas.