

Universidad de Magallanes
Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y de la Salud
Departamento de Educación y Humanidades



**SÁTIRA LITERATURESCA: CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA DEL PODER
Y LA PALABRA EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE LIHN Y
MARCELO MELLADO.**

Análisis de las obras “*El Arte de la Palabra*” de Enrique Lihn; “*La Provincia*”, “*Informe Tapia*” y “*La Hediondez*” de Marcelo Mellado.

Tesis para optar al grado de Profesor de Castellano y Comunicación

Autor: Roberto Vásquez Navarro
Profesor guía: Óscar Barrientos Bradasic

Punta Arenas, Diciembre de 2013

A mis padres:

por el esfuerzo de costear el derecho a Educación
que el Estado de Chile me negó y que terminó vendiéndome
en no cómodas cuotas de créditos y fondos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. Antecedentes del conflicto poético en la organización soberana	12
1.1. De la Mimesis a la Hiperrealidad.....	12
1.2. Contra la ritualización de la palabra.....	17
2. “Latinoamérica: territorio esclavo de la palabra” vs “Chile: país de poetas”	22
2.1. El proyecto narrativo lineal.....	22
2.1.1. Interpretación y desconfianza de la palabra.....	23
2.1.2. La máquina escritural: La novela-archivo.....	27
2.2. La ficción conspirativa de Mellado.....	33
2.2.1. Marginalidad como trinchera política y textual.....	35
2.2.2. Ficción como organización de la realidad: La novela-informe.....	39
3. El <i>power</i> de la palabra	45
3.1. Cartografía del poder político y retórico.....	50
3.1.1. Formas de control político sobre la palabra.....	53
3.2. La palabra: síntoma de patologías sociopolíticas.....	63
4. Sociología cultural de Miranda y la provincia: lo reaccionario y lo subversivo de la palabra	70
4.1. De la actividad artística a la incidencia social.....	72
4.1.1. Formaciones.....	72
4.1.2. Instituciones.....	74
4.1.3. Grupos de ruptura y emergencia.....	77

4.2.Dominio y tradición residual.....	80
4.2.1. República Independiente vs Provincia portuaria....	82
4.2.1.1. Miranda: La ilusión desesperada de una historia inexistente.....	83
4.2.1.2. La Provincia: El pasado como resistencia al abandono.....	86
4.2.2. Literaturización del territorio.....	89
4.2.2.1. Miranda: El Parnaso se los poetas menores.....	90
4.2.2.2. La Provincia: El locus amoenus de la añoranza.....	91
5. La teatralización del poder: Conmemoración de un pasado perpetuo.....	94
5.1.Ritualización del patrimonio.....	96
5.2.Desactivación del presente, extensión del pasado y celebración de la redundancia.....	99
6. Sátira Literaturesca: “La risa es el antídoto contra el autoritarismo”.....	106
6.1.Caricaturización de <i>lo literatoso</i>	107
6.2.Parodización de discursos, humor y crítica.....	114
CONCLUSIONES.....	119
BIBLIOGRAFÍA.....	123
WEBGRAFÍA.....	125

“(...) dialéctica del decir y del no decir nada en un mundo oprimido por el ‘poder de las palabras’ institucionalizadas y vigiladas. 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”.

(El Arte de la Palabra; Enrique Lihn 1980:347)

“Era difícil no sucumbir en ese contexto de borrones y tachaduras y el velo acrílico con que el aparataje oficial pretende desactivar las productividades autónomas, en el ámbito de la cosa pública, lo que incluye, obviamente, la política y la cultura, sobre todo esta última por la extraña hegemonía que alcanza en el nuevo orden.”

(Informe Tapia; Marcelo Mellado 2004: 10)

INTRODUCCIÓN

Reconocer e identificar la Literatura no sólo como una práctica artística, sino también como una manifestación individual que delata y evidencia caracteres de lo colectivo, obliga a considerar cuál es el rol del escritor dentro de la misma organización social en la que se encuentra inserto. A su vez, hablar de una novela o incluso un poema como una “obra de arte” requiere reposicionar la función del lenguaje en cuanto a su percepción de la realidad, ya que si bien ninguna creación artística obliga –ya que está imposibilitada- a la reproducción total y exacta de la realidad de la que surge, sí existe un determinado vínculo entre la ubicación del autor, su contexto y la misma obra. De esta forma, se torna relevante una relación que pone el énfasis en los puntos de cruce entre la organización social como estructura de poder político y el lenguaje que emana desde estas sociedades, llegando a manifestarse culturalmente tanto en la cotidianidad como en las prácticas, tradiciones y costumbres que hacen uso de la lengua como instrumento de articulación, tal como la misma literatura.

Uno de los escritores chilenos, de resonancia en toda Latinoamérica, que fue capaz de poner en tela de juicio la confianza plena en el lenguaje como articulador de cambios, fue Enrique Lihn, quien no sólo a través de su extensa obra poética fundó su proyecto literario en el sentido vacío pero inexorable de la palabra, casi hasta el punto de considerar la vida como un texto. Si bien Lihn se destacó principalmente en su faceta como poeta, dejó un amplio y heterogéneo legado cultural que va desde los trabajos audiovisuales como “*Adiós a Tarzán*”, pasando por la comunicación gráfica y textual del cómic (“*Roma La Loba*”) y posiblemente en una de las facetas menos comprendidas de toda su producción: la narrativa. En esta última arista de su obra es posible encontrar novelas como “*Batman en Chile*” (1973), “*La orquesta de cristal*” (1975) y “*El Arte de la Palabra*” (1980), entre otras. Es precisamente en esta última novela en la cual por medio de un grupo –o fauna- de escritores invitados a un congreso llevado a cabo en un extravagante territorio denominado como La República Independiente de Miranda, Lihn hace uso desmesurado y casi desquiciado de la palabra para exponer la inestabilidad tanto de los discursos emitidos como de la misma realidad en la que se desarrolla la novela; en otras palabras, Lihn desnuda al lenguaje como síntoma de la sociosis cultural y política que afecta a Miranda.

Paralelamente a esto, Lihn busca tensar el lenguaje con la finalidad de autodesnudarlo y de paso dejar en evidencia cómo el poder político utiliza la palabra para legitimarse ante la sociedad y así instalar sus paradigmas y tradiciones. De esta forma, A.P* da cuenta del ab-uso de los discursos retóricos no sólo en el ámbito político, sino que también en su instrumentalización y neutralización de las mismas prácticas literarias que podrían atentar contra el orden reiterativo y perpetuo de la República, lo que finalmente provoca que 'la secta' de escritores sea expulsada de Miranda por órdenes de la autoridad suprema, el Protector.

Por otro lado, bajo el proyecto de constatar las perversiones endémicas y políticas que se acentúan por la marginalidad territorial que afecta a las provincias bajo la sombra del centralismo y el poder local, aparece la figura del escritor (o informador) Marcelo Mellado; autor de tres novelas que comparten el proyecto literario de utilizar la figura de los poetas para interactuar en el espacio de San Antonio y sus localidades cercanas, construyendo un relato en el que se desnuda el aprovechamiento vivencial, social y político de la poesía como artilugio de alegorías vacías pero necesarias en el contexto del abandono. Es así como Mellado elabora una sátira de las institucionalidades a toda escala, pasando desde nexos colaborativos como los talleres literarios, los Grupos de Amigos de los Libros, Juntas vecinales, Sociedades de Escritores, Gremios de artesanos o diferentes colectivos locales que se amparan bajo cualquier pretexto pseudoartístico para posicionar un proyecto (o épica personal) de carácter político; pero Mellado también caricaturiza las relaciones entre estos grupos con los peces gordos de la institucionalidad como las alcaldías, consejerías regionales o incluso los mismos Ministerios de Cultura, entre muchos otros. Utilizando una retórica que satiriza al marxismo intelectualoide del post-estructuralismo, Mellado elabora ficciones que testifican el choque entre los nexos de resistencias utópicas de los pequeños grupos de poetas frente al monstruo fáctico del Aparato Oficial que neutraliza cualquier organización fuera del asistencialismo ofrecido por él. Las novelas "*La Provincia*¹" (2000 y reeditado el 2011), "*Informe Tapia*" (2004) y "*La Hediondez*" (2011) comparten el proyecto de la mofa al territorio sostenido en la tradición poética del larismo, mediante una exposición de innumerables arquetipos de poetas que se mueven por la propuesta de un emprendimiento épico de recuperación de espacios o tradiciones que constituyen la memoria histórica. Mellado

* Abreviatura para referirse a "*El Arte de la Palabra*".

¹ Debido a que el año de reedición de *La Provincia* coincide con la edición de *La Hediondez*, para identificar las citas se señalará: Mellado LP, 2011:00 y Mellado LH, 2011:00 respectivamente.

alegoriza el ab-uso de la palabra poética en el espacio vivencial, el que termina con un carnavalismo saturado de conspiraciones e intentos de sabotajes por parte de los poderes fácticos que buscan dominar los espacios culturales.

Tanto Enrique Lihn como Marcelo Mellado comparten la utilización de las prácticas literarias y los personajes arquetipos que han ido construyendo los mismos poetas a través de la historia para dar cuenta de una relación en permanente cruce, conflicto y aprovechamiento por parte de la palabra y el poder en un nivel sociopolítico. Las obras de ambos escritores emplean recursos satíricos de los discursos que han sido usados para la instalación de tradiciones literarias en territorios particulares, como la influencia francesa en Latinoamérica mediante el Simbolismo y el Modernismo, y el Larismo instalado fuertemente en el espacio de la provincia. Por ende, la caricaturización de los poetas no es sólo un objeto de burla casual sino que guarda una alegoría sobre las realidades y perversiones de los poderes políticos que también son responsables de la proyección de estas tradiciones.

Los cruces textuales que permiten establecer un vínculo entre las novelas de Lihn y Mellado sobre la base de la crítica de la relación entre el poder y la palabra, posibilitan una lectura de sus obras desde el análisis comparativo. Es así como el presente trabajo busca determinar las semejanzas, diferencias e innovaciones que se evidencian en “*El Arte de la Palabra*”, “*La Provincia*”, “*Informe Tapia*” y “*La Hediondez*”, para lo cual la lectura analítica de las novelas en cuestión está sustentada en cuatro áreas específicas:

1. Antecedentes sobre el contenido: indagando en textos literarios que, de forma menos ficticia, han analizado el rol de los poetas en la organización social. Para lo cual se recogen nociones estéticas, filosóficas y políticas del motivo de la expulsión de los poetas de la República en “*La República X*” de Platón y el ensayo “*Contra los poetas*” de Witold Gombrowicz, esto con la finalidad de determinar un punto de partida que exponga el conflicto sobre rol de la poesía en el espacio que ostenta el poder.

2. Metatextualidad y Crítica literaria: en busca de definir y caracterizar el proyecto narrativo de cada autor; para lo cual se emplean entrevistas, investigaciones previas, artículos y ensayos de los propios autores en los que comentan sus perspectivas individuales frente a la literatura, el arte y la política en general, así como también sus intenciones narrativas. Esto se extrae desde los textos “*El circo en llamas*” (1997) de Lihn y “*Conversaciones con Enrique Lihn*” (1990) de Pedro Lastra. Por otro lado, también se recurre a la recopilación de diferentes artículos de Mellado en el libro “*La Ordinarietà*” (2013) y el glosario de los tópicos esenciales sobre los cuales versa su producción narrativa, compilado en “*Cartografía Institucional Porteña*” (2013).

3. Teoría estética y literaria: con la finalidad de determinar elementos y nociones estrictamente relacionadas con los tópicos del poder y la palabra, y la dimensión sociopolítica que las une. Para esto se utilizan los conceptos sobre el poder aportados por Michael Foucault en el ensayo “*El sujeto y el poder*”. Las implicancias textuales y semánticas de la palabra en el ámbito literario y social son extraídas desde el texto “*El grado cero de la literatura*” (2011) y “*El placer del texto*” de Roland Barthes, en conjunto con el ensayo denominado “*Poder y lenguaje*” (1982) de Maurice Godelier. Cabe consignar además que para la determinación de los recursos estructurales básicos de la novela, se recurre a las delimitaciones teóricas de Gerard Genette en el texto “*Fronteras del relato*” (1970); mientras que las consideraciones teóricas sobre la sátira como modalidad narrativa han sido extraídas desde el estudio “*Prolegómenos para una teoría de la sátira*” de José Antonio Llera.

4. Sociología cultural: para distinguir los contenidos tratados en ambos autores sobre las relaciones entre los actores de la cultura y las instituciones que la controlan, se emplean los aportes del Marxismo Cultural de Raymond Williams extraídos desde “*Sociología de la cultura*” (1994) y “*Marxismo y Literatura*” (2000). En cuanto a la significancia social de los discursos retóricos emitidos en

instancias públicas de legitimación del poder, se realiza un análisis de los elementos que componen las prácticas culturales descritas por Lihn y Mellado, es decir, instancias donde la palabra se convierte en instrumento de posicionamiento hegemónico; todo sustentado desde el aporte teórico de Nestor García Canclini en el capítulo “*El porvenir del pasado*” del libro “*Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*” (1990), y las reconsideraciones sobre el arte como un régimen práctico propuesto por Reinaldo Ladagga en “*Estéticas de la Emergencia*” (2006).

De esta forma, se busca llevar a cabo una lectura comparada no sólo desde el punto de vista estructural, es decir que no sólo evidencie los nexos en elementos puntuales de las novelas en cuestión, sino que sea una especie de cartografía literaria que describa la República de Lihn y la Provincia de Mellado determinando el contenido crítico de la relación entre el poder y la palabra por medio de la alegorización de las prácticas y tradiciones poéticas que ambos autores proponen, para así construir una ‘Sátira Literaturesca’ que desnuda al mismo lenguaje en su disfraz de motor de cambios, cayendo sólo en la proyección de un pasado tan perpetuo como un dictador, un apernado alcalde o un gestor cultural.

1. Antecedentes del conflicto poético en la organización soberana.

La búsqueda de un vehículo de comunicación que transporte una expresión particular acompañada de una forma estética ha permitido al hombre, desde tiempos remotos, idear diferentes lenguajes simbólicos que buscan expresar íntimamente al autor y por otro lado convertirse en una representación artificial de la realidad en la que se inserta éste. Desde este precepto surge la noción de arte como medio de expresión individual a través de la elaboración de imágenes y signos que reconstruyan una visión de un mundo nuevo y particular.

Las primeras consideraciones teóricas sobre el arte se encuentran en los filósofos griegos, quienes reflexionaron en materia de diversos temas más allá de lo estético, lo que permitió que, en ocasiones, durante las reflexiones filosóficas se cruzaran los tópicos políticos y artísticos para dar origen a una nueva discusión: ¿Cuál es el espacio que ocupan los artistas/poetas en las estructuras sociales?

La obra de arte no deja de tener un impacto en los receptores y por lo tanto sobre el medio desde donde surge. Lo anterior, implícitamente conllevaría una forma de hacer política puesto que los artistas transmiten un contenido específico hacia un público masivo que conforma el espíritu de lo social. Precisamente fue esa la importancia que motivó tanto a Platón como a Aristóteles a reflexionar sobre qué es la poesía y qué es lo que ésta le transmite a la sociedad.

1.1. De la Mímesis a la Hiperrealidad.

La necesidad de comunicación y la elaboración de un contenido estético por medio de la palabra fue lo que dio vida a la literatura. De acuerdo a uno de los primeros estetas que hayan dejado registro escrito (Aristóteles), el arte de la palabra tanto en su calidad poética como prosaica guarda una determinada construcción espacial, dado que uno de los principios básicos de la estética de la representatividad artística está sustentado en el concepto de “Mímesis”. En “*La Poética*”, Aristóteles señala, principalmente, que la creación artística (“Poiesis”) elabora un

producto cultural nuevo y original que surge a partir de la imitación de la naturaleza, y de esta forma se conformaría un lenguaje cargado de signos que reconvierten semánticamente la realidad desde donde nace la obra.

Reducir toda la creación poética a la mera imitación de la naturaleza, conlleva pretender que cualquier intento por transformar de sobremanera la representación artística sea juzgado como una producción ajena al contexto cultural, por lo que a partir de esta noción surgiría una de las primeras instancias de la crítica literaria, ya que otorga un canon con el cual cualquier obra que se aleje de estos parámetros podría ser enjuiciada.

Tal como su discípulo Aristóteles, Platón reivindica esta idea desde una perspectiva que combina elementos estéticos con una finalidad filosófica dentro de la organización política. Platón, en *“La República X,”* construye en forma de diálogos lo que para él debiese ser una estructura social acorde a los valores y principios para el armónico funcionamiento del Estado. Más allá de todas las consideraciones sobre diversos temas, se torna relevante la determinación del filósofo al señalar que para bienestar de la República los poetas debiesen ser expulsados de ésta.

La expulsión de los poetas de la República, para Platón, se justifica en que la poesía tendría un gran valor e impacto en su potencial educativo y moralizante, pero los mismos poetas no asumen dicha relevancia, sino que, por el contrario, se dedican a elaborar artilugios de fantasía que alejan a los hombres de la realidad y la reflexión filosófica. Además, se basa en que los poetas por ser considerados intérpretes de los dioses, deben ser capaces de revelar verdades por medio de la palabra. El análisis platónico articula sus principios de forma similar entre la poesía y el arte de la retórica, apelando, supuestamente, a una misma finalidad: convencer y alcanzar la verdad por medio de la razón. Es por lo mismo que señala que sólo los que podrían tener alguna pequeña utilidad en la República serían los vates moralizantes:

“(…) nos serviremos de un poeta (…) que imitaría para nosotros el tono del hombre honesto y adaptaría su lenguaje a las formas que hemos prescrito desde el principio, cuando decidimos educar a nuestros guerreros.” (Platón 1988:169).

Identificar a los poetas como intérpretes de los dioses y equiparar la actividad poética sólo con la música, determina que el arte de la palabra se sustentaría simplemente en la labor de homenajear y encumbrar ciertos elementos particulares por medio del canto, más que tratar de enfocarse en la expresión libre. Esto se reafirma con la idea platónica sobre la organización política, en la cual se logra identificar que concibe una utilidad de los poetas solamente para reafirmar la institucionalidad del Estado por medio de la elaboración e instauración de tributos retóricos en forma de rituales que permitan legitimar y enaltecer la voluntad de soberanía presente en la República, por lo que los poetas sólo serían un instrumento para consolidar la autoridad. Esto será relevante ya que permite identificar que ya desde Platón se evidencian nociones de la poesía como medio o herramienta para la instalación de tradiciones que reproducen en el tiempo el homenaje al pasado perpetuo y por ende, al poder:

“(...) deberán instituirse algunas fiestas (...) y nuestros poetas deberán componer unos himnos apropiados para la celebración” (Platón 1988:261).

De lo anterior se desprende que la ritualización de la palabra, las costumbres, las tradiciones y los homenajes constituyen maneras de erigir y conservar la estabilidad por medio de la reiteración constante de las formas que fueron prescritas en la instauración de cualquier orden. Por otro lado, el cambio y el dinamismo son percibidos, por Platón, como amenazas para la soberanía del Estado, ya que incluso las alteraciones en las manifestaciones de carácter artístico estarían directamente relacionadas con amenazas al orden del poder político:

“Debe guardarse, pues, de cambiar en un nuevo aspecto la música, porque se corre el peligro de un cambio total; ya que (...) de ningún modo se alteran las formas de la música sin que se trastornen las leyes fundamentales del Estado” (Platón 1988:105).

Las relaciones que cruzan la actividad política con la artística apuntan a que el tema en discusión no pasa por forma y fondo de una determinada obra, sino que pone énfasis en el impacto inmediato o a largo plazo que puede generar la alteración a las tradiciones sobre las cuales de cimenta la organización de la soberanía. Esto ya establece un punto de encuentro para el vínculo entre el poder y la palabra, y cómo estas dos dimensiones aparentemente autónomas presentan cierta determinación en el funcionamiento de cada una.

En oposición al concepto de Mímesis, Platón desarrolla la 'Mímesis Fantastiké', para referirse a los artilugios de la creación artística que invitan al poeta a desligar su obra de la realidad para conducirla por la fantasía y de esa forma constituir una estética no enfocada en acercar la verdad a los hombres, sino que simplemente otorgarles un espectáculo de ilusiones e hiperrealidad.

Si bien es claro que ni Platón ni Aristóteles sostienen que la imitación de la naturaleza conlleva en sí la verdad misma, sí formulan que al menos acerca una parcialidad de realidad a la emocionalidad y al mundo de las ideas del hombre; mientras que por otro lado, la distorsión exacerbada de la realidad que se pretende imitar artísticamente sólo lleva al hombre a la confusión y por lo tanto, a la alteración del orden individual que, en consecuencia, permitiría la soberanía del Estado, puesto que bajo la perspectiva de Platón, la Mímesis Fantastiké

“(...) implanta en el alma de cada individuo un mal gobierno, halagando la parte irrazonable, que no sabe distinguir lo que es más grande de lo que es más pequeño, sino que tiene las mismas cosas, unas veces por grandes, otras por pequeñas, (...) crea fantasmas y se halla siempre a la distancia inconmensurable de la verdad” (Platón 1988:473- 4).

Cabe señalar que el hecho de recurrir a las referencias platónicas sobre la influencia, importancia y riesgo de los poetas en la organización política del Estado, no resulta un hecho casual ni un capricho estético, sino que permite ampliar las interpretaciones que construyen puentes temáticos entre “*La República X*” y las novelas de Enrique Lihn y Marcelo Mellado. De acuerdo a las relaciones intertextuales² presentes en los textos aludidos, es posible determinar que los últimos dos autores mencionados no sólo escogen y desarrollan temáticamente la relación entre la palabra y la conservación del poder, sino que apelan explícita e implícitamente a la expulsión de los poetas para el bienestar de la soberanía territorial recogiendo por medio de la ironía la antigua idea platónica con la finalidad de dar inicio a sus tramas narrativas:

“Lo que sí es imperativo realizar para intentar sanarnos es expulsar a los poetas de la República o, por lo menos, negarles la entrada, son dañinos y punto, cabrito. La explicación pormenorizada la damos en un capítulo aparte, pero habría que adelantar

² Gerard Genette en “*Palimpsestos*” define intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (1989:10)

que tiene que ver con el power y algo así como la reposición del fascismo. Cuestión que ahora tiramos un poco al vuelo.” (Mellado 2011:10).

Por el lado de A.P es necesario recalcar que si bien Lihn toma la temática platónica, no lo realiza de forma explícita sino que exagerando la relación política y poética por medio de las constantes amenazas para el orden establecido que producen los actos y los textos surgidos desde el Congreso de Escritores en Miranda. Las permanentes presiones y amenazas represivas dirigidas a los poetas dejan en evidencia el miedo a la alteración de las tradiciones establecidas por el Protector, tal como se distingue en algunos extractos de la correspondencia enviada por el Ministro de Cultura a Gerardo de Pompier:

“Acto seguido, consciente del peligro de haber ido demasiado lejos por la vía del fracaso, organizó usted, con el pretexto de desagraviar a la República de ese mismo fracaso, la farsa del S.E.M, esto es, bajo la apariencia de un recital de poesía, una concentración, otra vez, de los enemigos del régimen” (Lihn 1975:312).

Como un antecedente previo al desarrollo extendido de la investigación, es posible identificar tópicos que se repiten en el tratamiento de la relación entre los grupos de poetas y el resguardo de la soberanía. Platón, erige utópicamente una concepción sociopolítica del Estado y se permite desarrollar planteamientos de orden estéticos para justificar la expulsión de los poetas de la República, mientras que Lihn y Mellado elaboran relatos satíricos en que enjuician por medio de la ironía y el humor esta sentencia. Platón advierte sobre la elaboración de cánones y medios de control del arte para determinar la construcción de las tradiciones validadas y legitimadas por los poderes soberanos, ya que estas mismas les posibilitarán mantener la estabilidad de la autoridad y el espíritu local, tal como se tematizará en las novelas analizadas por medio de los movimientos literarios que se exponen y se relacionan tanto con el territorio como con las políticas que se llevan a cabo allí.

En síntesis, “*La República X*” puede ser entendida como el primer registro de las nociones estéticas y políticas que da cuenta del cruce entre el poder y la palabra, y desde ahí las novelas de Lihn y Mellado funcionarían como una caja de resonancia para la desarticulación de la literatura y el mismo lenguaje por medio de un tema ya propuesto con anterioridad por Platón.

1.2. Contra la ritualización de la palabra.

La imagen del poeta como un ser único tocado por la varita mágica del don de la palabra o incluso como un emisario de los dioses, llevó a la idealización de éstos como seres absolutamente ajenos al mundo real, elevándolos por poco al plano de semidioses. El canto y la poesía como culto a la vida pasaron a ser, casi, un culto a ellos mismos y su retórica laudatoria, por lo que, tal como advertía Platón, no se acercaba ni humanizaba a los hombres por medio de la palabra.

Otro antecedente sobre el cuestionamiento a la labor de los poetas en la sociedad es aportado por el escritor polaco Witold Gombrowicz, quien en el año 1951 elabora un ensayo bajo el irreverente título de “*Contra los Poetas*” en el cual no sólo plantea su postura frente a la poesía, sino que también la justifica en base a intuiciones y observaciones de carácter teórico dentro de la función comunicativa de la literatura.

Gombrowicz ironiza empleando el concepto de ‘misa estética’ para referirse a la actividad poética, lo cual alude a la excesiva preocupación formal en el arte de la palabra y además enjuicia la práctica declamatoria en la que se expone dicha creación, dado que, de acuerdo a sus planteamientos, sólo es llevada a cabo para enaltecerse entre los mismos autores. Cabe consignar, además, que al equiparar la poesía con el fervor religioso no sólo denuncia un fanatismo de los seguidores sino que también le otorga mayor prestancia al conjunto de ritos que acompañan la actividad por sobre el contenido y la finalidad liberadora que persiguen ambas:

“Porque no se trata aquí de la creación de un hombre para otro hombre, sino de un rito celebrado ante un altar. Y cada diez versos, habrá al menos uno dedicado a la adoración del Poder de la Palabra Poética o a la glorificación de la vocación del Poeta”.

Esta consideración sobre la poesía y su auto-glorificación, será tomada como temática en A.P por Enrique Lihn para desmontar la sobrecarga de fantasía que articulan los poetas en torno a su obra y a sí mismos; tal como se observa en las reflexiones de Pompier frente a la palabra vacía en la literatura, cuando apoya su perspectiva citando a T.Gauthier:

“Un poeta, digan lo que quieran es un obrero, y no es menester que tenga más inteligencia que éste (...). Encuentro perfectamente absurda la manía que se tiene de

colocarlo sobre un pedestal ideal, porque nada es menos ideal que un poeta...”. (Lihn 1980:216)

Continuando la analogía entre poesía y religión, Gombrowicz apunta a la existencia de dos aristas en la finalidad expresiva del arte, señalando precisamente que tanto el arte como la devoción están centradas en la liberación del espíritu, pero no cumplen su labor desde el momento en que pasan a convertirse en otro medio de distracción a través de las fórmulas superficiales del espectáculo y el rito por sobre el contenido que las fundamenta. Así mismo, cuando la poesía se desprende del hombre y se convierte en un objeto autónomo, lo hace a costa de la autonomía del ser humano, por lo que atenta contra su propia finalidad:

“Hay dos tipos contrapuestos de humanismo: uno que podríamos llamar religioso, trata de echar al hombre de rodillas ante la obra de la cultura humana, nos obliga a adorar y a respetar, por ejemplo la Música o la Poesía, o el Estado o la Divinidad; pero la otra corriente de nuestro espíritu, más insubordinada, intenta justamente devolverle al hombre su autonomía con respecto a estos Dioses y Musas que al fin y al cabo son su propia obra”.

El escritor polaco, al igual que Platón, critica ampliamente la construcción fantástica que se elabora por medio de la saturación de recursos y elementos de alegorización de la realidad. Si bien, no condena de forma completa la utilización de un lenguaje metafórico, ya que reconoce su utilidad para desnudar un área impalpable, sí critica el rebosamiento innecesario de retórica y lirismo que convierte el poema en un cuadro de hiperrealidad:

“El azúcar sirve para endulzar el café y no para comerlo a cucharadas de un plato como natillas. En la poesía pura, versificada, el exceso cansa, el exceso de palabras poéticas (...) y la depuración de todo elemento antipoético, lo cual hace que los versos parezcan un producto químico”.

En términos generales, tanto Platón como Gombrowicz coinciden en reclamar contra los poetas su olvido por el impacto de la obra en el receptor, dado que la literatura además de ser una forma estética conforma un lenguaje simbólico que pretender llevar a cabo una comunicación determinada. La crítica, entonces, recae en el hecho que se emiten mensajes sin el propósito de elaborar un enriquecimiento mutuo con la palabra, sino que sólo cerrando el círculo entre los mismos autores.

“*Contra los Poetas*” expone elementos sumamente importantes para complementar la visión estrictamente literaria de la misma poesía como vehículo de comunicación del hombre, ya que Gombrowicz enjuicia a los poetas desde una postura centrada mayormente en el humanismo por sobre el funcionamiento político de una determinada comunidad como lo realiza Platón; aun así constituye un antecedente relevante para aspectos que se pueden evidenciar en las temáticas desarrolladas en las novelas de Lihn y Mellado.

Uno de los elementos en común entre el ensayo y las novelas versa sobre la sublimación a través de la palabra pero que termina convertida en un medio de evadir completamente la verdad en la que se inserta el poeta, es así como la metáfora ya no buscará transformar la realidad, sino que reemplazarla totalmente:

“(...) su política de avestruz en relación con la realidad; porque ellos se defienden de la realidad, no quieren verla ni reconocerla, se abandonan expresamente a un estado de ofuscamiento que no es fuerza, sino debilidad”.

Mellado parodia y muchas veces ridiculiza la actitud de los poetas frente a la realidad, por ejemplo al exponerlos recitando, declamando o escribiendo poemas mientras en su entorno ocurren hechos sumamente graves. Incluso en algunos episodios de sus novelas, se critica abierta y explícitamente esta misma actitud cobarde de los poetas que buscan una vía de escape en la literatura, convirtiendo la palabra escrita en sus proyectos de vida sin considerar la inestabilidad de ésta:

“(...) el poeta es también un renunciante de corte hamletiano que no quiere o no se atreve a tomar responsabilidades, un gran cobarde, entre comillas, que toma por el desvío o por el camino más dificultoso para resolver sus problemas de identidad.”
(Mellado LP 2011:116)

Con respecto a la dimensión comunicacional de la poesía, que sólo se centra en completar el círculo entre entendidos en el ámbito artístico, Gombrowicz denuncia que lo realmente grave en este hecho es que tantos poemas “*hayan surgido de la convivencia unilateral y restringida de unos mundos y tipos de hombres idénticos*”, apuntando a que muchos poetas sólo escriben para alimentarse retóricamente entre ellos mismos. Esto conllevará a que se pierda de vista al ser

humano como destinatario por excelencia de la creación artística, cayendo sólo en un discurso vacío e ininteligible; o dicho en palabras del mismo Gombrowicz:

“A partir del momento en que los poetas perdieron de vista al ser humano concreto para fijar la mirada en la Poesía abstracta, ya nada puede frenarlos en la pendiente que conducía directamente al precipicio de lo absurdo”.

Lo anterior permite inmediatamente entrelazar la noción del discurso poético vacío y lo absurdo de éste, con un concepto que Enrique Lihn desarrollará a lo largo de toda su obra narrativa: la *cháchara*³. Cuando los discursos retóricos convergen continuamente en un devenir de expresiones unilaterales, aparece la cháchara o la palabra vacía que se emite sólo por inercia de los acontecimientos inmediatos. Lihn narrativamente desarrolla la idea de que la involución individual, social y literaria de Miranda se refleja en esta sucesión de discursos que sólo reflejan una especie de desquiciamiento, noción que inmediatamente se perfila muy cercana al ‘precipicio de lo absurdo’ de Gombrowicz.

El escritor polaco, elabora una breve definición de lo que, de acuerdo a su concepción, es un poeta, ante lo cual apunta que: *“(…) podríamos definir al poeta como un ser que no puede expresarse a sí mismo, porque tiene que expresar al Verso”*. En otras palabras, el autor muere para animar a su obra con determinación y autonomía. Esto permite complementar la idea lihneana de la relación inexistencia entre el autor y narrador como referente del enunciado, puesto que el A.P utiliza a Gerardo de Pompier, como un artefacto generador y unificador de relatos y discursos polifónicos, pero su existencia se sustenta sólo en el plano de la palabra y el silencio, tal como se desprende de palabras del mismo Pompier durante el capítulo que expone una de las entrevistas ante el periodista francés M. Jean Carré:

“(…) pero olvídate que el autor es ya de por sí, una obra suficiente, y que –como lo andan diciendo por ahí, en su país- el habla es ya de por sí una escritura. Soy –para

³ La expresión “cháchara” será recogida por Lihn desde los estudios de Lacán con respecto a la palabra inútil, tal como lo expresa en el artículo “*Entretelones técnicos de mis novelas*”, de “*El Circo en Llamas*”, donde señala: “*La expresión discurso vacío procede del psicoanálisis de Lacán y alude a la palabra, a veces torrencial, del paciente, que no puede decir nada en el orden de la verdad que le concierne, acerca de lo que verdaderamente le ocurre; pues esa palabra vacía tiene la función de ocultar la trama y rondarlo, aludiendo constantemente a lo que en ella se oculta*” (Lihn 1997:578).

decirlo de otro modo, pero no más claramente- la primera y última de mis obras y me vengo escribiendo, desde la friolera de sesenta años (...)" (Lihn 1980:171).

Finalmente, cabe consignar el acercamiento que hace Gombrowicz a las prácticas de los círculos poéticos en los cuales simplemente se llevan a cabo repeticiones de sus propias composiciones retóricas y además se producen las diferentes discusiones entre estos mismos individuos por tratar de alcanzar un mero reconocimiento de sus pares:

(...) ya no cantan más para las multitudes, sino que uno canta para el otro; y entre ellos, en una rivalidad constante, en un continuo perfeccionamiento del canto surge una pirámide cuya cumbre alcanza los cielos y a la que admiramos desde abajo (...)"

La denuncia de estos altercados y conflictos absurdos no sólo permite recalcar el alejamiento de la palabra con el hombre, sino que también conforma un precedente importantísimo para la conformación de las tramas de Lihn y Mellado, dado que ambos escritores realizarán exposiciones caricaturescas de estos conflictos para desnudar la inacción y la desacralización de la palabra:

"Al darse cuenta de la agresión escogió la reineta más grande que pudo encontrar y lo golpeó en la cabeza. Hay que recordar que por su forma aplanada la reineta ofrece una buena superficie de contacto. Dicho golpe dio con el Poetiso Caldera al suelo, lo que fue ratificado por Elizabeth, que aprovechó de darle un jurelazo en el hocico." (Mellado LH 2011:110)

2. “Latinoamérica: territorio esclavo de la palabra” v/s “Chile: país de poetas”

Desmontar el aparataje cultural de los territorios caracterizados por el subdesarrollo con respecto a otras localidades de mayor influencia y hegemonía, es uno de los rasgos más básicos que podría sintetizar, de manera muy general, los proyectos narrativos de Enrique Lihn y Marcelo Mellado.

Ambos escritores persiguen la finalidad de desarticular y desnudar el maquillaje político que se esconde tras las realidades culturales tanto en sus relaciones con el poder como en las mismas tradiciones literarias que se fundan en el territorio. Es así como, desde diferentes planos, Lihn y Mellado buscan tensionar las dimensiones del impacto que tienen las productividades artísticas en el contexto hegemónico de Miranda y el litoral central, empleando ambos espacios como artilugios alegóricos que tienen referencia a otras realidades puntuales.

Si bien ambos autores comparten semejanzas en sus propuestas narrativas, resulta importante conocer al detalle cuáles han sido las apreciaciones que se han realizado –desde la crítica literaria- en cuanto a la lectura de sus obras, así como también incorporar las propias posturas de Lihn y Mellado con respecto a su producción narrativa, con la finalidad de conocer cuáles serían los rasgos esenciales que conforman el proyecto general de cada uno y definir la propuesta particular de las novelas analizadas.

2.1.El proyecto narrativo lihneano.

Enrique Lihn tanto en poesía como en sus aventuras por otros géneros, como el cómic, el teatro o la misma narrativa, siempre trató de hacer aterrizar la actividad literaria recalándonos que se trabaja tan sólo con palabras, no con realidades concretas; por lo que no se puede ni se debe caer en la confianza ciega frente a esta actividad. Es así como llevó a cabo una producción

en la que se combinan las evidencias y significancias de la actividad literaria en su nivel extra e intratextual llevando a cabo una narrativa metaliteraria*.

La narrativa de Lihn ha sido poco considerada -probablemente opacada por el vasto prestigio y reconocimiento de su área poética- por lo que algunos estudios, como el de Juan Zapata*, la han tildado de 'narrativa menor', sin una aseveración peyorativa sino que aludiendo exclusivamente a la poca valoración que se ha tenido de la producción narrativa de este autor, tanto por la crítica de la época como por el poco apoyo editorial para la difusión de estas obras; tal como el mismo Lihn lo reconoce:

“Hay críticos que me omiten (supongo que no sólo por razones literarias) y otros que, con toda buena voluntad y en cinco frases cortas, celebran mi poesía y deploran la falta de ‘distancia estética’ de mi narrativa, pobreza de su oscuridad, el despliegue que hago en ella de inteligencia redactada” (Lihn, 1997:567).

En esta literatura que se permite cuestionar los registros propios del lenguaje también se presenta la preocupación de Lihn por exponer el ab-uso de la palabra como síntoma inherente del subdesarrollo –cultural- latinoamericano que vivió mucho tiempo mirando como Olimpo artístico el mundo europeo; lo que produjo que Lihn incluso llegue a definir a Latinoamérica como un *'territorio esclavo de la palabra'*⁴.”

2.1.1. Lihnterpretación y desconfianza de la palabra.

Cuestionando el prototipo de novela escrita desde el contexto hispanoamericano durante el siglo XIX, en el cual la documentación sobre los acontecimientos respecto a una realidad determinada se implanta en el área narrativa por medio de la supremacía de las acciones verbales, Lihn va a posicionar su voluntad escéptica en la palabra tanto en su unidad mínima de signo como en su construcción artística por medio de la novela; por lo que se propone otorgarle mayor

* Una literatura que opera como reflexión sobre los alcances de la misma literatura, en sus niveles semánticos y/o sus impactos en el receptor de ésta.

* Magister en Artes con mención en Literaturas Hispánicas y Dr. en Filosofía; autor del estudio *“La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo”*.

⁴ Concepto extraído desde el capítulo *“Biografía Literaria”* de *“El Circo en Llamas”* (pág. 397).

énfasis a las retóricas que coexisten en el lugar del texto por sobre los posibles hechos acaecidos en la novela.

El sentido vacío de las prácticas retóricas propone un alcance inmediato en el propósito de denunciar los laberintos y las apariencias que utiliza el lenguaje para entrapar la voluntad expresiva. En otras palabras, Lihn erige su novelística sobre la base de que la palabra es tan sólo un mecanismo artificial que esconde espejismos e ilusiones en cuanto a su falsa imagen como motor de cambios en la realidad:

“No puedo dejar de novelar mi escepticismo ante el gesto de quien cree mostrar el mundo, alentado por la pretensión de cambiarlo, limitándose, en realidad, a desplegar, en el vacío abierto por sus propias palabras, un discurso valorativo sin objeto.” (Lihn, 1997:574).

Esta desconfianza total en el lenguaje como artefacto de cambio, se explicita en A.P durante la entrevista que el periodista francés M. Jean Carré le hace a G. de P, donde éste último contrasta las propuestas literarias puristas con aquellas que instauran una escritura comprometida ideológicamente con la finalidad reposicionar el plano político sobre el discursivo, puesto que el texto ideológico no soporta quedarse en la idea pues la militancia en sí busca intervenir y cambiar la realidad:

“(…) cuando hablo de la confusión entre el lenguaje y la acción, pienso en la literatura de servicio que pretende ayudar, más o menos modestamente, a transformar el mundo; para lo cual esa literatura empieza por tomar la vía del militantismo tal o cual; pues, fuera de los partidos políticos, se hace imposible pensar en la acción tal como se le entiende entre nosotros.” (Lihn, 1980:167).

El uso reiterado de la ambivalencia de la palabra, para mantener una especie de niebla que oculta cualquier realidad concreta durante la narración, será el mecanismo utilizado para construir una 'novela' en la que en los niveles de la historia no se desarrolla mayor acontecimiento relevante y la exposición de un espacio que se mantiene siempre entre la referencia alegórica y la fantasía irrisoria. En otras palabras, A.P constituye un relato que podría vincularse al género de la novela del dictador latinoamericano, un ensayo sobre los alcances de la literatura, un registro anecdótico sobre un congreso de escritores, o simplemente un collage de recortes textuales que

dejan abierta la interpretación de los no-hechos; tal como se anuncia en la primera hoja de esta obra:

“El Arte de la palabra’ pertenece a la especie de las obras intrínsecamente inconclusas, esto es, de las que parecen emprenderse para frustrar continuamente todas y cada una de las tentativas que se hagan, desde un principio, para concluir las.” (Lihn, 1980:7).

Rodrigo Cánovas* en *“Literatura chilena y experiencia autoritaria”* analiza algunas estructuras utilizadas por Lihn para llevar a cabo una exposición de los discursos totalitarios que emanan desde los segmentos de poder, y para referirse a la ambivalencia del signo novelesco en A.P, señala:

“(…) este relato se construye evitando la noción de plenitud; es como si se jugara con estructuras suplenes 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.” (Cánovas 1986:26).

Lihn afirma que su narrativa busca minimizar los ingredientes de la novela que normalmente se hacen cargo de la dosis de realismo. Desde esta perspectiva, la propuesta estaría en proyectar una especulación por medio de la imaginaria y desnudar algunos elementos que son propios a la realidad pero que quedarían en la relación ideacional de la lectura; tal como describe el mismo Lihn, en *“El Circo en Llamas”*, cuando comenta su intención narrativa:

“(…) una literatura que surge de la autorreflexión, del pensamiento sobre sí misma (o, en mi caso, del aprendizaje no sistémico de ciertas propiedades del lenguaje) (…)” (Lihn 1997:569).

La concepción de una narrativa que a su vez se permita la inclusión de la reflexión sobre sí misma postula las evasiones al encasillamiento del género literario, y además propone la incorporación de diferentes elementos extraídos de fuentes totalmente diversas, como por ejemplo las nociones estéticas, históricas, geográficas, políticas y económicas que configuran el espacio de La República Independiente de Miranda. Junto a esto, se recalca la impronta de Lihn

* Dr. en Literatura Hispanoamericana.

por hacer de la novela el espacio de conversión entre la literatura, la teoría y la práctica de las actividades literarias.

Precisamente de lo anterior, surge otro elemento relevante para la elaboración del proyecto narrativo lihneano, particularmente relacionado a A.P, pues dice relación con las prácticas literarias desde donde se origina el texto. Lihn, por medio de A.P busca exponer el exacerbo de la influencia francesa en el territorio latinoamericano, por medio de la hiperrealidad alegórica de Miranda. En palabras de Óscar Barrientos*, la fantasía de Lihn opera como un elemento satirizador de la realidad, ya que busca “enfocar algunos aspectos de la realidad desde la especulación fantástica”. Es así como los fragmentos del relato arman un puzzle que expone rasgos del paisaje cultural de Latinoamérica al margen y a la sombra de Europa. Cánovas desarrolla este mismo aspecto señalando:

“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” (Cánovas, 1986:41).

Siguiendo el sentido ambivalente de la novela, la saturación de los discursos retóricos que confluyen en Miranda, son el reflejo de la involución cultural que afecta a los “personajes” y deja en evidencia que bajo las políticas autoritarias la apariencia de la libertad de expresión oculta una censura que afecta en los niveles simbólicos y semánticos de la palabra, pues no existe una comunicación de un contenido profundo ni real, sólo se queda en el plano de la inercia y la palabra vacía. En este sentido, según palabras del mismo Lihn, la intención de A.P es

“(…) poner de manifiesto la decrepitud del Mundo Nuevo, una suerte de antimundonovismo. Síntoma principal: la hipertrofia de la retórica –disfraz atildado de la cháchara- como una lengua muerta cuya función consiste en sustituir las calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de esa retórica” (Lihn, 1997:397).

En síntesis, Lihn se propone des-estructurar el relato como reflejo de la desarticulación profunda que puede afectar a los territorios subdesarrollados. Haciendo uso de la ambivalencia y

* Escritor, Magister en filología y Dr. en educación; autor del estudio: “*Enrique Lihn: Las aristas de un narrador sorprendente*”.

la saturación de la palabra expone un cuadro que desmantela las operaciones y trampas del lenguaje literario y sociocultural.

2.1.2. La máquina escritural: La novela-archivo.

El A.P es de las novelas que no se insertan dentro de los cánones clásicos de la narrativa, puesto que evade los elementos más básicos para el fluir de los acontecimientos. A cambio de los hechos verbales, Lihn instala el concepto de la idea y la inacción como motores centrales en el relato. Junto a esto, construye A.P como una novela inconclusa que se desarrolla en el plano de lo posible por medio del fragmentarismo de los recortes textuales, la polifonía de voces, las diferentes propuestas de lecturas y un autor que existe sólo en el mundo vacío de la palabra.

Desmantelando la arquitectura sobre la cual se elabora el prototipo de novela clásica, Lihn logra articular una maquinaria interna del relato haciendo de Pompier su Deus ex machina y no necesariamente un personaje, un protagonista o un narrador de A.P. Pompier es sólo un artilugio ficticio nacido del lenguaje que ocupa una ambivalencia entre la máscara textual y el narrador vacío. Esto último será advertido en las primeras páginas de A.P durante el capítulo “*A manera de sinopsis. Borrador de un prólogo o de un epílogo provisorio*” donde se señala que la novela se definiría por:

“(…) una narración cuyo narrador [G de P] presenta los síntomas inequívocos de la desintegración de una personalidad, es claro, escrita. El yo escribiente de esta novela, en perfecta homología con el mundo que describe, oscila entre el ser y el no ser, se tambalea como un borracho perdido” (Lihn, 1975:14).*

La principal característica de la sociedad de Miranda es la involución que afecta a este territorio, lo cual queda plasmado en los aspectos geográficos, políticos y culturales. Lihn tomará este rasgo para extenderlo por todo el relato estableciendo una analogía que convierte a Miranda en el texto mismo, como plantea Cánovas afirmando que “*Miranda es la proyección de la imagen de una escritura que se interroga sobre sus supuestos teóricos*”.

* Abreviación para referirse a Gerardo de Pompier.

Es así como el fragmentarismo de diferentes extractos textuales compuestos por cartas, discursos, noticias, entrevistas y poemas borra del mapa a un posible narrador y sólo se unen por medio de una interpretación correlacionada que recae en los intersticios de la palabra.

La noción de “novela-archivo” señala el carácter recopilatorio de A.P que da cuerda a una narración inanimada en la cual los acontecimientos deben ser inferidos por el lector. De esa forma, la novela se arma como la organización de todas evidencias textuales que deja la celebración del Congreso de Escritores de Miranda. En otras palabras, las acciones que articulan la relación entre estos textos pasan justamente por el mismo vacío que queda entre ellos.

Referido al carácter fragmentario de A.P, en “*Conversaciones con Enrique Lihn*”, éste señala:

“(…) en lugar de la narración directa el texto pasa por distintas formas de escritura. Responde al modelo de un memorial, aunque de papeles de heterogéneos, un ‘file’, como se diría en Estados Unidos: archivo, registro, carpeta, archivador, protocolo.”(Lastra, 1990:116)

Por otro lado, el motor del relato de A.P ocupa como energía la propuesta ideacional por medio de la inacción. Es así como no existen entidades concretas en el texto, pues todo lo presentado se articula bajo el manto de la palabrería. No existen grandes secuencias de orden lógico sobre los sucesos que darán origen a una trama particular, sino que se nos presentan retazos que se juntan a manera de palimpsestos en torno a las pretensiones de la misma novela.

El carácter documental de A.P permite revelar entretejidos y aberturas que quedan entre las composiciones textuales de la narrativa, incluso haciendo uso de sus propias técnicas.

En la literatura, la búsqueda del mayor acercamiento posible a la imitación de la realidad se acentúa por el uso constante de las descripciones, con la finalidad de entregarle al lector un cuadro muy detallado. Sin embargo, Lihn logrará revertir esta característica para alejarse de los cánones novelescos e incluso empleará la descripción como una herramienta para descomponer el sentido referencial del texto, puesto que la saturación de descripciones detienen cualquier tipo de

avance en el tiempo del relato y además estancan la lectura sólo para proporcionar más información de carácter ambivalente sobre todo tipo de elemento de la no-historia.

El propio Lihn reconoce que la importancia de lo narrado no radica en los acontecimientos, sino en las escenas que se convierten en cuadros que se estabilizan a través de la palabra, tal cual se estabiliza el hilo conductual del relato al sólo compilar diferentes textos:

“En ‘El Arte de la Palabra’ la falta de importancia de lo que va a ocurrir –pura palabrería- se ve significada por descripciones que se agotan en sí mismas. La novela establecida hace uso o abuso de la descripción pero en un sentido funcional, generalmente como acompañamiento de la acción. La descripción en ese caso es un índice de realidad. Yo la he empleado, en cambio, para significar la inacción y sin más finalidad que ella misma. Hay capítulos que son únicamente presentación o pintura de escenarios” (Lastra, 1990:113).

Convertir al texto en una máquina autosuficiente y dismantelar los elementos que otorguen una secuencia a los hechos verbales, le permite a Lihn construir en A.P una novela que se convierte casi en un harakiri literario. La inacción de la que habla el autor postula inmediatamente la supresión de los acontecimientos que –en un orden secuencial- armarían la trama de la novela, pero junto a esto también resulta importa verificar cómo la máquina textual de Lihn de paso elimina los otros elementos estructurales de la novela clásica.

De acuerdo a Gerard Genette, el texto narrativo se construye en dos niveles: discurso e historia⁵. En el plano discursivo, se encuentran todas las modalidades narrativas que complementan y presentan a los acontecimientos del texto; mientras que la historia constituye un orden secuencial de los hechos verbales que giran en torno a un argumento.

Considerando que la apariencia archivadora de textos de A.P hace desaparecer al narrador, ya se distingue la eliminación de uno de los actores que permitirán en entretejido de la historia. A esto se le suma que la misma inacción mencionada anteriormente opera como antagonista a la evolución de una supuesta trama; por lo que adelantándonos a los efectos narrativos que estas innovaciones producen, se puede mencionar que A.P se desarrollaría casi en

⁵ Nociones extraídas desde “*Fronteras del relato: Análisis Estructural del relato.*” (1970:193 – 208).

su totalidad sólo en el plano discursivo por los propios textos fragmentados que se unen en el espacio de la novela.

Por otro lado, dentro de lo que Genette denomina como historia se encuentran dos elementos que, junto a las acciones, conforman lo esencial en todo relato: los personajes y los ambientes. El proyecto narrativo de la descomposición de estos elementos propios de la historia se delata en la explicitación del autor en “*Conversaciones con Enrique Lihn*”, al mencionar que en sus novelas:

“(…) no hay personajes determinados como diferencias psicológicas, y las acciones forman parte del background de los textos, ocurren en el último plano, al borde de ser suprimidas.” (Lastra, 1990:108).

La supremacía del discurso por sobre la historia, se denotará en A.P a través de la ambivalencia extendida hasta la construcción irreal de los personajes arquetípicos que se exponen en el texto. Es así como éstos seres no serán personajes definidos por sus concreciones psicológicas ni por sus acciones determinadas, sino que van a constituir meras caricaturas definidas y caracterizadas por su relación con la palabra; como se logra apreciar en la presentación que se hace de uno de los personajes menores, Emilio Denis, en el Recital poético de Miranda:

“Nació en Buenos Aires en 1929. Inicia a los 15 años la carrera de Filosofía y Letras en la máxima universidad argentina, estudio que debió suspender con gran pesar de sus maestros. El doctorado lo hizo en París en la Escuela Práctica de Altos Estudios, con una tesis sobre la imposibilidad de responder a la pregunta de Lacán: ‘El sujeto del que hablo cuando hablo, ¿es el mismo que el que habla?’” (Lihn, 1980:289).

El contacto permanente con las letras en su manifestación filosófica o literaria caracteriza inmediatamente a la caricatura de Emilio Denis, quien se ve aún más definido por la propia palabra al presentar el poema “Yosotros” que versará sobre el mismo cuestionamiento de la existencia de un yo divisible en el mundo de lo expresable.

El afán de Lihn por hacer del texto un espacio de coexistencia caótica de los diferentes discursos que se emiten desde las instancias de poder y literarias, hace que también los personajes sean presa de este flujo de ideas del discurso que no llega nunca a convertirse en algo concreto, sólo en el humo eterno de las palabras que lo esconde. La impronta de hacer de los personajes entes pasajeros en la evasión de la estructura de la historia para la novela, es algo reconocido abiertamente por Lihn:

“(...) pienso en muchos personajes que pasan por un texto sin entretenerse con él; hasta que al final, tú ves llegar a alguien que podría ser parte de una verdadera historia, pero que en último momento, sigue de largo (...)” (Lastra, 1990:113).

Por otro lado, la desarticulación del espacio como un ambiente concreto se evidencia en dos de los lugares por donde –mayoritariamente- se mueven los escritores invitados al congreso.

En primer lugar, las descripciones que supuestamente deberían entregarnos información puntual sobre la localidad de Miranda sólo se mueven en el plano de las posibilidades y de la duda sobre su propia definición territorial. De Miranda nunca queda claro si se trata de una isla o una península, ni tampoco queda certeza sobre su ubicación espacial, su población o sus rasgos geográficos y arquitectónicos. Las ambigüedades sobre Miranda serán aportadas por la correspondencia del espeleólogo Roberto Albornoz, en conjunto con el Diario de G de P, en donde algunos fragmentos señalan:

“Roberto sólo deja traslucir que Miranda es un Estado septentrional del subcontinente Hispanoamericano, emplazado a un lado u otro de uno de los dos istmos, el continental que unen a ambas Américas, ¿Por qué a un lado u otro, a la derecha o a la izquierda, al Este o al Oeste? La geografía Relativa y Dinámica, no admite el punto de vista único sobre el planisferio.” (Lihn 1980:22)

Incluso ante la incertidumbre de la realidad que caracterizaría a Miranda desde el punto de vista geográfico, se terminaría por aceptar la ambivalencia del territorio como única alternativa para llenar el vacío informativo sobre tan extraño lugar:

“Ni una isla ni una península, o ambas cosas a la vez, en una dialéctica para la que no disponemos de una categoría geográfica dada la singularidad del azar que constituye el

fenómeno en cuestión, si hemos de llamar así a una causalidad insondable.” (Lihn, 1980:23).

El otro lugar por donde se intercambian los discursos retóricos que mueven a los “personajes” de A.P, es el Hotel Cosmos, lugar que alberga a los poetas durante su pasantía por Miranda para el Congreso de Escritores. La descripción que se hace de este lugar es tan ambigua como la propia Miranda y se erige junto a ella como un espacio del signo dialógico en donde convergen diferentes significancias frente a una misma “realidad”.

El Hotel Cosmos constituye un laberinto que utiliza el símbolo de la esvástica como modelo arquitectónico. Esto apunta a la concepción ambivalente que se presenta en todos los elementos de la novela, puesto que se contrapone el sentido de “orden” bajo el nombre del hotel (Cosmos) frente al caos y la incertidumbre que encierra el mismo laberinto. Esto conforma una referencia implícita a las constantes trampas simbólicas del lenguaje que bajo el signo y una apariencia ilusoria oculta engaños como al que son conducidos estos poetas en el Hotel:

“Esta disposición escenográfica se repite cuatro veces: otros tantos espacios rectangulares incomunicados entre sí según un modelo que habría permitido la coexistencia de tres generaciones numerosas de una misma familia (más la gente del servicio), evitándoles a sus miembros la necesidad de verse o encontrarse como no fuera por un acto voluntario, en la base de la torre maestra: el living octogonal.” (Lihn, 1980:58).

El punto de encuentro al que se alude en el Hotel Cosmos es análogo al cruce real entre el significado y el significante de una palabra, que en diferentes circunstancias puede verse enfrentado a múltiples interpretaciones, dada la coexistencia de elementos en su apariencia comunicativa, tal cual fueran miembros de su propia familia.

En síntesis, el proyecto narrativo de A.P busca descomponer los elementos estructurales de la novela decimonónica, para lo cual Lihn hará de la idea, la inacción y el fragmentarismo de los textos que conforman el relato una amalgama de discursos que detienen cualquier avance en el área de la historia, dejando intersticios por donde deberá introducirse la interpretación del lector para acceder a los restos que quedaron de los acontecimientos extratextuales. O bien, dicho en palabras del mismo autor, el A.P busca

“(...) narrar acontecimientos irrisorios o de mostrar el hueco de lo que no ocurre. De ahí el hilo de la narración que se fracciona en episodios sueltos; la futilidad de los personajes que en realidad son formas del lenguaje; el exceso de las descripciones que apartan al texto de la lógica de las acciones.” (Lastra, 1990: 129).

2.2.La ficción conspirativa de Mellado

La operación discursiva de Marcelo Mellado busca desinstalar, a través de la ironía, el mítico eslogan de *'Chile, país de poetas'*, elaborando una estrategia narrativa que apunta a exponer el aprovechamiento vivencial en donde cualquier individuo amparado bajo el título de poeta busca un reconocimiento político, cultural e incluso económico para revalidar sus proyectos personales.

La trilogía narrativa de Mellado se instala desde la marginalidad y el subdesarrollo provincial, planteando como hipótesis de su trabajo que la ruina del litoral central y de la propia poesía aparece como una alternativa para mantener viva la esperanza y la resistencia dentro del abandono por vivir a la sombra de la *'Razón metropolitana'*⁶. De esta forma, mediante la constante satirización del conflicto entre los actores culturales (poetas) y las instituciones a la orden del poder (regional y metropolitano), se exponen las implicancias de los discursos que afloran desde la literatura y los sectores hegemónicos.

El impacto que ha logrado alcanzar la obra de Marcelo Mellado ha permitido que algunos críticos literarios, como Patricia Espinosa*, se atrevan a calificarla como una de las voces narrativas actuales más interesantes, principalmente por la fuerte denuncia sobre el criminal funcionamiento de las instituciones culturales que operan en el país y por su capacidad para unificar discursos a través del informe como soporte textual y un lenguaje burocrático que logra

⁶ En *“Cartografía Institucional Porteña”*, Mellado elabora un glosario en el que define los diferentes tópicos sobre los que versa su productividad literaria. Allí define el concepto de *'Razón Metropolitana'* señalando que *“Es el espacio en donde acontece originalmente el episodio decisional que erige el canon criminal que le da sentido de verdad a la lucha territorial y espacial por el poder, entendido éste en toda su multidimensionalidad.” (Mellado 2013:13)*

* Dra. en Literatura y crítica literaria del diario *Las Últimas Noticias*

combinar la jerga académica de los estudios culturales, el estructuralismo y el habla popular chilensis⁷.

Al referirse sobre el proyecto narrativo de Mellado en el contexto de la literatura nacional, Espinosa señala:

“(…) me interesa la escritura de Marcelo Mellado por su continua discursividad crítica al aparataje institucional -sea cual sea- por el uso y abuso de la parodia, porque sus textos destilan rabia y no duda en apalea a sus personajes. Porque su voz imprecatoria desautoriza literariamente formatos e ideologías”.

A diferencia de lo que sucedió con la narrativa de Enrique Lihn, la obra de Mellado ha sido muy bien acogida por la crítica y también por las editoriales, puesto incluso durante el 2001 llega a publicar su novela “*La Provincia*” en Editorial Sudamericana. Sin embargo, el escritor, como estrategia de posicionamiento local, ha decidido rechazar las ofertas de las grandes editoriales y publica desde las ediciones independientes (*Calabaza del Diablo, Cuneta & Alquimia*) constituyendo un gesto político de acuerdo al apoyo de las iniciativas autónomas frente al predominio de las editoriales transnacionales que controlan hegemonía cultural del libro. Así mismo, Mellado idea su ficción como un ajuste de cuentas contra el mercado y la política institucional que busca absorber todas las iniciativas propias que emergen desde la voluntad ciudadana; es por esto que gran parte de la trama de sus novelas versan sobre el enfrentamiento de los proyectos de recuperación o reinstauración patrimonial por parte de la misma comunidad en contra el aparataje oficial que busca mantener el dominio de todo lo local, incluso sobre los lugares abandonados.

Mellado emplea el territorio del litoral central como una estrategia discursiva que le permite elaborar informes de lectura sobre las ramificaciones que se construyen a partir de las patologías de sus personajes en contacto con el orden social de los acontecimientos, todo esto desplegado sobre el abandonado mapa geográfico de la provincia portuaria.

⁷ Término empleado por Marcelo Mellado para referirse a todo lo relacionado con la cultura popular de una chilenidad profunda.

De esta forma, el trabajo literario de Mellado se instala desde el litoral central para construir, a través de la ficción, una operación discursiva de desmontaje de las fachadas culturales que esconden el aprovechamiento y la corrupción ejercida por las hegemonías institucionalizadas y las prácticas secundarias del poder.

2.2.1. Marginalidad como trinchera política y textual.

El trabajo narrativo de Marcelo Mellado se instala dentro de las concepciones interdisciplinarias de la cultura, las cuales buscan, por medio de redes de asociatividad, componer un sistema de resistencia emancipadora con respecto a otras fuentes de hegemonía política. Es así como la territorialidad del litoral central será tomada por Mellado como una zona de ocupación para la elaboración de productos culturales que logren desfragmentar la imagen lárca y estática con la que la misma literatura ha descrito al puerto y más aún a la misma provincia.

Una de las principales aristas que se desarrolla en el proyecto cultural de Mellado es la noción del arte como una práctica surgida desde las escrituras⁸ territoriales. Es así como este escritor se adscribe dentro de la declaración de principios ideológicos y estéticos en el “*Manifiesto de Escritores de los Pueblos Abandonados*”, en la cual se concibe la marginalidad, a la que han sido relegadas las zonas provinciales de Chile, como la oportunidad de generar en ella centros de operaciones que posibiliten ejercer soberanías autónomas en cuanto al posicionamiento de proyectos culturales y políticos.

En este sentido, tal como se expresa en el manifiesto, la escritura territorial “*se propone como una poética que le hace frente a la ofensiva canónico institucional que las políticas culturales de la derecha y de la concertación han promovido*”. Por lo tanto, se desprende un carácter accional y político a través de la práctica discursiva de la literatura, la cual no se basaría sólo en un registro ideológico determinado, sino que apunta a convertir la habitabilidad de la provincia en un nuevo eje para la lectura y escritura del país.

⁸ En este contexto, de acuerdo a la noción de Mellado, la escritura debe ser entendida como un registro amplio de circunstancias sociales, no sólo como una práctica literaria.

Complementando el rol de la provincia como constructo activo, más que una mera imagen u objeto lírico, la escritura territorial desde los pueblos abandonados -por causa del desglosamiento soberano a través de los municipios- propone el espíritu de la provincia no sólo como el capricho rebelde ante el poderío fáctico del canon académico y político de la razón metropolitana, sino que también conforma un modelo de ruptura que busca renovar las mismas prácticas literarias; tal como se expresa en el manifiesto:

“(…) el fantasma de la provincia, es un dispositivo político que no sólo es refractario al canon metropolitano y a sus flujos hegemónicos e impositivos, que incluye la razón académica y el mercado editorial, es también un nuevo flujo territorial, un rediseño del paño textual que trasciende el estatus de género simbólico que tradicionalmente se nos ha atribuido”.

Por otro lado, la práctica discursiva desde el abandono también implica un papel relevante al escritor dentro de los procesos de cambios sociales y políticos, ya que conlleva un acompañamiento a las demandas colectivas en busca de la emancipación del territorio. Por lo tanto, la escritura no necesariamente debe caer en una militancia ideológica, pero sí formar parte de las relaciones de asociatividad de la ciudadanía, haciendo de la operación narrativa un elemento estructurador de la cartografía de la denuncia y el empoderamiento local.

Desde lo anterior surge el acoplamiento de Mellado entre la práctica literaria y la acción política-cultural de su obra, puesto que la marginalidad provincial del puerto de San Antonio, le permite erigir un relato que une tanto el plano discursivo, propio de su narrativa, con la impronta de los proyectos artísticos autónomos como el taller de escrituras y productividades culturales “*Buceo Táctico*” o la micro-editorial independiente “*Economías de Guerra*”.

La decisión de Mellado por emplear la marginalidad como catapulta para la producción cultural constituye una arista particular en su narrativa, puesto que temáticamente todas sus novelas son ambientadas en el litoral central, como cuadro de abandono, y expone a personajes cuyos proyectos personales de recuperación u ocupación de espacios públicos mediante la poesía deben enfrentar la potestad oficial del poder local que obsesivamente impone su aparataje para mantener el control y el aprovechamiento de la zona; tal como se logra evidenciar, por ejemplo, en el conflicto expuesto en *La Hediondez*:

“El municipio dejó que la biblioteca municipal se pudriera. A pesar del inexorable deterioro había un socio minoritario, poeta impostor, según Prudencio Aguilar, que por conexiones familiares y políticas usaba las instalaciones de la biblioteca como oficina o centro de operaciones para sus deseos políticos, entre otros, convertirse en concejal.” (Mellado LH, 2011:32).

Elaborar ficción desde la marginalidad como estrategia discursiva constituye un proyecto personal del escritor, pero el cual sólo puede ser entendido dentro del sentido colectivo y emergente de su producción. El propio Mellado reconoce que la instalación sobre el puerto de San Antonio es un soporte táctico para el funcionamiento de su literatura haciendo coincidir el plano textual con el vivencial; tal como señala en la entrevista realizada por Marcelo Somarriva para diario *El Mercurio*:

“Lo tengo todo pensado: me fui a San Antonio haciendo un cálculo absoluto para convertirme en ‘el escritor del puerto de San Antonio’, reivindicando la precariedad y la fetidez del puerto, feo, cochino, hediondo y pobre y, desde ahí, desde la nada misma, me refiero al centro metropolitano. Todo esto lo hago para triunfar en la vida (...).Lo demás es pura sobrevivencia. Como ves es una estrategia que no puede estar más derrotada”.

De esta forma, se concibe la producción de Marcelo Mellado como un cruce entre la postura política y cultural teniendo como eje estructurador el relato territorial. La noción del territorio como un texto sobre el cual se plasman los retazos de diferentes discursos en el espacio ciudadano podría ser una de las concepciones bajo las que se ampara la propuesta de la interdisciplinariedad cultural de su operación literaria. Esta misma noción del espacio territorial como un texto es el motor de arranque para la novela *“Informe Tapia”*:

“(…) es hermoso experimentar el paisaje de este lado del relato, del lado de acá de la experiencia mundana. El territorio así recorrido es un papiro con vocación de palimpsesto, es decir, con capitas ocultas, con espesuras y volúmenes que el deseo suele desparramar por el mentado paño territorial.” (Mellado, 2002:9).

En *“La Ordinarietà”*, libro que recopila diferentes artículos de Mellado, el autor hace diversas reflexiones en torno a temas sobre identidad, cultura, política y literatura; precisamente en el artículo *“Escrituras y políticas”*, se refiere en forma particular a la intersección que se produce entre la propuesta cultural y política unificada en su literatura, ante lo cual apunta que su propuesta busca:

“hacer coincidir el trabajo de obra con el diseño de proyectos políticos que incidan en lo que el sentido común denomina como escena pública (un fuera del texto), más aún, se trataría de hacerlos equivalentes o confundirlos en la cotidiana práctica del relato, para emitir un enunciado radical, el de que la política es sobre todo un hecho textual.” (Mellado: 2013:123).

Resulta preciso desarrollar a cabalidad uno de los aspectos que se extienden por la obra de Mellado y que se vincula con su propuesta de la recuperación de los espacios arrebatados por el poder metropolitano. El autor hace uso de la actividad poética como un terreno de búsqueda y ruptura identitaria dentro del plano local, permitiéndoles a sus personajes emprender la épica de revalidar la palabra en un espacio dominado principalmente por el estancamiento cultural. En palabras del propio autor, la poesía tratada desde su obra se muestra como un artilugio que *“reelabora los residuos que van dejando las palabras”*.

Al igual que la poesía, la razón marginal propuesta desde la obra de Mellado, se traza como un modelo de rearticulación del abandono a la luz del escenario político actual, en donde la imagen de la provincia portuaria y su relación con el mar no sólo constituye un imaginario lárco, sino que guarda una deprimente significancia en cuanto al subdesarrollo de las localidades olvidadas por la soberanía nacional, en donde la palabra y el proyecto de convertir en emergente lo residual constituye una ardua disputa de ocupación del territorio.

Para sintetizar, la pretensión de Mellado por la poesía y el litoral central se puede condensar a partir de palabras extraídas desde el artículo *“El Mapocho, el quiltro más inmundo”*, en donde el autor deja ver parte de su propuesta de reconocer lo vernáculo de los ríos que dan al mar con una significancia sociopolítica, señalando:

“(…)algún día se tendrá que reconocer que los desechos que arroja la región metropolitana por vía fluvial –desechos que muchos de nosotros recolectamos y reciclamos, agregándole valor, y con toda humillación inherente a la faena- son la perfecta metáfora de lo que en Chile significa vivir en provincia.” (Mellado 2013:61).

2.2.2. Ficción como organización de la realidad: La novela-informe

La novela concebida como un registro que, desde la narración, organiza un relato por medio de un aparato verbal como voz de enunciación de los acontecimientos, es una definición clásica dentro de los cánones que determinan al género. Sin embargo, la hibridación entre las apariencias novelescas de los acontecimientos, junto al registro procedente de otros formatos textuales como el artículo, el ensayo, la monografía, o el mismo informe, han hecho que se tense el carácter clásico de la ficción novelesca contada simplemente desde un narrador puntual.

Adscribiéndose a los autores que actualmente llevan a cabo una propuesta de poner en tela de juicio el carácter ficcional de sus obras, por medio de la articulación de un relato desde la retórica de otros formatos textuales, Mellado construye su producción literaria recogiendo un lenguaje totalmente heterogéneo que resulta de la mezcla entre el discurso académico y la cultura popular. Aun más, el propio relato temático que expone en su trilogía provinciana se sostiene sobre la base estructural del informe como mecanismo textual; tal como él mismo lo expresa:

“La propuesta consiste en generar actos narrativos en donde los códigos de la representación ciudadana y/o cívica se descomponen en simulacros e imposturas retóricas (...). Utilizando, a veces, el modelo del informe político o mimando la jerga de las ciencias sociales en clave chapucera (o no tanto), se construye un delirio textual o politexto que por la vía de las múltiples lecturas se convierte en virtualidad política”. (Mellado, 2013:124).

Un posible acercamiento teórico para definir el registro narrativo utilizado por Mellado, es aceptar el concepto de 'literaturas postautónomas' propuesto por Josefina Ludmer* quien señala la existencia de una literatura que emana desde “*islas urbanas*” y que por su instalación local en una realidad cotidiana sólo se entienden en su función de “*fabricar presente*”, por lo que no resisten una lectura literaria, puesto que su carácter real o ficticio no es realmente lo importante.

El principio de postautonomía de la literatura, de acuerdo a Ludmer, se basaría en dos postulados que determinarían el carácter ambivalente del producto literario en su esencia y en el tratamiento de su contenido. “*El primero es que todo lo cultural es económico y todo lo*

* Profesora en Letras, crítica literaria y ensayista.

económico es cultural. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad es ficción y que la ficción es realidad". Esto último estaría en perfecta consonancia con el epígrafe que inicia el relato en "La Hediondez" y que cita un fragmento del texto "El espectador emancipado" de Jacques Rancière:

"Lo real es siempre el objeto de ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible".

Ya desde las primeras líneas que abren el relato del "Informe Tapia" se deja evidenciar esta pretensión de Mellado por absorber literariamente los planos de lo que constituye la ficción y/o lo real:

"Es una buena mierda estar siempre condenados a articular, ahuevonadamente, lo simbólico, lo imaginario y lo real."(Mellado 2004:9)

Según Ludmer, existiría una "imaginación pública" que en sí misma contiene y unifica todo lo que se produce, circula y nos penetra como contenido textual, reconvirtiendo las delimitaciones entre lo político, lo económico y lo cultural; de esta manera, el sentido de realidad y ficción se pierde por la constante fabricación de un presente de la lectura. Cabe mencionar, que la ambivalencia entre realidad y ficción propuesta por Ludmer se entiende en la aclaración que la "realidad" del relato no está ligada a una "realidad histórica" como en los cánones clásicos que imperaron durante el siglo XIX y XX en Latinoamérica.

La literatura de Mellado, entonces, se podría caracterizar por su práctica territorial de lo cotidiano, en la cual la ficción opera como un organizador simbólico de la realidad, dado que la misma imaginación pública permitiría realizar una lectura de su obra de manera similar a la realizada frente a una reseña, una noticia o cualquier otro texto.

Esta literatura postautónoma doblaga el sentido canónico de los géneros, dado que:

"(...) no sólo atraviesan la frontera de la literatura sino que también la de la ficción [y quedan fuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero "realismo", en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta la etnografía."

En este sentido, es importante considerar la entrevista a Mellado realizada por Álvaro Bisama* para diario *La Tercera*, en la cual el autor de la trilogía provinciana señala explícitamente que se adscribe a la concepción de una narrativa híbrida para desprenderse de los cánones de la novela clásica y específicamente alude a la combinatoria de diferentes formatos textuales, lo que está en concordancia con lo propuesto en el concepto de las literaturas postautónomas :

“Yo creo que no distingo la novela de la crónica ni el ensayo del cuento. La idea es que uno trabaja con retazos, con artículos, con informes. Uno es más conservadoramente desparramado. La novela moderna ya no tiene ninguna distinción. Porque la otra es la novela decimonónica.”

Resulta pertinente, además, hacer hincapié en la alusión a la etnografía realizada por Ludmer, dado que este tipo de estudios busca caracterizar a una determinada comunidad a partir de observaciones, o bien desde el análisis de los productos culturales que emergen de ella. Esto inmediatamente constituye un punto en común con la obra de Mellado, ya que a partir de su literatura se define –caricaturescamente– a la comunidad -alegórica- que conforman los personajes que habitan en el litoral central. Aún más, mediante el uso del informe como soporte textual, se deja en evidencia la finalidad de Mellado por delimitar las características que componen el sistema de relaciones entre los personajes insertos en el espacio de la provincia portuaria. Es así, como en el texto *“Sujeto y Narratividad”*, publicado por Mellado en la revista *Istmo*, se deja leer que de acuerdo a sus pretensiones y concepciones literarias:

“Contar historias no puede ser otra cosa que un modo de dar cuenta colectiva y pública de las patologías individuales estructurantes de un orden social.”

Las llamadas literaturas postautónomas, según Ludmer, se ubicarían *“en la fábrica de presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana”*, ante lo cual sería preciso incorporar: ...isla urbana latinoamericana... y por supuesto, provincial.

* *Escritor y Profesor de literatura*

En el mismo texto (“*Sujeto y Narratividad*”), Mellado señala que elaborar productos literarios, constituye esencialmente una labor de “*entregar informes de lectura*”, informes de carácter ficticio posiblemente pero surgidos de una lectura de la realidad.

Con respecto al uso del informe como soporte textual para la narrativa de Mellado, es preciso analizarlo en sus aspectos formales para ofrecer un acercamiento a este modo narrativo y cuál sería su finalidad dentro del relato.

En primer lugar, es importante señalar que el informe como texto tiene la finalidad de dar cuenta de los resultados obtenidos mediante un proceso de investigación, registro o análisis de una situación en particular y cuyo lenguaje debe ser lo más objetivo posible ciñéndose exclusivamente a la entrega de la información. En este sentido, es posible identificar que la discursividad de Mellado emplea constantemente el uso del “*se*” como partícula lingüística que quita o cubre cualquier marca de subjetividad en el relato, y construye una especie de impersonalidad en la entrega de los acontecimientos:

“El inicio del paso de los carros se atrasa porque el alcalde se está pegando una siestesita (...)” (Mellado LP, 2011:132).

“En el periodo de primavera-verano, Padilla o el otro se llenaba de energía y se le instalaba el deseo de hacer, de hacer todo tipo de eventos (...)” (Mellado 2004:84).

“La conversación, obviamente cambió de tono, se revisaron los últimos acontecimientos y se alertó sobre una asamblea (...)” (Mellado LH, 2011:113).

El uso constante del “*se*” le permite a Mellado articular los acontecimientos de manera informativa sin necesidad de caer en la narración que sólo enuncia las acciones realizadas por los personajes.

La narración común y clásica se realiza por medio de un narrador que recapitula los hechos que ocurrieron en un tiempo pasado. Sin embargo, la discursividad de Mellado organiza la entrega de los acontecimientos desde un presente, tal como si se estuvieran registrando textualmente en el mismo momento en que se llevan a cabo y se dejara constancia escrita de aquello:

“Al fondo de mismo escenario un grupete de chicos muralistas locales pintan o le dan los últimos toques a un gran lienzo (...)” (MelladoLP 2011:136).

“El jefe, que no es otro que Atilio, apellidado de manera tan múltiple, abre una sesión que tiene mucho de rito místico e iniciático” (Mellado 2004:139).

“Los pescadores aprovechan la ocasión para protestar contra la ley de pesca y para solicitar el fin de la pesca de arrastre contra el decreto 130.” (Mellado LH 2011:107).

Otro de los modos de entregar los hechos ocultando la apariencia narrativa, se observa en las instancias en que una situación particular se desglosa a partir de sus características, tal cual se descompone la información en sus diferentes aristas. De esta forma, en las novelas es posible identificar episodios en que el relato se sustenta sólo en el plano de segmentar los hechos y esto se hará evidente mediante el uso del “*que*” como partícula propia para el uso de definir ciertas tareas o implicancias en una situación particular; esto lo emplearía principalmente emulando el registro organizativo del informe como acta de actividades:

“Antes de emprender la caminata pantanosa por dicha lectura, es necesario dejar constancia de lo siguiente:

-Que el asado en nuestra patria corresponde a un tipo de situación o espacio doméstico-grastronómico-festivo (...)

-Que el ingrediente bebestible forma parte de un capítulo no menor (...)” (Mellado LP 2011 35-5).

O bien, otra de las modalidades de descomponer la situación informada narrativamente, es por medio de la enumeración de elementos que conforman el mismo hecho; así por ejemplo se advierte en *La Hediondez* al caracterizar los diferentes grupos que componen el aparataje fáctico de San Antonio:

“El mapeo era más o menos el siguiente:

A- El grupo de los perros masónicos [llamados así por su voracidad]: era una mafia de radicales que se repartieron las pegas menores y las jefaturas de servicio en el periodo democratoide (...)

B- El grupo de los huasos brutos: se trataría de viejos funcionarios municipales que habían trabajado espionando para los milicos (...)

C- El grupo de los impostores y criminales políticos a secas, compuesto por ex integrantes de la maldita Concertación (...)” (Mellado LH 2011:25-6-7).

Es así como por medio de un relato, definido por una textualidad enmarcada en la retórica del informe, los acontecimientos aparentemente sólo conforman una constancia de hechos que se van presentando en el mismo momento, esto va a permitir que la discursividad de Mellado se convierta en una fábrica de presente, tal como lo plantea Ludmer. Del mismo modo, la lectura crítica que se hace del funcionamiento de las institucionalidades y el trasfondo político que se vive en la provincia, se organiza gracias a la transformación de la realidad en objeto de ficción, combinando y unificando ambas dimensiones por medio de sus propias actividades culturales y literariamente combinando registros de textificación que logran que sus “*informes de lectura*” no necesariamente admitan una lectura literaria, puesto que nacen desde la isla urbana de San Antonio y se proponen la recuperación de retazos textuales dejados por diferentes discursos, los cuales serán moldeados en su literatura e incorporados por nuestra imaginación pública.

3. El *power*⁹ de la palabra.

Al contrastar los proyectos narrativos de A.P y la trilogía provinciana de Marcelo Mellado es posible identificar la cercanía de sus intenciones por hacer converger en el texto las dimensiones políticas y culturales que se llevan a cabo en el espacio público del territorio. De esta forma, se torna relevante conocer las apreciaciones con respecto a la relación que se entabla entre el poder imperante en un determinado lugar con los discursos que hacen uso de la palabra en sus dimensiones artísticas y/o culturales.

La inserción del sujeto en un determinado espacio implica que por medio de la comunicación y la interacción con sus pares se vaya generando un sistema de relaciones que permiten la formación de la sociedad. Asimismo, a medida que surge la complejidad de las relaciones sociales se torna necesaria la existencia de una modalidad de organización para todas las actividades que competen a los intereses privados y colectivos.

La noción de interacción entre los individuos es tan inherente al concepto de sociedad como lo es la existencia de relaciones de poder entre estos mismos. En este sentido, es preciso incorporar la apreciación de Foucault* quien considera que el poder no puede ni debe ser entendido como un concepto autónomo ya que sólo puede ser analizado dentro del marco de las relaciones particulares, pues corresponde a *“la forma de exigencia de los compromisos de relación social pactados”*.

Dentro de la organización y la búsqueda de los intereses personales o sociales, surge la instancia en la que lo tácito del poder se manifiesta por medio de la aplicación de la potestad, es aquí donde un sujeto o una entidad en particular -mediante diferentes mecanismos- busca establecer ciertas voluntades por sobre las otras. A causa de esta misma consideración, Foucault, en el ensayo *“El sujeto y el poder”*, aclara que se debe analizar la relación jerárquica y las formas de manifestación con que se expresa el poder, más que tratar de identificar la esencia del concepto debido a que *“el Poder existe sólo cuando es puesto en acción”*.

⁹ Concepto empleado en toda la narrativa de Mellado para hacer alusión a los poderíos fácticos de la administración del poder (Estado, Municipalidades, Ministerios, Alcaldías Intendencias, etc).

* Historiador, filósofo y teórico social francés.

Narrativamente, la relación en la cual es posible evidenciar la manifestación del poder sobre las acciones de los demás, está establecida entre los grupos de poetas frente a los entes de administración hegemónica, así por ejemplo, el Régimen del Protector en A.P funciona como un depositario total del poderío político de Miranda:

“Disipada nuestra ignorancia de huéspedes negligentes por el discurso inicial del Marqués Pie de Concha, sabemos ahora de la continuidad y de la concentración de un mismo poder político en las manos múltiples del Protector (...)” (Lihn, 1980:138).

O bien, las instituciones culturales administrativas del poder político:

“(...) quien había llegado a ocupar el cargo de Ministro de Cultural, en su apogeo.” (Lihn 1980:63).

“Póngale la empresa privada, actuando mancomunadamente con el Estado y sus instituciones regionales, como Intendencia, Gobernación, Secretaría Provincial de Educación, Secretaría de Turismo, Municipalidades, etc.” (Mellado LP 2011:48).

En este sentido, cabe mencionar la identificación de una relación que surge por la burocracia organizativa de la potestad en la que el poder recae sobre sistemas de representación o administración a menor escala, lo que Mellado, en *“Cartografía Institucional Porteña”* considera como la ejecución de las *‘prácticas secundarias del poder’*, definiéndola como:

“Ejercicios subordinados del poder verificados en zonas deterioradas o insignificantes para el aparato institucional, pero que son válidos para operadores que recién se están formando. Estamos hablando de municipios, ciertas oficinas públicas, los departamentos de cultura, bibliotecas públicas, corporaciones educativas, etc.”

En las tres novelas de Mellado se reconoce que gran parte de la trama pasa por la presencia de estas prácticas secundarias del poder: la Municipalidad y sus funcionarios encargados de la producción del Carnaval Poético en *La Provincia*; los funcionarios públicos que participan como empleados del Aparato Oficial en diferentes labores de control y neutralización de las actividades culturales de la Asociación de Poetas de la Cuenca del Maipo en *Informe Tapia*; y la Biblioteca Pública de San Antonio ocupada por Poetiso Caldera como centro de operaciones políticas en pro de su postulación como concejal, tema central de *La Hediondez*.

De esta forma, es preciso señalar la identificación de dos tipos de poderes presente en las novelas: el del estatuto político establecido y un “poder menor”. Éste último sería originado en la administración política o las relaciones comunes y cotidianas entre los personajes. Así por lo tanto, Mellado distinguirá el poder soberano e institucional hablando del *'power'*, *'el Aparato oficial'* o el *'poder-poder'*:

“En Santiago, en cambio, el poder-poder era manejado en una oficinita de un edificio de apenas cuatro pisos, ubicado en Vicuña Mackenna, como a cinco cuadras de la Alameda, en cuya puerta no había nada que reflejara la pompa o la magnificencia siútica del poder (...)” (Mellado 2004:16)

Entender el poder desde su aplicación sobre las relaciones, implica determinar la forma en que éste actúa e identificar cuál es su objetivo dentro de la jerarquía social. Foucault también señala que *“la ejecución del poder consiste en guiar la posibilidad de conducta y poner en orden sus efectos posibles*; esto permite comprender que el radio de acción del poder está en establecer, moldear, controlar e incluso prohibir ciertas actitudes o acciones de acuerdo a un marco regulatorio determinado por los principios e intereses de la potestad.

Para comprender el funcionamiento del poder es necesario anexarlo al concepto de *'control'* que inherentemente conlleva la imposición de una voluntad por sobre otra. Esto se explica debido a que el poder necesita mecanismos para determinar las acciones que le sean beneficiosas según sus propósitos, así como también requiere de manejar adecuadamente aquellas que pueden alterar la estabilidad de las relaciones sociales; o dicho en palabras del mismo Foucault: *“el ejercicio del poder (...) es una estructura total de acciones traídas para alimentar posibles acciones”*.

Para llevar a cabo un perfecto control de las acciones dentro de las relaciones sociales, el poder pone en acción diferentes labores con vista a imponer una ley de verdad que sea reconocida individual y socialmente. Es así como el control debe supervisar, regular, determinar y prevenir las acciones dentro del contexto de las relaciones sociales.

Desde lo anterior surge la importancia de la relación que se establece entre el poder y el lenguaje en la búsqueda de un orden social, puesto que el propio Foucault reconoce que *“comunicar es siempre una cierta forma de actuar sobre otra persona o personas”*, agregando,

además, que la circulación y producción de significados por medio de la palabra inexorablemente tienen consecuencias en el terreno que busca dominar el poder. Esto permite realizar de forma inmediata una referencia directa al contenido presente en las obras de Lihn y Mellado en cuanto a la relación entre las soberanías políticas (poder) y los actores culturales (palabra).

En el estudio *“Lihn, Pompier y las autoridades permanentes”*, se analiza el A.P como una sátira cultural, sintetizándola a través del beneficio que el poder del Régimen Protector busca alcanzar por medio de los poetas invitados al Congreso de Miranda:

“La burla recae sobre la literatura entendida ésta como una institución y también se extiende a sus socios, cuyas relaciones mundanas estarían encaminadas a lograr el Reconocimiento de la Autoridad”. (Cánovas 1986:27)

Se observa, por lo tanto que Lihn expone y desnuda la implicancia de las alocuciones poéticas en la organización soberana al mostrar el aprovechamiento de los sistemas políticos –alegorizados en Miranda- para legitimarse socialmente y deshistorizar la realidad –para evitar cuestionamientos y mantener el poder- por medio de los discursos vacíos y sobrecargados de palabrería:

“La unión de la Poética y la Política es en Miranda el lazo decorativo de un emblema que une el dedo pulgar y el índice de la mano de un brazo desnudo con las dos puntas de una estrella” (Lihn, 1980:61).

Por otro lado, Mellado da cuenta de la importancia de la relación poder/palabra al denunciar el miedo -a la alteración del orden y el control- de los sistemas gubernamentales al ver que los productores culturales (poetas) hacen uso libre de la palabra o buscan recuperar espacios patrimoniales para la instalación de proyectos de colaboración ciudadana, lo cual es percibido como una amenaza para el espacio ocupado por el *'power'*:

“Apenas este deseo de autonomía llega a oídos de La Caleta, grupo ya mencionado y ubicado en el organigrama discursivo, se dispone un operativo de neutralización; la independencia institucional no es bien vista en la comuna.” (Mellado LH 2011:29).

Junto a esto y entrelazando las labores del poder para mantener el control de las acciones y el impacto social que tiene la comunicación, aparece la imagen del Estado como un ente

administrativo de la potestad social. Concebido desde la lógica de Foucault, el Estado constituye una forma de poder a la cual se pueden integrar los individuos siempre y cuando acepten moldear su individualidad, y por lo tanto sus actos, a una serie de patrones. Para esto, el Estado no sólo administra el poder, sino que además busca supervisar y controlar las acciones de los individuos, incluso permitiéndose legitimarse haciendo uso de las relaciones sociales y de las propias instancias comunicativas.

Para mantener el control de las acciones, el Estado opera a partir de diferentes administraciones del poder, es así como, para Foucault, surge la noción de la institucionalidad como el instrumento de vigilancia, neutralización e incorporación al poder de todas las acciones emergidas desde las relaciones sociales.

Esto último podría sintetizar, en gran parte, las intenciones literarias de las novelas de Lihn y Mellado, ya que temáticamente ambas se sustentan en cómo el poder del Estado y sus institucionalidades mantienen relaciones de control, vigilancia y neutralización de las manifestaciones artísticas y culturales, desde el plano del contenido que expresan hasta las prácticas propias de la actividad literaria. Incluso, es posible plantear que ambos escritores se proponen presentar y explicar las relaciones sociales puestas en un territorio a partir de la vinculación/pugna entre el poder gubernamental y la cultura de la palabra, ya que el control sobre las manifestaciones artísticas garantizaría la estabilidad y el funcionamiento de la política imperante.

De esta forma, por ejemplo, la desatención sobre la propia realidad que afecta a la República de Miranda es cuidada por el Régimen del Protector como una forma de mantener el control de la población. Miranda corresponde al lugar donde los circuitos comunicacionales no se completan ni se cierran; todos emiten discursos pomposos sin contenidos, los cuales tampoco alguien escucha y asimismo todos escriben pero nadie lee; es así como se expone la inexactitud de la realidad fundada en la palabra, pues no existen –ni se quieren- antecedentes ni prescripciones de ningún tipo para establecer la identidad local sobre alguna certeza fundada:

“(...) quien escribiera la historia de esta República sería justamente juzgado por alta traición a la patria.” (Lihn 1980:140)

Paralelamente, Mellado presenta la realidad de la provincia a partir de la relación entre las instituciones y el tratamiento que éstas tienen con los actores culturales de la palabra (poetas), planteando que la provincia vista desde la noción poética sólo es percibida como algo estable e inalterable en su calidad de objeto lírico, pero la misma palabra y la actividad cultural pueden otorgarle un dinamismo que empodera a los agentes operadores discursivos y atemoriza al *'power'* local:

(...) La poesía es un arma de desarrollo no solamente cultural, sino que también en otros rubros, porque la poesía es un recurso extremadamente renovable y que abarca todos los estamentos de la vida social. Un verso convence más que las lógicas conversacionales y/o dialógicas. Una buena metáfora economiza discursos y peroratas dispersas. Consumir poesía, por lo tanto, es una necesidad del mercado de conciencia.” (Mellado LP 2011:111-2).

3.1. Cartografía del poder político y retórico.

La intrínseca relación que habría entre el dominio discursivo y la ejecución del poder, se sustenta, además, en que el lenguaje en sí constituiría un medio de dominio y control sobre las cosas que son transformadas en conceptos simbólicos. Desde allí radicaría la vital importancia de la regulación desde la autoridad con respecto a las enunciaciones comunicativas llevadas a cabo en los espacios públicos.

Un acercamiento a la relación entre el lenguaje y el poder es aportado desde el materialismo dialéctico. Este enfoque antropológico ha puesto la atención en cómo se establecen las relaciones de dominio y sometimiento en determinadas comunidades a través de un uso particular del lenguaje. Es así como Maurice Godelier* en el artículo “*Poder y Lenguaje*”, sostiene:

“La fuerza más fuerte de un poder de opresión, de dominación, no es ciertamente la fuerza violenta, sino por el contrario, un consentimiento de los dominados frente a su dominación.” (Godelier, 1982:88).

* Antropólogo francés, considerado fundador de la Antropología Económica.

En este sentido, el uso del lenguaje no se manifiesta explícitamente como una práctica impuesta desde una presión subyugadora, lo que permite que en él se oculten instancias de dominación ejercidas en beneficio y control de los grupos de poder. Godelier aborda esta instancia del lenguaje señalando que la ejecución del poder por medio del control de la palabra permite tener

“(...) un acceso, a través del lenguaje, a la esencia oculta de las cosas. Es un poder sobre las cosas y, por consiguiente, un poder sobre los hombres a través del poder sobre las cosas.” (Godelier, 1982:90).

Conocido esto es importante recalcar la cercanía existente entre los aportes del materialismo dialéctico y las tratamientos de las implicancias comunicativas presentes en las novelas de Lihn y Mellado, ya que se evidencia que ambos proyectos narrativos se fundan sobre la idea de que los intereses por mantener las manifestaciones poéticas controladas y administradas desde los entes soberanos como el Régimen Protector en Miranda o las Municipalidades e institucionalidades del litoral central no se desarrollan como una instancia sincera de difusión y/o apoyo cultural, sino que se enmarcan dentro de las políticas y prácticas necesarias para la regulación de la palabra, y por lo tanto, del control de la estabilidad soberana; ya que precisamente allí estaría la raíz del interés que tienen los poderes políticos en asuntos artísticos o culturales:

“La tesis de Badilla o Padilla es que la Corporación es su organismo de fachada y que lo verdaderamente misterioso y que hay que dilucidar es el privilegio sobredimensionado de lo cultural en las operaciones de información e inteligencia y, en general, en las políticas que desarrollaba el Aparato Oficial a nivel macro.” (Mellado 2004:22).

Dicho en otras palabras, los poetas, tanto en Lihn como en Mellado, son expuestos como instrumentos portadores de un mensaje que es mejor tener del lado del poder o en mundos abstractos, antes que funcionando de manera autónoma e independiente ya que pueden alterar la estabilidad de la soberanía:

“(...) la voluntad iliteraria de engalanar al poder con el prestigio problemático que le acarrearía la presencia de un grupo de escritores (...)” (Lihn 1980:62).

En este sentido, resulta importante distinguir dos instancias en la que los discursos emitidos desde los gremios de poetas resultan benefactores para el poder político, puesto que permitirían elaborar un proceso de deshistorización de la literatura.

Se evidencia que tanto Lihn como Mellado identifican la estabilidad del poder con un imaginario poético inmóvil o abstracto sobre el territorio, el cual emplea el lirismo para girar sobre su propio eje sin permitirse mayores referencias a una realidad determinada o asociada explícitamente a la de Miranda o la provincia portuaria.

En el caso puntual de la narrativa de Mellado, se identifica y ridiculiza la estabilidad del poder relacionada con el territorio visto sólo como objetivo lírico, el cual se desarrolla a partir de la añoranza de un pasado lejano y/o a un territorio idealizado desde la nostalgia:

“(…) Cartagena como lugar históricamente elegido por los poetas como el locus amoenus y el axis mundi conditio sine qua non de la terapia verbal, y para comprobarlo hace la suma de los vates que se han instalado en el territorio, y da cuenta de una iniciativa alcaldía de dar facilidades a los poetas que se quieran instalar en la comuna (...)” (Mellado LP 2011:110).

Mientras que Lihn expone la desatención de la realidad por medio de discursos hiperrealistas sobrecargados de metáforas o alegorías que en el fondo sólo son ejercicios retóricos vacíos y ajenos a cualquier cercanía con un contenido crítico que pueda abrir paso al cuestionamiento del orden; tal como señala G de P en una de las cartas a Roberto Albornoz, al describir el grupo de intelectuales invitado al congreso de Miranda:

“(…) repetidores de lo que entendemos mal, esto es, a medias; organilleros de fósiles animados de una prehistoria que no hemos vivido aquí ni, por consiguiente, en alguna parte, puesto que somos extranjeros autóctonos trasplantados de nacimiento de nuestros respectivos país de origen” (Lihn 1980:91).

En consecuencia, es posible identificar que la intención de los narradores por exponer espacios sumergidos en el subdesarrollo y el estancamiento cultural, concuerda con las manifestaciones discursivas que surgen desde allí mismo y por lo tanto, gran parte de las instancias comunicativas tendrían una directa relación con los procesos políticos que se llevan a cabo en el territorio mediante a la forma de administración y ejecución del poder en el territorio de la Miranda de Lihn y el litoral central de Mellado.

3.1.1. Formas de control político sobre la palabra.

Complementando la importancia del control sobre las manifestaciones comunicativas de la palabra (principalmente expuesta desde el área de la actividad poética en Lihn y Mellado), aparecen los planteamientos de Roland Barthes* en el capítulo “*Escrituras políticas*” del libro “*El grado cero en la literatura*”, en donde realiza una interpretación simbólica de la relación que se da entre los ordenamientos políticos de determinadas épocas y las manifestaciones literarias que éstas dejaron históricamente.

Considerando las instancias literarias como actos en sí mismos, Barthes plantea la influencia de los poderes ideológicos dentro de la fundación de una determinada concepción literaria, estableciendo que la obra no puede dejar de comprenderse a cabalidad fuera de sus contextos históricos y políticos (todo entendido en cuanto a relaciones de poder ejercidas desde la autoridad sobre los actos culturales de la palabra). Es así como plantea que:

“(…) cada régimen posee su escritura, cuya historia está todavía por hacerse. La escritura, siendo la forma espectacularmente comprometida de la palabra, contiene a la vez, por una preciosa ambigüedad, el ser y el parecer del poder, lo que es y lo que se quisiera que se creyera de él” (Barthes, 2011:26)

En completa sintonía con lo planteado por el semiólogo francés, Óscar Barrientos en su análisis sobre la narrativa de Lihn, también se refiere a la directa relación entre las orientaciones políticas del poder autoritario (Régimen Protector) y las expresiones culturales que se dan en las sociedades subyugadas (Miranda), lo cual sería una tónica esencial en el proyecto de A.P, señalando:

“(…) una ideología como el fascismo que se concreta por medio de la irrupción violenta en un determinado sistema social, necesita formas para pronunciarse en torno a los lineamientos estéticos o más bien al análisis de las manifestaciones artísticas, que como se verá, son en sí expresiones de ideas que suelen problematizar las representaciones que se establecen entre el individuo y su contexto”.

Respecto a esto, es preciso apelar a las declaraciones de Pompier en una de las entrevistas por Carré, donde reflexiona sobre la influencia de las vanguardias y principalmente de Vicente

* Filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.

Huidobro como puente de lo francés y lo hispanoamericano, aludiendo explícitamente a la relación y presión del contexto sobre la elaboración determinada de un tipo de producción literaria:

“Cada época, en realidad, produce uno o dos, más bien un modelo del poeta que cada cual se esmera en realizar plenamente.” (Lihn, 1980:175).

Sumado a esto, Barthes, en *“El placer del texto”*, incorpora la noción de que *“la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es [en sí misma] simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino obligar a decir”*. Esto último apunta a que el control hegemónico de las instancias comunicativas no busca suprimirlas ni ignorarlas por completo, sino que los alineamientos políticos de orden jerárquico necesitan aparentar y mostrar determinados discursos como una forma de exponer públicamente una imagen en particular.

Desde las reflexiones de los propios narradores, se logran evidenciar propósitos explícitos por dar cuenta de cómo existen ciertas presiones políticas o culturales para instalar un determinado registro en los discursos literarios o en toda manifestación artística en sí. Por una parte, Mellado problematiza en sus novelas el uso de la poesía como un sistema de construcción para una imagen inmóvil y publicitaria de la misma actividad poética, tapando las instancias de un desarrollo profundo a través de la palabra; tal como el propio autor lo señala en el artículo *“Lo Mula”*, en *“La Ordinarietà:”*

“El problema es cuando lo mula constituye la estrategia matriz de una política de inserción social. Lo digo con conocimiento de causa al padecer en carne propia el enunciado mítico (mula) ‘Chile, país de poetas’, impostura incontrolable que causa daño a la productividad cultural auténtica” (Mellado, 2013:33).

Esto último se logra evidenciar explícitamente en las tres novelas de Mellado, en las que irónicamente expone a cualquier individuo que como actividad secundaria lleva a cabo la poesía, desacralizando la imagen del poeta como un individuo excepcional y diferente dentro de la sociedad. Asimismo, da cuenta de la utilización de los poetas para la imagen política del poder imperante en la zona; es así como, por ejemplo, lo expone a través del Carnaval Poético realizado por el *'power'* local en *La Provincia:*

“(...) Carnaval Poético Municipal , que –insiste el del megáfono- , no es otra cosa que un homenaje general a los vates que han posibilitado la legitimidad del lema marketinero que dice que Chile es un país de poetas.” (Mellado LP 2011:102).

Por su parte, en “*Conversaciones con Enrique Lihn*”, se logra observar la conciencia del autor de A.P por hacer converger en Miranda los espacios de intersticios del poder político y las producciones culturales, lo cual no necesariamente se lleva a cabo por una represión o censura explícita de los discursos retóricos, sino como una presión que ataca a los niveles significantes del lenguaje, lo que termina siendo tan autoritario como la supresión o el asesinato de la palabra:

“(...) los sistemas políticos opuestos tienen en común la práctica liberticida, y por muy divergentes que sean sus ideologías, la ideología se encarga siempre de borrar en la práctica los datos que la contradicen. Así se llama negro al blanco, libertad a la opresión, paz a la guerra. Miranda es una utopía negativa, donde el triunfo constante del discurso vacío, de la cháchara torrencial, ha clausurado toda forma de hacer uso de la palabra” (Lastra, 1990:115).

Desde lo anterior, surge la necesidad de indagar en cuáles son los métodos que se emplean desde las entidades de poder en las obras de Lihn y Mellado con la finalidad de regular las acciones y los discursos surgidos en los sectores de productividad cultural, todo de acuerdo a los intereses políticos para la estabilidad del poder imperante en La República Independiente de Miranda y la provincia portuaria de San Antonio.

Ante todo, es importante distinguir que, si bien, ninguno de los dos autores hablan manifiestamente de gobiernos fascistas o autoritarios en los espacios desarrollados en sus novelas, sí se extrapola como un contenido implícito que se exterioriza a partir de la ejecución del poder que desarrolla el Régimen del Protector y el Aparato Oficial.

Lihn –siguiendo la tónica de la inexactitud de su novela- expone un gobierno confundido entre una dictadura, un régimen perpetuo, un gobierno eterno sobre la base del nepotismo o una democracia autoritaria, en el cual el carácter fascista sólo es evidenciado por la forma de actuar del Protector en cuanto a su relación con los poetas invitados al Congreso de Escritores:

“Hacemos, deshacemos y rehacemos nuestras maletas para estar seguros de que no se han introducido en ellas papeles comprometedores, evitamos reuniones a menos de tres

y más de siete personas; circulamos por las circunvalaciones visibles del hotel para frustrar las sospechas que provocan la reclusión o la intimidad". (Lihn, 1980:324).

Mientras que por otro lado, -quizás reforzando la noción de *democracia autoritaria* de Lihn- Mellado expone las relaciones del poder desde los Municipios como entes administrativos de la soberanía democrática (aludiendo tanto al sector de derecha como al de la Concertación). El carácter fascista de esta administración institucional, se extrapola desde la corrupción de los propios funcionarios públicos hasta las '*máquinas criminales*' que operan como mecanismo de control, las que son definidas por el mismo autor en "*Cartografía Institucional Porteña*" como:

"Modelo de trabajo mafioso o delictual que consiste en montar dispositivos de eliminación de un adversario perteneciente al grupo fáctico con el que se disputa el dominio de un área de influencia, que hace obstáculo verificable e impide el despliegue de redes de influencia y control que el otro grupo pretende desarrollar."

Esto, por ejemplo, se logra ver reflejado desde la ficción a partir del actuar de personajes de *La Hediondez* como Poetiso Caldera o el Gallina Clueca, integrantes de La Caleta, una mafia-poética dentro de la institucionalidad pública que pretende reducir las intenciones de Prudencio Aguilar por establecer una Biblioteca Comunitaria en San Antonio:

"(...) don Prudencio Aguilar hace aseveraciones crudas y complejas, como que La Caleta sería partidaria de utilizar metodologías propias del crimen de sangre (...)".
(Mellado LH 2011:68).

La neutralización y el control de las manifestaciones culturales en Miranda y en la provincia portuaria, por parte de las entidades de poder, se integra al conjunto de prácticas que permiten dejar en evidencia el carácter fascista de estos sistemas de administración hegemónica. Asimismo, se deja ver la maquinaria política que opera de fondo en las instancias de ab-uso de la palabra poética, demostrando la preocupación del poder por mantener una determinada perspectiva con respecto a los productos literarios que surgen desde el territorio que busca controlar.

En este aspecto, tanto en la novelística de Lihn como la de Mellado, es posible identificar al menos cuatro mecanismos de control político llevados a cabo por el Régimen del Protector y la

institucionalidad político-cultural del litoral central y que, en diferentes grados de presión buscan “obligar a decir”.

a) Censura implícita:

En Miranda, el Régimen Protector necesita ocultar su dimensión totalitaria, para lo cual busca mostrar una imagen de región, país, ínsula o península donde la censura no existe y para lo mismo se lleva a cabo el Congreso de Escritores de la República; sin embargo esta instancia corresponde al telón que cubrirá el discurso vacío de la palabrería que simplemente no dice nada, lo que permite crear la ilusión política de la libertad de expresión y la ilusión poética que la cháchara retórica está haciendo uso de la palabra y comunicando algo. Debido a esto mismo, Miranda preferirá a los poetas que no problematicen la realidad social, tal como lo expresa el Protector en su discurso nacional:

“Nosotros también tenemos en este país (por lo menos entre los padres de la literatura nacional) poetas herméticos, crípticos hijos de musas ambivalentes, así por ejemplo, el nunca olvidado Encanta-Flor.” (Lihn 1980:256).

Por su parte, Mellado también expone el uso de las actividades culturales para formar una cortina de humo sobre la aparente política que garantiza la libertad de expresión en las manifestaciones artísticas, pero el requisito mínimo para permitir el desarrollo de estas actividades es acceder a que el ‘power’ local estampe su imagen como institución organizadora o colaboradora de éstas:

(...) síntoma del proyectismo, así lo denominaría el informe, como estrategia de destrucción y quiebre de instituciones autónomas e independientes, tendientes a la municipalización absoluta del territorio y el control férreo del deseo cívico”. (Mellado 2004:86).

b) Crítica literaria y recepción de la obra:

Culturalmente, la crítica sobre obras artísticas constituye un mecanismo de regulación de la productividad artística, tal como Raymond Williams en “*Marxismo Cultural*” lo plantea al definir la crítica como “*formas de control y especialización de una clase sobre una práctica social general y de una limitación de clase sobre las cuestiones que ésta debería elaborar.*”

Desde el planteamiento de Williams se infiere el carácter político de cualquier obra artística y el resguardo que busca tener el poder imperante para regular el impacto que ésta manifestación pudiese tener en el espectro social.

En el A.P es posible reconocer la función de la crítica literaria en la recepción que el poema de Pompier titulado “*Par de zapatos*” tiene sobre diferentes individuos que vía epistolar le comentan sus apreciaciones. Cabe señalar que este poema se origina luego del robo de un par de zapatos a Pompier lo que ocasiona una persecución que culmina con la muerte del ladrón por parte de agentes de seguridad de Miranda y el poema dejaría -peligrosamente para el Régimen- una explícita constancia del carácter violento de la república, como se evidencia en los siguientes versos:

“Perdí aquí los zapatos brutalmente / pues quien me los robó fue asesinado / en nombre de la ley por la espalda / así es Miranda” (Lihn 1980:260).

Una vez que Pompier envía este poema a diferentes personajes del ámbito cultural, recibe como respuesta diversas críticas e interpretaciones, las cuales –todas- desacreditarían el valor referencial del poema con respecto a Miranda. Así por ejemplo, el poema será catalogado como creación hiperrealista, un objeto de admiración formal, un repertorio de injurias, “*un homenaje a la fertilidad poética*” del país o incluso una sublimación de los impulsos sexuales reprimidos. Todas las críticas tienen como eje común desacreditar el grado referencial del poema; tal como, por ejemplo, se lo deja saber Inocencio Pícaro Matamoros, director de “*La Gazeta Científica y Literaria*” de Miranda:

“(…) es una composición simbolista, escrita conforme a la vieja escuela del motivo que no quiere conocer más que la serie fugitiva de los estados del alma y no debe, pues,

tomarse al pie de la letra como si se tratara de una alusión y de un ideario rebelde (...)” (Lihn, 1980:265).

Por otro lado, en *La Hediondez*, Mellado deja ver que existe un manejo político de ciertas situaciones que no son beneficiosas para el poder, y que muchas veces la actividad narrativa las toma como motivos para acciones de artes o tramas en sus novelas, constituyendo una forma de denuncia sobre las perversiones políticas y sociales que afectan a ciertos territorios. Es así como, por ejemplo, el grupo de poetas liderados por Prudencio Aguilar lleva a cabo una performance poética consistente en mostrar el trasero ante el Concejo Municipal como desagravio por su despreocupación y el poco incentivo de políticas culturales. A pesar de la realización de esta ‘acción de arte’¹⁰, no se logra repercutir socialmente para instalar el tema de la Biblioteca Municipal en la población, esto debido al control sobre la situación por parte del poder local:

“La acción poética fue una noticia que trascendió poco, porque el municipio la neutralizó con su aparato comunicacional y de seguridad” (Mellado LH 2011:31).

Y asimismo, la actividad literaria que trató dar cuenta del hecho –extrañamente- no logró causar el impacto buscado:

“Hubo informes dispersos que consignaron esta imposibilidad, incluso una o dos novelas y un par de poemas del gremio, pero nada más.” (Mellado LH 2011:32)

c) Vigilancia y monitoreo interno:

Posiblemente una de los mecanismos más frecuentes en los regímenes autoritarios es la vigilancia permanente de las actividades cívicas, con la finalidad de mantenerse informados sobre las acciones que los subordinados llevan a cabo y saber cómo actuar ante cualquier tipo de alteración que pudiese existir desde allí:

“La estrategia del gobierno central para controlar a la ciudadanía (...) suponía centralizar a todas las instancias y organizaciones oficiales para desarrollar un rastreo

¹⁰ Performance espontánea que apunta a convertir en espectáculo las instancias accionales de lo cotidiano, con una finalidad artística e incluso de carácter político.

permanente de la población, de modo que nada se escapara a la voluntad de la red central.” (Mellado 2004:102)

Acentuando más el grado de incidencia del poder en las prácticas y manifestaciones culturales, Lihn y Mellado exponen la intervención del Régimen Protector y los operadores políticos en diferentes instancias de reunión de los productores culturales (poetas). De esta forma, se presentan los personajes de los “poetas infiltrados” quienes se internan entre los grupos de poetas invitados al Congreso de Miranda o aquellos que planean algún proyecto de recuperación patrimonial en la provincia, con la finalidad de mantener un nexo informativo con el poder.

Así por ejemplo, se identifica al personaje de João Luis Poek, quien se encuentra entre los escritores que albergan en el Hotel Cosmos, con la única finalidad de actuar como informante para los sistemas de seguridad de Miranda:

“Algunos de ellos, como João Luis Poek, tienen evidentes relaciones con la Policía Política; alguien que se escuda con cierta razón en el anónimo ha hecho circular la especie de que se trata de un conocido –por sus obras los conoceréis- torturador y entrenador de torturadores que opera en uno de estos países tropicales” (Lihn, 1980:62).

De igual manera, Mellado emplea a los poetas espías como mecanismo empleado por el ‘power’ para internarse en las instancias de ideación y programación para llevar a cabo los diferentes proyectos con vista a instalar una discursividad desde la propia red comunitaria:

“En el fondo fueron sapos de la CNI. Hoy, además de las labores de jefe de gabinete del power local y de las labores de inteligencia que ejerce para los mismos, dirige un colectivo ideológico(…)” (Mellado 2004:104).

En este sentido, se evidencia la similitud entre ambos autores por usar la imagen del torturador o el colaborador en acciones de represión durante contextos políticos de países determinados, lo cual en sí constituye una crítica a los sistemas de seguridad y justicia por cuanto se deja en evidencia que a pesar del sistema de gobierno, el poder requerirá siempre de estos sujetos para mantener el control de la hegemonía.

Cabe mencionar que, de acuerdo a la concepción narrativa de Mellado existe una manifestación del poder que proviene no sólo desde la hegemonía soberana, sino que también

desde las organizaciones ciudadanas por medio de la asociatividad y el empoderamiento a través de la instalación de proyectos de autonomía cultural y social. Mellado propone por medio de su narrativa la contra-información para el funcionamiento de estos grupos de resistencia, así entonces los poetas utilizan las mismas estrategias de dominio y control del poder, pero en su contra. Esto se ilustra, por ejemplo, que la colaboración entre las Asociaciones de Poetas del Litoral y de la Cuenca del Maipo se fortalece mutuamente y usan al personaje de Jonathan Garay para infiltrarse en el 'power' local:

“Los llamados Poetas del Litoral nos han enviado un colaborador para tener presencia institucional, se trata de Jonathan Garay, cuyo seudónimo es El Mojonero” (Mellado 2004:3).

d) Amenaza y persecución:

La manifestación más explícita de la presión autoritaria que ejercen los estamentos políticos sobre los actores culturales se evidencia por medio de la amenaza para impedir ciertas acciones y manifestaciones; así como también la persecución o represión por medio de la violencia es usada como mecanismo de amedrentamiento para no llegar a instalar temas conflictivos para el orden hegemónico o simplemente no ocupar espacios que son pretendidos por el poder.

En Miranda una vez que los poetas comienzan a comportarse de manera indebida en el Hotel Cosmos o cuando sus recitales de poesía ya no contribuyen para la legitimación del Régimen Protector, se envía contra ellos todo el aparataje represor con vista a encauzar nuevamente sus actos y manifestaciones. Así entonces el propio G de P dará cuenta de la amenaza del poder ante cualquier tipo de manifestación expresiva que tenga connotaciones políticas, pues atentaría contra lo propuesto por el Protector:

“(...) deben abstenerse de no dar pruebas de libre expresión de sus simpatías por el régimen, haciendo política en sus comentarios públicos o privados (...)” (Lihn, 1980:187).

A partir del momento en que los poetas ya desafían la autoridad del Protector, actuando fuera de los márgenes de la legitimación del poder, éste ejecuta la persecución directa y es así

como el poeta Juan Meka es apresado por el Ministerio de Seguridad Nacional, tal como lo expresa el Ministro de Cultura de Miranda, Raúl Blanco del Río en una correspondencia destinada a G de P:

“Pueden ustedes estar seguros de que ese sujeto fue aprehendido por sobrados motivos, naturalmente extra-culturales, y esa seguridad es la mejor explicación que el Ministerio de Cultura puede darles”. (Lihn 1980:310)

Cabe aclarar que en el contexto de los acontecimientos y de la propia carta aludida, la expresión “motivos... extra-culturales” hace referencia a conflictos donde lo literario y lo político constituyeron un problema para los intereses del Régimen.

En el caso de la narrativa de Mellado, la manifestación explícita más evidente de la amenaza y la persecución política hacia por poetas, se encuentra en la trama de *La Hediondez*. El grupo de poetas conformado por Prudencio Aguilar, Elizabeth Portentosa y Chucho Velázquez se enfrentan a la maquinaria criminal, política y cultural del Poetiso Caldera y la Gallina Clueca, quienes incluso no desestimarán en atentar contra la vida del primer grupo por alterar el orden hegemónico a través de proyectos de autonomía ciudadana como la Biblioteca Comunal o el rescate del materia bibliográfico ostentado por Aguilar:

“El objetivo de la Caleta es encontrar a Elizabeth, apropiarse del manuscrito, hacer desaparecer al gremio [de poetas] por vía marítima (cuentan para ello con la colaboración de la empresa portuaria) y apropiarse de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, la DIBAM, provincial, y eventualmente arreglar la biblioteca existente para ocuparla como oficina y centro de operaciones (...)” (Mellado LH 2011:89).

En síntesis, los diferentes regímenes políticos que funcionan como administrativos del poder social, requieren de establecer relaciones con los sectores desde donde surgen las manifestaciones culturales. Si bien, aparentemente, la relación entre política y literatura no se perfila como un vínculo de dependencia, corresponde a una de las formaciones necesarias dentro del control y la estabilidad del poder, puesto que permite que el espacio ostentado por los sectores políticos se refuerce o se problematice desde la palabra. Es así como el Régimen Protector de Miranda promueve el Congreso de Escritores para legitimarse, instalar y regular las manifestaciones de los mismos poetas por medio de diferentes mecanismos de control; de igual

manera, el Aparato Oficial que opera jerárquicamente en el litoral central necesita mantener el dominio de los espacios culturales tratando de evitar cualquier iniciativa de empoderamiento autónomo desde los gremios de poetas; esto último encasilla perfectamente con la estabilidad y estancamiento con que se traza el imaginario provincial desde la poesía que sólo ve en este espacio una añoranza a un pasado.

3.2. La palabra: síntoma de patologías sociopolíticas.

Las lógicas del poder buscan internarse y operar desde los mecanismos más finos de las relaciones sociales, es aquí donde la lengua en su manifestación colectiva aparece como la caja de resonancia donde se manifiestan características del orden social y político.

Roland Barthes, en *“El placer del texto”*, analiza las relaciones semiológicas entre los sistemas de poder establecidos en ideologías y la comunicación verbal, es así como señala la existencia de un estrecho vínculo entre los mecanismos hegemónicos y el habla, dando a entender que ésta última se impregnaría de las delimitaciones sociales y políticas. O dicho en sus propias palabras:

“Los sistemas ideológicos son ficciones, novelas. Cada ficción está sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica (...)” (Barthes, 2004:47).

En este sentido, de acuerdo a las apreciaciones del semiólogo francés, las relaciones cotidianas conforman el espacio por donde la palabra busca extender su propia hegemonía, añadiendo además que *“aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje, o para ser más precisos, su expresión obligada, la lengua”*.

A partir de las apreciaciones de Barthes, es posible cimentar otro de los preceptos sobre los cuales se instalan los proyectos narrativos de Lihn y Mellado, puesto que todas las novelas analizadas comparten la intención de exponer las relaciones sociopolíticas desde su contacto con las manifestaciones de la palabra, ya sea en cuanto a discursos generalizados, o en expresiones artística desde la poesía.

Enrique Lihn bajo el concepto de 'sociosis' podría sintetizar todo lo planteado por Barthes desde la semiología. A esto se suma el hecho que tanto en A.P como también las novelas de Marcelo Mellado darían cuenta de un paisaje estancado de Miranda y la provincia portuaria a partir de las trampas del lenguaje que desde allí surgen y que se manifiestan desde las extensiones individuales de palabra. Esta correspondencia entre la dimensión política del territorio y la internación del poder desde lo individual (el habla) es parte de las reflexiones de Lihn en “*Entretelones técnicos de mis novelas*” donde señala:

“Creo, pues, en la literatura como política; y en lo positivo que podría ser –en el reino de Utopía- la incidencia del ‘pensamiento literario’, de las ‘ideas poéticas’ o antipoéticas sobre la política de los políticos declarados o encubiertos por el apoliticismo” (Lihn 1981:12).

Lihn desarrolla la noción de sociosis a partir de un diálogo con Pedro Lastra en donde señala que el personaje de Pompier funciona como constructo enfermo que posee en sí el desquiciamiento del lenguaje y por lo tanto, de la propia sociedad.

La sociosis presente en el lenguaje expuesto desde la narrativa de Lihn y Mellado se verifica en los discursos emergidos desde los poetas como personajes y sus relaciones con los poderes hegemónicos; de esta forma, tanto G de P como el Protector, constituyen estructuras creadas sobre sus propios lenguajes, donde cada uno realmente se presenta como una amalgama de los discursos del poder desde la literatura y la política.

Gerardo de Pompier se perfila como la máquina textual en la cual se proyectan los discursos del poder pero posicionados desde circunstancias literarias, esto permite que la pomposidad y sobrecarga de ejercicio retórico expuesto en sus intervenciones públicas den cuenta del desquiciamiento y el caos existente en la palabra que fluye por los canales sociales, y por lo mismo, de paso desnuda un rasgo caótico en la misma organización social de Miranda, puesto que todo funciona, fluye y se vehiculiza por medio de la palabra pero realmente nada queda cimentado con firmeza. Esto se concibe incluso desde la misma apreciación que hace Lihn sobre G de P en el “*Suplemento del colofón*” de A.P:

“De un sujeto así llamado o rotulado podía esperarse cualquier acción verbal siempre que cumpliera con los requisitos de la vanidad literaturesca, de un retoricismo obsoleto, de la falsa coherencia.” (Lihn, 1980:340).

La falsa coherencia –mencionada recién- entre la forma de lo dicho y lo expresado profundamente, es la misma que existe entre el orden político de Miranda y el funcionamiento social:

“Ya lo verá usted. Miranda no será sino el escenario efímero de la duración de un discurso que rebasará en redondo a esta ciudad coyuntural como una catarata que brotara de una copa” (Lihn, 1980:75).

Dentro del A.P, el propio poder político y hegemónico, encarnado en el personaje del Protector de Miranda, corresponde a una mixtura de discursividades empleadas para el flujo continuo de las palabras, sin lograr establecer ni cerrar los círculos de comunicación.

La figura y el lenguaje del Protector representan la esencia sociopolítica de Miranda. Este personaje es la encarnación de los discursos autoritarios, los cuales se sustentan a partir de la imposición de la palabra sobre otro/s, sin realmente considerar al receptor dentro del acto verbal, por lo que se crea una especie de espejismo comunicacional. De la misma forma, Miranda históricamente se caracterizaría por ser un punto de partida para el flujo de palabras sin ninguna precisión exacta, un territorio fundado sólo como consecuencia de la unilateralidad de sus políticas y manifestaciones verbales, una isla o península que sólo tiene espacio sobre las corrientes oceánicas de sus propios discursos:

(...) el éxito que ha tenido el Protector al fragmentar la historia y guardar sus distintos pedazos cancelados como en una insondable caja de fondos que se arrojara al mismo tiempo y cada vez al mar, en un país sin buzos autónomas ni submarinos subversivos”.
(Lihn, 1980:139).

Mábel Arratia*, en uno de los capítulos de *“El Dictador en la Narrativa Hispanoamericana”*, analiza cuáles son las características con las que se manifiesta el discurso del dictador en las instancias públicas expuestas desde la narrativa. Casualmente, al indagar en

* Dra. en Literatura de la Universidad de Magallanes

algunas de estos aspectos surge inmediatamente un acercamiento al discurso del Protector, pero también a su propia configuración como personaje y así mismo se logra extender a todo el panorama sociopolítico de Miranda.

De acuerdo a Arratia, habrían dos características que sobresalen en el discurso de los dictadores: la retórica vacía de contenidos y la imagen protectora para la sociedad. Al considerar esto, es posible reconocer que la pomposidad que se evidencia en todos los discursos que convergen en Miranda deja entrever cómo todo el maquillaje verbal esconde una inexactitud histórica para la fundación de la identidad de la república, así como también lo vacío del propio discurso Nacional del Protector:

“En los orígenes geológicos y, ya lo veremos, culturales de este país, la tierra –prístina sacerdotisa- madre y virgen a la vez, madre e hija virginal de sí misma como Perséfone de Deméter envuelta en las mortajas y en los pañales del oleaje; esta tierra –nube submarina preñada de agua- esperó y esperó (...)” (Lihn, 1980:238).

En el fragmento citado, se logra verificar cómo el Protector evade cualquier referencia histórica sobre Miranda apelando incluso a relaciones mitológicas que se sitúan sólo en la ficción de discursos orales desde tiempos remotos. Incluso la propia denominación de la república tendría un correlato con la ficción de la palabra:

“(...) bautizaron a Miranda con el nombre de ese personaje de La Tempestad de Shakespeare, la de la hija bellísima de Próspero el desposeído duque de Moran, símbolo de la ingenuidad y de la pureza del corazón.” (Lihn, 1980:239).

Por otro lado, la imagen protectora para el pueblo se evidencia desde el nombre del personaje hasta ciertas versaciones sobre su carácter supremo y vital para el funcionamiento de Miranda. Esto permite afirmar que el Protector es la personificación misma del discurso de los dictadores en la Hispanoamérica construida desde la literatura. Es este sentido, este discurso protector es aplicable a la política de Miranda, la que sin el Protector o incluso sin el ab-uso de la palabra no podría existir. En este sentido, es importante agregar que durante el Discurso Nacional del Protector, queda de manifiesta la relación entre las patologías retóricas de los poetas afrancesados que reniegan de Latinoamérica y ven como apogeo cultural Europa, dado que esto

tendría una raíz sociocultural en la identidad propia de Miranda, la cual reniega de sus orígenes étnicos tratando de afianzarse a supuestas raíces arias:

“Somos, gente de Miranda, los legítimos y quizás exclusivos herederos de ese gremio de luchadores rubios (...). Los rasgos étnicos y culturales de la minoría escandinava que nos precedió en el dominio de la patria, se conservan, salvo error u omisión, en sus descendientes, combinados, es claro, con los que superficialmente nos asemejan a otros pueblos con los cuales compartimos el mismo complejo ecológico.” (Lihn, 1980:240-1).

En el caso particular de la sociosis cultural que se delata en las novelas de Mellado por medio de la palabra, tiene relación con el uso determinado de cierto lenguaje que lleva consigo un registro ideológico, lo que permite descubrir cuáles serían las aristas sociopolíticas que se esconden en cada relación que hace uso de la palabra para trenzarse entre el poder y el campo literario.

Esta relación entre la ficción de la lengua y esta especie de patología social, es planteada por el propio autor, en el artículo *“Sujeto y Narratividad”* en el cual afirma que *“el habla de un personaje o el discurrir del narrador es sólo un síntoma de un delirio o de una voluntad criminal o, al menos, de la disolución de un mundo”*. Por lo tanto, se torna evidente que existe una conciencia de que el lenguaje manifestaría ciertos estados del ámbito sociopolítico del contexto representado.

Así entonces, la jerga academicista y marxista usada por los arquetipos presentes en *La Provincia*, *Informe Tapia* y *La Hediondez* darían cuenta del dominio ideológico que existe en el área de las producciones literarias, haciendo una especie de paneo por las características sociales y políticas que se evidencian, generalizadamente, en gran parte del campo cultural. Esto se logra observar, por ejemplo, en la retórica y el actuar político expuesto por personajes que representarían una especie de 'bolchevique de la cultura', como es el caso de Padilla o Badilla en *Informe Tapia*:

“La reconversión de lo sindical a lo cultural sería una consecuencia lógica, según Padilla o Badilla, de los nuevos códigos de las organizaciones sociales y no un oportunismo táctico, como lo denunciarían algunos adheridos a ciertas militancias partidistas” (Mellado 2004:10-1)

Por otro lado, también es posible identificar una ideología totalmente opuesta desde otros personajes que también buscan tener un puesto en la escena cultural, pero con la finalidad de llevar a cabo proyectos de emprendimiento económico; lo cual deja de manifiesto un delirio ideologizado principalmente ligado al neoliberalismo concibiendo cualquier tipo de manifestación artística como un producto mercantilizable. Esto se puede ilustrar, por ejemplo, en el personaje de Eugenio Bolla en *La Provincia*:

“(...) póngale, entonces, el surgimiento y desarrollo sostenido de una empresa cultural cuya imagen sea El Gran Circo Cultural Itinerante, cuyo concepto madre sea el de feria total.” (Mellado LP 2011: 46).

Desde esta panorámica que engloba las relaciones del contexto sociopolítico de Miranda y la provincia portuaria con los síntomas simbólicos que se delatan en el lenguaje, queda de manifiesto que ambos espacios narrativos se exponen desde el subdesarrollo y el estancamiento. Así pues, es que Miranda, como la república de la inexactitud de la palabra, determina retóricas discursivas que van en consonancia con aquel vacío que se expresa por medio del desquiciamiento del lenguaje político y literario. A su vez, las manifestaciones verbales que diagnostican a la provincia portuaria de las novelas de Mellado se debaten ideológicamente a partir de cuál es la visión sobre la cultura que impera; así entonces el marxismo sindical de los productores culturales se enfrenta al fascismo de la institucionalidad y a la visión mercantil del arte.

Complementando todo lo planteado, Barthes postula la existencia de un “*lenguaje encrático*”, el cual se origina y desarrolla bajo el amparo del poder. Ante esto, el semiólogo francés caracteriza este tipo de lenguaje señalando:

“(...) es estatuariamente un lenguaje de repetición (todas las instituciones oficiales del lenguaje son repetidoras). La forma bastarda de la cultura de masas es la repetición vergonzosa: se repiten los contenidos, los esquemas ideológicos, el pegoteo de las contradicciones, pero se varían las formas superficiales.” (Barthes, 2004:68).

En consecuencia, lo anterior permitiría ya establecer un punto de referencia para la importancia política del control sobre las formas del lenguaje según la estabilidad del poder que se busca proteger. Por lo tanto, el estancamiento que afecta tanto a Miranda como a la provincia

portuaria, estaría sintomáticamente relacionado con la reiteración de ciertas formas del lenguaje a través de la poesía; así, por ejemplo, la Miranda de Lihn se preocupa de conservar la repetición exacerbada de imaginarios hiperrealistas y abstractos (a través del modernismo y el simbolismo) que no problematizan la política del Régimen protector; mientras que la provincia de Mellado políticamente busca cuidar su imagen estática por medio de la reiteración sobre la tradición lárca, haciendo que el territorio sólo se mueva dentro de aquel registro; una discursividad que solamente expresa formas laudatorias al pasado olvidado, y por lo tanto desatendiendo el presente del territorio.

4. Sociología cultural de Miranda y la provincia: lo reaccionario y lo subversivo de la palabra.

La organización de la sociedad, desde los planteamientos del marxismo, es concebida como el resultado de la pugna constante entre dos bloques separados de acuerdo a su nivel de dominación o subordinación. Esta corriente filosófica plantea la estructura social como el espacio de tensión entre el sector dominante por seguir imponiendo su hegemonía y la fuerza opuesta desde el sector subyugado que busca instalar su resistencia. Desde esta concepción, el factor determinante para la separación entre estos dos bloques está en la distribución de las ganancias económicas, pues es allí donde, según Marx, surgiría la desigualdad social.

Si bien el marxismo se centra desde la razón económica para el análisis de lo social, existe una corriente (que se desprende de esta filosofía) que añade otro factor como determinante de las desigualdades y éste sería la distribución y producción cultural. Así es como el “Marxismo Cultural” o “Materialismo Histórico” de Gramsci* y Raymond Williams* sostienen que los sectores dominantes también son poseedores del patrimonio cultural y efectivamente, harían uso de éste para seguir manteniendo su hegemonía sobre las clases oprimidas.

Considerar la cultura como parte del problema social permite reforzar, aún más, la relación existente entre la hegemonía y la palabra como agente de producción artística, ya que la soberanía necesitaría agrupar en sus lineamientos de poder ciertas tradiciones y visiones de cultura (en este caso visiones literarias) para reforzar su dominación.

Desde estos planteamientos, surge la evidencia que permite señalar con propiedad que tanto las narrativas de Lihn como la de Mellado se ejemplifican y demuestran la forma en que los sectores de poder –representados en el régimen Protector y el Aparato Oficial- hacen de la cultura (poesía) un instrumento de manipulación política para revalidar profundamente sus programas o intenciones, e incluso éstos son los gestores del desarrollo de tendencias, registros y prácticas literarias determinadas, las cuales se ajustan implícitamente a sus pretensiones para moldear una

* Periodista, filósofo y teórico marxista francés.

* Intelectual galés perteneciente al Círculo de Birmingham, abocado al estudio de la historia cultural.

imagen política-poética del territorio dominado sin problematizar ni exponer su realidad para lograr asegurar el control hegemónico.

Raymond Williams, no considera que la cultura sea un producto determinado, sino que la define como un *“proceso interno especializado en sus supuestos medios de acción en la vida intelectual y las artes”*, el cual a su vez es productor de estilos de vidas específicos y diversos. En otras palabras, la cultura es un medio de representación y acción artística que permite instalar en la sociedad ciertas visiones sobre la realidad a partir de las formas y los contenidos que ésta expresa.

Los conflictos entre las actividades de los poetas y las pretensiones del poder que son expuestas desde las novelas de Lihn y Mellado, se comprenden en su globalidad por la importancia simbólica que tiene la instancia cultural dentro de cualquier hegemonía, ya que el mismo Williams apunta que *“todo proceso hegemónico debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación”*, tal como se apreciaba al analizar los medios de control político sobre la palabra usados por el Régimen Protector y el Aparato Oficial.

Las redes de relaciones que se tejen sobre el campo social y cultural van dejando ciertos productos artísticos que, de alguna u otra manera, reflejan las características de la estructura hegemónica que la determinan. Desde aquí surge la importancia de identificar los entes que participan directa o indirectamente en la conformación de las organizaciones culturales y la directa incidencia política que se sustrae desde éstas mismas; pues tal como sentencia Raymond Williams: *“el arte refleja la estructura socioeconómica de la sociedad en la que es producido, y luego presenta las instancias de esta relación”*.

Es así como identificar y describir los grupos, estamentos e instancias que conforman la cultura en Miranda y la provincia portuaria, junto a las tendencias literarias que desde allí mismo surgen, es a su vez conocer social y políticamente la ejecución del poder dominante en estos espacios narrativos, ya que la hegemonía es en sí misma *“una cultura, pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vivida dominación y subordinación de clases particulares”*.

4.1. De la práctica artística a la incidencia social.

En el libro “*Marxismo y Literatura*”, Raymond Williams realiza una revisión de cómo los sistemas de productividad artística y cultural se han ido constituyendo a medida que los regímenes de gobierno y organización social se han vuelto más complejos. Así entonces, él plantea que en las sociedades modernas es posible identificar formaciones, instituciones y grupos de ruptura que surgen desde la práctica artística y su contacto con los sectores dominantes; además apunta que las relaciones entre estos mismos estamentos moldearían las formas de producción así como también las propias expresiones que se emiten desde los grupos artísticos.

En este sentido, es posible reconocer en las novelas de Lihn y Mellado la presencia de estos mismos grupos culturales, e incluso los sistemas de relación (política) que se mencionan desde el Marxismo Cultural; esto permitiría reconocer cómo se articula la estructura sociocultural en los espacios de Miranda y el litoral central a través de los poetas, sus tendencias, sus contactos con las instituciones públicas y los medios de resistencia.

4.1.1. Formaciones.

Williams reconoce la presencia de ciertos movimientos y tendencias que enfilan a un determinado grupo de artistas en base a sus coincidencias desde el rubro y/o el objetivo artístico que buscan alcanzar desde sus producciones. Así entonces la primera instancia de organización artística sería la aglomeración de productores culturales pertenecientes a la misma disciplina. En este sentido, se identifican a los poetas como personajes activos del panorama cultural de Miranda y la provincia.

Es preciso señalar que si bien en las cuatro novelas es común la presencia de la formación desde los poetas, las tendencias que persiguen éstos a través de sus obras abren paso a la identificación de formaciones secundarias desde los movimientos literarios que representan.

En A.P la formación de poetas presentes en el Congreso de Escritores, es identificada irónicamente por Pompier al emplear las palabras 'sociedad', 'fauna' y 'secta' para designar a esta colectividad de poetas:

“La Secta, gracias a su perfecta organización impersonal, colectiva y abstracta (...)”
Lihn, 1980:225).

Cabe mencionar, que la totalidad de los poetas invitados a Miranda se adhiere a las filas del Modernismo y/o el Simbolismo como movimiento literario predominante, lo que conforma la tendencia que los unifica como formación; esto se logra distinguir, por ejemplo, en la presentación de ellos en el Recital de poesía:

“(...) cualesquiera que sean los modos de inspiración de estos poetas y poetisas, poetisas y poetas, encomendamos el espíritu de este recital en las manos de M Ch. Baudelaire y de sus herederos consagrados a las tareas de la Magia Verbal.” (Lihn, 1980:288).

De igual manera, en las novelas de Marcelo, la mayoría de los poetas que se organizan para llevar a cabo proyectos culturales, son escritores que siguen la tradición del larismo, lo que constituiría la tendencia de formación para los poetas de la provincia, como lo deja saber el personaje denominado como *el portador del megáfono*, quien realiza una síntesis del panorama poético de la zona durante el Carnaval Poético Municipal en *La Provincia*:

“(...) Aunque de lo que sí tiene plena certeza es de que, tradicionalmente, nuestros poetas tienden, por una cosa endémica, a identificarse con la geografía, o espacio físico que habitan, obsesión histórico mitológica que recibiría el nombre de poesía lárca (...)” (Mellado LP 2011:101).

Siguiendo lo planteado por Williams sobre las formaciones culturales, éste señala que debido a la mayor participación que requerían los nuevos ordenamientos sociales de la modernidad, los grupos reunidos sólo sobre sus tendencias y disciplinas artísticas, comienzan a tener mayor influencia sobre el desarrollo activo de la cultura, lo que produce que las formaciones se comiencen a hibridar con los modelos de organización política, así entonces el simple agrupamiento de los productores culturales pasaría a tomar características de la organización sindical.

Esto mismo constituye un elemento relevante para ir desglosando el intercambio permanente entre las organizaciones culturales y su contacto con los grupos de poder político.

Por su parte, Lihn introduce en A.P la figura del artista militante para exponer el interés político desde el gremio en su relación con las manifestaciones y prácticas culturales; esto se ilustra en el personaje de Roberto Cebollas:

“Pero Cebollas no es en realidad un actor teatral como se lee en su currículum, sino ante todo el dirigente de un conocido sindicato amarillo, un militante emprendedor del viejo y poderoso partido liberal (...)” (Lihn, 1980:55).

En tanto, todas las novelas de Mellado utilizan esta reconversión de la dimensión puramente artística a las áreas de la filiación sindical en el motor de las tramas narrativas, puesto que cada una de las agrupaciones que se presentan en los tres libros se proponen la participación política organizada desde las cúpulas, sin distinción entre el carácter político o cultural, dejando atrás la visión del gremio puramente artístico e incluso la participación social exclusivamente política. Esto, por ejemplo, será muy bien encarnado en el personaje de Omar Padilla o Badilla:

“Era el único dirigente del gremio de jubilados de ferrocarriles que había persistido obsesivamente por mantener viva la cosa gremial, aunque él lo llamaba espíritu sindical. En ocasiones hablaba, también, de espíritu de cuerpo gremial o corporativo. Y a pesar de la falta de expectativas (...) creó la Asociación de Poetas de la Cuenca del Maipo, con sede provisoria en Puchos Lacios (...)” (Mellado 2004:10).

De esta forma, se aprecia cómo Lihn y Mellado exponen la formación cultural desde la poesía y sus posibles tendencias, mostrándola como el medio de conocer la propia hegemonía imperante en los espacios donde se desarrollan sus novelas.

4.1.2. Instituciones

A medida que las participaciones de los productores culturales se vuelven más determinantes en la estructura social, se torna necesario un sistema de vinculación formal entre los artistas y los sectores representativos de las clases dominantes. Es así como surge la entidad

institucional como el mecanismo de regulación y control de las actividades culturales de acuerdo a los intereses del poder.

Williams señala que la institución aparece como la herramienta de incorporar al poder las manifestaciones artísticas, permitiéndole al Estado ejercer un rol regulador sobre la cultura, puesto que *“el artista institucionalizado es reconocido como parte de la organización social central”*. Junto a esto, también agrega que la relación entre los artistas y las instituciones subordina la organización y producción cultural a las intenciones de las clases dominantes, puesto que *“tienen unas direcciones políticas generales de acuerdo con el orden social en el cual operan”*.

Una de las formas de mantener el control sobre las manifestaciones literarias está en convertir parte de la administración del poder en patrocinio y/o subvención para las instancias en las que se ejecutan las prácticas artísticas, ya sea mediante la exposición de los productos culturales o iniciativas para el desarrollo de cualquier área artística. Esto permitiría imponer el poder político sobre los artistas por medio del apadrinamiento, estableciendo así una especie de mecenazgo moderno. En este sentido, Williams reconoce la existencia de tres modalidades de imponer la institucionalidad sobre la producción cultural: patronazgo, intermedia (fondos públicos) y auspicio gubernamental.

De esta forma, el patrocinio del Régimen Protector para llevar a cabo el Congreso de Escritores de Miranda, permite que todo individuo que acepte participar de esta instancia aporte como cómplice del marketing cultural a la legitimación del poderío frente a la imagen social e internacional del gobierno imperante. En otras palabras, estableciendo un sistema de dependencia, el poder político se asegura la regulación de las manifestaciones literarias, es por ello que Miranda sólo incorpora a escritores de segunda categoría practicantes de una palabrería tan florida y ambigua como la misma política del Régimen, lo que permite que la palabra se convierta en un elemento de desatención de la realidad:

“No se olviden que hablamos del Arte de la Palabra, y no de cualquier otro oficio o disciplina; para lo cual sea de rigor rechazar tanto una vitiosa expositio permitida sólo a los poetas cuanto la perniciosa tendencia juvenil de llevar tan lejos una investigación como para que en la lejanía –ducha en juegos malabares- el objeto del estudio pase a ser otro.” (Lihn 1980:222)

La instancia de incorporación de las manifestaciones culturales al poder, en la narrativa de Mellado se presenta desde lo que él mismo denomina como '*municipalización de la cultura*¹¹' y todo lo que la hegemonía institucional conlleva. En consecuencia, la burocracia de los medios de apoyo a las iniciativas literarias -como por ejemplo el Fondart y los concursos literarios- son expuestas en las novelas como el sistema de mendicidad para el fomento cultural.

Acentuando más en el rol de las instituciones sobre la palabra, Mellado habla de procesos de '*asistencialismo*' para referirse a este modelo del gobierno o sus administraciones en el rol de mecenas frente a la producción cultural. En *Cartografía Institucional Porteña*, el autor caracteriza este proceso como:

“(...) una de las perversiones más brutales de la criminalidad que anida en los sistemas institucionales, contruidos y desarrollados por la razón oligárquica. Se basa en la relación deudor-acreedor”.

En este aspecto, es preciso señalar que, tal como la narrativa de Mellado lo deja ver, Raymond Williams plantea que la relación entre las instituciones y el productor cultural por medio de recursos o concursos gubernamentales hace que los artistas sean dependientes de las clases dominantes, y por lo tanto se convierten en 'empleados de empresas estatales'.

Haciendo ficción de estas relaciones, Mellado presenta la institucionalidad cultural como el enemigo central de las producciones artísticas autónomas y libres en sus contenidos. Así por ejemplo en *La Provincia* a través del diálogo entre Rogelio Rojo y Eulogio Bolla (un delirante ciudadano con aspiraciones de emprendedor cultural), se manifiesta la visión de dependencia y autoritarismo entre los productores artísticos y la institucionalidad:

“En el fondo somos todos un poco huerfanitos que necesitamos una institución maternal que nos provea, y el papi siempre será aquel sistemita aparatoso que nos recordará que somos una mierda, o pura impotencia” (Mellado LP 2011:74).

¹¹ En "*Cartografía Institucional Porteña*" la municipalización de la cultura se define como "*Proceso de reducción de prácticas simbólicas al estatuto fatídico de la lógica alcaldicia, consistente en convertir los departamentos de cultura respectivos o casas de la cultura (o corporaciones culturales) en productoras de eventos, en cuanto mediaciones publicitarias de la gestión de un operador que es el mismo alcalde o su aparataje o equipo de trabajo*".

Es preciso agregar, que ante este panorama sociocultural, Mellado expone narrativamente la denuncia de cómo el asistencialismo del poder institucional también opera como un medio de arrebatar las iniciativas propias de la autonomía ciudadana, presentándose primeramente como un medio de apoyo y luego ocupando el mismo proyecto bajo título y autoría del poder:

“(...)Prudencio Aguilar y su grupo se ganaron un proyecto provincial para promover el libro y la lectura, y crearon para ello un ingenioso dispositivo que denominaron Biblioteca Mínima Familiar, que después el gobierno, a través del Consejo del Libro, plagiaría con una mala copia llamada El Maletín Literario.” (Mellado LH 2011:40).

En síntesis, la institucionalidad se encarga de poner encima de la producción cultural la estampa del poder, permitiendo el desarrollo de la manifestación artística por medio de la dependencia, de modo tal que, tal como señala Williams, la obra termina siendo ofrendada al patrón.

4.1.3. Grupos de ruptura y emergencia.

Frente al poderío del manejo cultural impuesto desde las clases dominantes, los grupos formados por los diferentes productores culturales pueden optar por la sumisión, entrando en el juego de las lógicas gubernamentales para el desarrollo artístico, o bien, pueden establecer operativos de resistencia desde el posicionamiento social que ocupan, elaborando un sistema de redes que posibilite la organización de sus propias actividades, así como también la creación de nuevos signos, sistemas, prácticas y relaciones que se creen continuamente dentro del contexto sociocultural.

Dentro de las propias formaciones puede existir una situación particular que convierta al colectivo artístico en un grupo de ruptura, esto se produce en el momento en que la formación se desliga de las intenciones políticas dominantes y establece un modo de llevar a cabo su producción artística desde la autonomía. En este sentido, es posible advertir que el los poetas invitados a Miranda se constituyen en un grupo de ruptura en el instante en que deciden realizar un recital poético que nadie en la república independiente les ha solicitado, lo que causa el desconcierto del Régimen Protector:

“Haremos un recital en los jardines de la SEM, pero en nombre de un feminismo bien entendido no discriminaremos, señoras, a los hombres, qué, ¿les parece bien? Excelente, excelente...” (Lihn 1980:195).

Complementando la noción de grupos de ruptura desde el arte, Reinaldo Laddaga*, en *“Estéticas de la emergencia”* plantea un nuevo ordenamiento de lo cultural desde la integración sociopolítica del artista -y su obra- en el contexto. De esta forma, la producción cultural no aportaría con las clases dominantes y la estabilidad de la hegemonía, sino que intensificaría los procesos de intercambio con los diferentes agentes sociales, o tal como señala Laddaga:

“(…) una organización espontánea que supone la formación y activación de conexiones coordinadas entre pequeños grupos de individuos que inician avances o demandas en sus escalas locales, pero de alguna manera los articulan con identidades de gran escala y luchas colectivas” (Laddaga 2006:29).

De esta forma, los grupos de ruptura se adscriben al régimen práctico de las artes, dejando de lado la imagen del artista como individuo abstraído de su contexto. Reconociendo el valor de la cultura para la movilización social, la producción artística iría de la mano con la participación política, puesto que el artista establece redes y alianzas para el desarrollo autónomo de su, ahora, “práctica” cultural:

“Padilla o Badilla, junto a Iris Caroca desarrollaron un proyecto que intitularon ‘Memorial Turístico del Dolor’ (...). El proyecto consistía en convertir lo que fue el campo de concentración de Tejas Verdes en un museo al aire libre, positivizado por una concepción turística de los DD.HH.” (Mellado LP 2004:85).

En este sentido, es posible advertir que toda la narrativa de Mellado (e incluso su propio proyecto cultural) circula por esta noción del artista como un generador de relaciones ciudadanas con vista a la instalación de proyectos de recuperación de espacios y patrimonios socioculturales, lo que convierte al artista en una especie de subversivo cultural; tal como es posible advertir en la épica de resistencia liderada por el poeta Prudencio Aguilar, en la trama central de *La Hediondez*:

“Y en la bullada asamblea en la sede del sindicato de la construcción (...) se habría decidido promover un proyecto bibliotecario autónomo. Esto implicó un conflicto manifiesto con el sistema bibliotecario institucional, porque la sola propuesta de los

* Dr en Letras y Filosofía.

poetas organizados suponía poner en tela de juicio las políticas del municipio local (y del gobierno nacional), pero sobre todo a ciertos poderes fácticos (...)” (Mellado LH 2011:25).

Esta autonomía -como resistencia al modelo asistencialista propuesto por la institucionalidad- y el empoderamiento colectivo por medio de la asociatividad se convierte en una amenaza para la estabilidad del 'power', ya que atentaría directamente contra el control del patrimonio cultural, permitiendo movilizar a las clases subordinadas y además instalar proyectos en los espacios que son ostentados por el Aparato oficial:

“(...) cualquier iniciativa no auspiciada o patrocinada por las instancias antes mencionas [aparato oficial], denuncia Padilla o el otro, es considerada una amenaza y hace funcionar ipso facto el clásico dispositivo automático de administración y control, cuyo objetivo estratégico es la marginación/discriminación de lo que no está dentro de la esfera de su influencia.” (Mellado 2004:14).

De igual forma, A.P también da cuenta del peligro que puede acarrear para el poder el hecho que se formen redes entre los individuos de una misma disciplina, pues pueden alterar el orden del Protector si llegasen a organizarse autónomamente, es por lo mismo que se ejercen mecanismos de disolución de cualquier tipo de asociatividad fuera de las contempladas por el Régimen:

“Pero parece imposible sustraerse aquí a ciertas invitaciones perentorias que parecerían responder a la intención de desbaratar los grupos de trabajo como el que hemos intentado formar Clairement Carré, el pobre Carril, yo y otros.” (Lihn 1980:95-6).

Instalada dentro del territorio, este funcionamiento práctico del arte, se idea como un sistema de recuperación de la autonomía de la organización y de la propia actividad cultural:

“Este enunciado funciona como certeza modélica para Padilla o Badilla, quien, en su calidad de lírico, pretende devolverle a la práctica poética su, hoy comprometida, hegemonía moral.” (Mellado 2004:29).

Las clases dominantes establecen redes entre ellas para establecer un cerco que prohíba la entrada al sector subyugado, dejando el patrimonio económico y cultural sólo para ellas:

*“Prudencio Aguilar maneja la tesis de que el Poetiso Caldera trabajaba para un funcionario socialista que se dedicaba al tráfico de obras del patrimonio cultural”
(Mellado LH 2011:72)*

Ante esto y sintetizando, resulta importante distinguir que Mellado emplea la asociatividad ciudadana como el mecanismo de resistencia para derribar este cerco. Así entonces, las redes de corrupción del Aparato Oficial y sus funcionarios públicos se contraponen a los vínculos entre los gremios de poetas junto a cualquier otro sector o colectivo perteneciente a la clase dominada:

“Tapia creía a brazo partido que había que crear pequeñas organizaciones, culturales y sociales, para ampliar los alcances del deseo, redes de cualquier índole, incluso deportivas (...). Estas redes eran la única salida contra las hegemonías perversas que esclavizaban a la gente.” (Mellado 2004:56).

4.2.Dominio y tradición residual.

La hegemonía, de acuerdo a Williams, consiste en agrupar un conjunto de visiones, prácticas y experiencias en torno al orden político que se desea instalar en lo más profundo de la estructura social, es así como se intensifican ciertas áreas de dominio donde existan elementos que puedan ir moldeando esta visión particular de los procesos más implícitos que competen la cultura de una sociedad. Es aquí donde se torna relevante la construcción de una especie de cosmovisión dominante establecida como un proceso de formación de identidades socioculturales que repercuten en el territorio y sus producciones artísticas.

El hecho que tanto Miranda de Lihn como la provincia de Mellado, tengan formas culturales que se reiteren en sus prácticas o experiencias, se entiende por cómo la estructura política y su relación con ciertas productividades ha ideado una cultura dominante en donde se rescatan elementos del pasado como piezas fundamentales para la instalación de otros medios de dominio más fuertes en el ámbito literario, esto es lo que se conoce como tradición.

Desde el Marxismo cultural, la tradición es concebida como una porción histórica aparentemente inactiva de la estructura social, pero que en el fondo es *“la expresión más evidente*

de las presiones y límites dominantes y hegemónicos". Esto permite comprender el valor del pasado para el Régimen Protector de Miranda, así como para la institucionalidad y los propios poetas del litoral central, puesto que desde los sectores del poder existe claridad sobre el rol de lo tradicional para desatender la realidad -y el presente- como una forma de mantener la estabilidad hegemónica por medio de la reiteración de las formas prescritas.

El valor de la tradición en las estructuras sociales de mayor abandono o marginación se incrementa por el hecho de ver en el pasado una forma de evadir el desamparo actual, y por lo mismo sus manifestaciones culturales sólo dan cuenta del anhelo de recuperación de lo perdido o de continuar elaborando formas antiguas, tal como lo exponen narrativamente Mellado y Lihn con el larismo que rememora constantemente el pasado provincial y el modernismo o el simbolismo que buscan elaborar un imaginario totalmente alejado de la realidad.

A la importancia de la tradición para la conservación del poder y patrimonio sociocultural se suma el rol que desempeña "*lo residual*¹²" en la construcción de una imagen y una práctica particular aprovechada para el control de la estructura social. Esto se explica gracias a que los avances de las sociedades van dejando ciertos elementos que perpetúan en el presente y que pueden ser tomados como puntos de conexión con el pasado y el patrimonio, o como lo plantea Williams, constituye un segmento

"(...) formado efectivamente en el pasado, pero que todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; como un elemento efectivo del presente (...) vivido y practicado sobre la base de un remanente de alguna formación o institución social y cultural anterior, (...) incorporado a la cultura dominante" (Williams 2000: 144).

En este aspecto se reconoce la importancia de incorporar lo tradicional y lo residual a las instancias culturales como un mecanismo para sobreponer el control hegemónico sobre las manifestaciones que surjan desde este ámbito, pues recordando y repitiendo el pasado no se cuestiona el presente; por lo mismo cualquier intentona de avanzar sin considerar lo dejado atrás puede ser un peligro para cualquier tipo de emergencia cultural:

¹² Dentro de la concepción del materialismo cultural, lo residual es concebido como ciertas prácticas, experiencias y creencias que han sido adoptadas en algún momento por los sectores socioculturales y que con el pasar del tiempo han quedado impregnadas en algún aspecto del presente.

“El punto es que en este campo bordado de flores, la cosa se pone peluda a la hora de recorrerlo y pisar la flora silvestre sin estar atentos a las rutas previas, que nuestros pasos fueron dejando como residuo corporal o marca territorial.” (Mellado 2004:9).

Al incorporar estas nociones a lo expuesto en los planos de Miranda y la provincia portuaria, es posible identificar que ambos espacios son construidos socioculturalmente a partir de los elementos que han dejado los tiempos pasados, o al menos en el intento por emular esta rememoración a lo que alguna vez existió. Asimismo, el subdesarrollo social de estos lugares se convierte en la estampa de identidad para el territorio, conformando una especie de estética del abandono -o del olvido- que explicaría el afianzamiento a la influencia artística proveniente de un escenario de mayor dominio cultural (afrancesamiento de los poetas de Miranda) o la rememoración permanente del pasado que ya no existe (actitud lárca de los poetas de la provincia).

Desde lo anterior, entonces, surge la necesidad de caracterizar socioculturalmente a Miranda y la provincia portuaria para determinar cómo opera esta presión dominante por medio de la tradición y lo residual del abandono dentro de las manifestaciones literarias que se llevan a cabo en estrecha relación con la propia identidad del territorio.

4.2.1. República independiente v/s provincia portuaria.

El territorio de Miranda y la provincia, en las novelas de Lihn y Mellado consecutivamente, corresponden a espacios referenciales para la instalación de representaciones socioculturales en la relación entre los sectores hegemónicos y los productores artísticos de la palabra, es decir los poetas.

Miranda concierne al territorio existente sólo en los baches de la palabra y sus trampas retóricas, pero a su vez, encierra un correlato que se vincula directamente con la realidad hispanoamericana mediante la exposición de sus manifestaciones culturales influenciadas por el afrancesamiento y la historia cargada de gobiernos autoritarios que se ocultan tras las máscaras

de la falsa imagen pública. Esto sería apreciado por el mismo autor, en *El Circo en Llamas*, al referirse a Miranda como

“Algo pues que existe sólo en el lenguaje pero que desde ese lugar que no hay se correlaciona, en el plano extradocumental, con la historia: el eriazó hispanoamericano, tierra que sólo existe a su vez, en las palabras artísticas o retóricas que intentaron o intentan darle forma cultural al subcontinente (...)” (Lihn 1997:592).

Por su parte, Mellado construye una poética del desamparo denunciando la perversión sistémica de los lugares abandonados. En este contexto, la provincia de las novelas de Marcelo Mellado representa el espacio de ocupación y disputa entre los diferentes sectores del poder político y ciudadano como símbolo del aislamiento al que son relegados los sectores periféricos del desarrollo sociocultural:

“No nos engañemos, hacer ciudad no es otra cosa que la disputa por ocupar terrenos para el emplazamiento de colectivos humanos, también llamado ordenamiento territorial” (Mellado 2004:12).

Antes de cualquier descripción particular, es preciso advertir que la determinación del espacio de las novelas de Mellado será englobada desde el territorio como un contenido de características similares en *La Provincia*, *Informe Tapia* y *La Hediondez*, a pesar de que en las novelas no se aluda explícitamente a una misma ciudad, de acuerdo a las descripciones presente en la narración se hace posible la delimitación de la provincia como el espacio alegórico común y referido a una realidad única, o “*miniatura del paisaje desangelado de lo que olvida la literatura chilena*¹³”.

4.2.1.1. Miranda: La ilusión desesperada de una historia inexistente.

El A.P construye sobre un inestable puente de descripciones ambiguas y ambivalentes lo que sería la identidad de Miranda, un territorio tan difuso y paradigmático como su historia, su geografía, su sistema político y por consecuencia, sus productos culturales y poéticos.

¹³ Palabras extraídas del Prólogo elaborado por Álvaro Bizama para *La Hediondez*

La primera referencia que se obtiene de este lugar, es aportada por el personaje de Roberto Albornoz mediante la correspondencia dirigida a G de P; el espeleólogo –desde su área científica marcadamente racional- inmediatamente recalca es sentido extravagante del lugar en relación a cualquier otro territorio ubicado en Latinoamérica:

“Tanto más cuanto que esta famosa República Independiente de Miranda dista mucho de ser un lugar común dentro de la cartografía (...)” (Lihn, 1980:15).

Las pocas certezas que se logran identificar sobre las características de Miranda, es su cercanía con el mar y todas las actividades laborales relacionadas a este elemento. Sin embargo, en toda la novela nunca queda claro si el territorio corresponde a una ínsula o una península, ni tampoco si es que la importancia de la vía marítima le otorga un carácter explícitamente portuario:

“Ni puerto ni balneario, la precaria combinación de ambas cosas hace de Miranda un lugar indefinible aunque pintoresco.” (Lihn, 1980: 46).

Desde aquí ya se logra verificar cómo Miranda se sostiene a partir de la inexistencia de información exacta sobre sí misma, así como también la forma en que se van incorporando las diferentes alternativas sobre la realidad como una manera de llenar el vacío, aunque realmente tampoco otorgue una certeza fundada. De esta forma, la República Independiente oculta su identidad vacua tras la sobrecarga de todos los elementos que conforman una cultura, así entonces adorna un espíritu local cimentado en sólo una cortina de humo y palabras:

“El orgulloso aislamiento de Miranda se resuelve también en la sobresaturación de los colores locales (...)” (Lihn 198: 49).

El desarraigo (social y cultural) de la República Independiente produce que este territorio vea en el pasado una posible evasión a la realidad o como una alternativa a la cual atenerse para solventar sus vacíos fundacionales, tal como la contraportada del A.P expresa al señalar que Miranda encierra *“(...) la insólita realidad de un país que encuentra en la involución una forma de escape”*.

La involución que afecta a este lugar se ve acentuada incluso en ciertos aspectos antropológicos y geográficos, que serán delatados a partir de las observaciones e indagaciones de Roberto Albornoz, quien llega a la conclusión que Miranda continúa conservando rasgos de épocas y generaciones originarias:

“la cuasi explosión sauriográfica de todos estos animales en Miranda, da cuenta, por lo demás, aparte de estas desventajas o junto con todas ellas, de la vejez geológica de esta región notoriamente estéril (...)” (Lihn 1980:20).

A pesar de sus carencias profundas, Miranda busca instalar y mostrar una estructura ampulosa, tanto en sus formas arquitectónicas -que no dejan de ser productos culturales- como en sus propias fundaciones tradicionales; es así como este lugar expone una imponente fachada sobrecargada de expresiones y formas extraídas de culturas de mayor prestancia, todo para esconder su realidad tras un sobrecargado maquillaje:

“(...) la República Independiente de Miranda es el modelo que –digan lo que dijera los más famosos bípedos de la Beocia Americana- constituye la estructura mínima a la que responden nuestras petites républiques (...). Miranda es una realidad. La realidad de nuestra insuficiencia ontológica” (Lihn, 1980:92).

Es así como las propias tradiciones sobre las cuales se funda la república independiente constituyen formas vacías que requieren, pues, de absorber las que se presentan más dominantes en el espectro sociocultural. Ante esto se manifiesta el sentido de controlar e impulsar los registros que permitan hacer de esta carencia tradicional (e identitaria) un medio de mantener la hegemonía del Régimen Protector:

“(...) proceder a las mismas fundaciones de siempre, es ya toda una tradición negativa: la de no tener ninguna. Un gesto, una mera formalidad con la que cumplen, cada vez, los usuarios del poder (...)” (Lihn, 1980:17).

La política de Miranda, en manos del Protector, es la alegoría de los disfraces que emplea el autoritarismo para imponer su hegemonía tras las fachadas de la libertad pero aplicando métodos implícitos –e indirectos- de represión y censura, así entonces se crea un gobierno y una cultura de dominación tan inerte como este lugar:

“Miranda ha optado por la Autoridad de la que nadie se responsabiliza en muchos de los países que fingen la práctica impersonal de una Represión Liberal.” (Lihn, 1980:182).

De esta forma, se evidencia cómo entonces el Régimen Protector se vale de la involución y su deshistorización como un medio de recordar, desde la máscara de la tradición, el pasado que vitaliza suicidamente la sociedad y la cultura de Miranda:

“Cada nuevo Orden Establecido reconstituye, según el modelo del provincialismo, el pasado futurista de Miranda que se presupone coherente, aunque el desacuerdo – eventualmente mortal- reine entre los sucesivos forjadores de esa constante aunque contradictoria grandeza de la patria.” (Lihn 1980:26).

4.2.1.2. La Provincia: El pasado como resistencia al abandono.

El espacio provincial expuesto a través de la narrativa de Mellado, se vislumbra, precisamente, como todo lo residual encarnado en el territorio. La actividad portuaria y su pasado ferroviario conforman dos aristas muy importantes para construir tradiciones socioculturales que hermanan el espacio de la provincia y sus fundaciones artísticas y literarias.

La imagen de la provincia corresponde a la alegoría que representa, desde la mínima expresión territorial, a todos los sectores maltratados por el abandono soberano:

“A la provincia la hemos definido como aquel síntoma descomposicional del país otro en que nos reconocemos como otredad.”(Mellado LP 2011:19)

La marginalidad y el desarraigo al que ha sido relegado el espacio provincial se estampa fuertemente en la imagen arquitectónica y en la propia identidad de este lugar como una manifestación latente del desprecio hegemónico que recae sobre los sectores periféricos:

“(…) la maldad pura y simple, ganó la partida, y donde primero se nota es en las ciudades mugrosas de este pelotudo país (...)” (Mellado LP 2011:8).

La presentación de la provincia, desde la narración de Mellado, se encuentra cargada de descripciones subjetivas que recalcan el sentido despreciativo desde el cual se entrelazan los sistemas de relaciones de sus habitantes y extiende esta marginación a los propios personajes que se desarrollan sobre este espacio, personajes que conviven con el vilipendio impregnado en la imagen del territorio como ilustración del olvido:

“(...) se trata de una ciudad impresentable, en el sentido de que no tendría nada que exhibir a nivel de verificación estética legitimada, nada que haga enorgullecerse a sus habitantes.” (Mellado LP, 2011:14).

El sentido alegórico o representativo de este espacio narrativo, se identifica en la comparación que realiza el narrador en donde señala que la provincia no tiene ninguna diferencia que le permita sobresalir con respecto a otro lugar, lo que dejan entender que así como ésta existen muchos otros territorios que son víctima del desprecio hegemónico:

“Digamos que a nivel material la ciudad es brutalmente fea, no tiene ninguna oferta arquitectónica o estética que la haga distinta o exclusiva (...)” (Mellado LP, 2011:15).

Junto a esto, el estancamiento sociocultural que se presenta en la provincia es una de las formas de acentuar el carácter inerte del espacio, así como también para exponer la manera en que los sectores dominante imponen su hegemonía a través de lo tradicional, de esta forma se busca mostrar la decadencia como algo simbólico del pasado y que por lo tanto no debe alterarse:

“una ciudad (...) en permanente estado de ruina y/o deterioro.” (Mellado LP, 2011:7).

“Por otro lado, les ha dado por hacer pasar lo impresentablemente feo por pintoresco, como cuando los ricos se refieren así a la pobreza, eufemismos perversos; de ahí que les dio a unos sarnosos mitificadores postular a ese mal oliente y retorizado puerto de Valparaíso como patrimonio de la humanidad (...)” (Mellado LP, 2011:16).

La ubicación referencial del espacio provincial apunta al litoral central como modelo de imágenes que engloban toda su actividad relacionada al mar:

“(...) estamos hablando de una urbanidad mínima, de una ciudad costera de provincia, cuyo fundamento es la de ser un puerto que hace de centro de una red de balnearios populares y de clase media que llamamos litoral central.” (Mellado LP, 2011:18)

Los sistemas de relaciones políticas gubernamentales, funcionan en la provincia desde las diferentes instituciones administrativas del poder, así como también desde la hegemonía local de las municipalidades (cuya corrupción constituye gran parte de las temáticas presentes en las tres novelas del autor):

“(...) la Biblioteca Pública era un edificio aledaño al Centro de Recuperación de Animales Exóticos, que también dependía de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, al menos al nivel administrativo, porque esta infraestructura o recinto estaba al alero de IMSA, la Ilustre Municipalidad de San Antonio (...)” (Mellado LH, 2011:18)

Los espacios que dentro de la urbanidad provincial debiesen tener el cuidado y desarrollo por su rol en las producciones artísticas también se muestran impregnados por el abandono endémico del subdesarrollo, lo que demuestra que el desamparo político también se delata a través del poco interés por los temas e instituciones culturales. De esta forma, lo corroído de las estructuras de la administración cultural es la ilustración perfecta del nulo desarrollo y cuidado de la provincia por las manifestaciones artísticas:

“La biblioteca estaba siendo comida por las termitas en su área estructural, y los ratones consumían la celulosa que contiene el papel con que suelen hacerse los libros, la humedad se encargaba de resumir todo esto en una pudrición generalizada(...)” (Mellado LH, 2011:19).

Se enfatiza la impronta de la narrativa de Mellado por reconvertir la imagen estática de la provincia como una modalidad de quebrar el sistema de hegemonía cultural y patrimonial, recogiendo y destacando el poderío identitario que podría surgir desde allí:

“(...) la ciudad con más carácter es aquella que peor huele y peor se ve (...)” (Mellado LP, 2011:12).

En síntesis, la provincia portuaria, como espacio alegórico de las fuerzas antagónicas de la cultura, proponen este lugar como modelo de impulso para nuevos planteamientos que convierten los mismos elementos que tradicionalmente imponen el dominio en sistemas de resistencia, de esta forma la narrativa de Mellado hace de la provincia el espacio impulsor para la ruptura de lo tradicional y residual con la finalidad de llegar a convertirlo en lo emergente:

“(...) deciden hacer planes para recorrer los restos de la línea del tren para recuperar los durmientes de roble y/o de coihue y así diseñar muebles modulares que hagan más presentable el ambiente.” (Mellado LP, 2011:90).

4.2.2. Literaturización del territorio.

Los medios de operación de las clases dominantes del arte, al imponer ciertas fundaciones tradicionales en los espectros socioculturales, establecen delimitaciones para la producción de las obras; es así como desde las características propias del territorio surge una visión literaria de éste mismo, la cual a su vez evidencia y expone su propia hegemonía sociocultural.

Complementario a esto, el marxismo cultural, concibe la literatura como *“el proceso y el resultado de la composición formal dentro de las propiedades sociales y formales del lenguaje”*; por lo que cada manifestación literaria expone el sistema de relaciones tradicionales y dominantes del contexto.

En este aspecto, la tradición dominante culturalmente puede literaturizar el territorio desde dos ámbitos:

- a) Planteándolo como referente de una tendencia o movimiento específico.
- b) Convirtiéndolo en objeto temático de las producciones culturales.

Es así como una vez conocido el panorama sociocultural de Miranda y la provincia portuaria, se torna pertinente analizar cómo son las manifestaciones y tradiciones literarias que desde allí surgen y cuál es la visión del territorio que éstas dejan ver a través de sus formaciones y productos culturales. Todo esto sustentado en el precepto de Raymond Williams al señalar que

“La conciencia adquiere forma y existencia en el material de los signos creados por un grupo organizado durante el proceso de su interrelación social. La conciencia individual se nutre de signos; su crecimiento se deriva de ellos; ella refleja su lógica y sus leyes.” (Williams, 2000:49).

4.2.2.1. Miranda: El Parnaso de los poetas menores.

Desde la tradición literaria expuesta en el A.P, se realiza una caracterización de Miranda a partir de su relación con los movimientos artísticos surgidos en Francia. Es así como se desarrolla una imagen de la república independiente como un territorio que, a causa de su vacío identitario y cultural, termina funcionando como un *espejo de agua* que reproduce las mismas formas creadas en los espacios culturales de Europa.

Miranda expuesta desde la referencialidad con Latinoamérica, se presenta como la caja de resonancia –a menor escala- de la cultura francesa, debido a la influencia de personajes como Rubén Darío y Vicente Huidobro, quienes operaron culturalmente como puentes entre las tradiciones literarias de Europa y las productividades hispanoamericanas.

Es así como los poetas –menores- invitados al Congreso de Escritores de Miranda vuelven de sus estadias por Europa –emulando a Huidobro y Darío- creyendo poder instalar en la precariedad de este espacio todas las manifestaciones que ellos rimbombantemente traen desde allá, así por ejemplo, el modernismo se desarrolla con gran fuerza debido a su carácter irreal y repetidor de formas antiguas, lo que estaría en perfecta armonía con la ambigua y sobrecargada identidad sociopolítica de Miranda:

“Para ofender a la Madre Patria nos declaramos –todavía con el joven Darío, nuestro viejo padre muerto hacía unos minutos trágicos- chorotegas, puros, caribes, chichimecas, zapotecas, araucanos o charrúes.” (Lihn, 1980:109).

Miranda es expuesta como el fracaso del proyecto del Mundo Moderno en Latinoamérica, que buscó hacer de este territorio una especie de experimentación para la desatención política y cultural por medio del alineamiento a estéticas que se presentan bajo la máscara de la novedad, pero son sólo reiteraciones de lo mismo:

“Lo nuevo era, en general, una mera exageración de lo viejo, condenado a durar menos, por esta parcialidad, que sus modelos algo más intemporales. Los hiperjóvenes llegarían –yo lo sabía- a viejos eternos, después de esos excesos unilaterales.” (Lihn 1980:175).

De la misma forma en que se busca literaturizar a Miranda dentro de la hibridación tradicional de las estéticas vanguardistas, se desarrolla la noción de la homogeneidad de los mismos productores culturales, quienes adscritos –todos- a la formación y tendencia modernista o simbolista, que busca instalarse en la república independiente, aportarían con la intención hegemónica de volver inerte al territorio por medio de la reiteración permanente de fórmulas pasadas:

“La figura del poeta moderno pertenece al pasado tanto como la del bardo que escribía sus madrigales en los abanicos de las duquesas reinantes (...). Pero el tiempo se venga especialmente de quienes lo aceleran para preterizar el pasado inmediato y ser contemporáneos del futuro más remoto.” (Lihn 1980:176).

De esta forma, se identifica que las tradiciones absorbidas por Miranda a través del Congreso de Escritores evidencia la precariedad de las formaciones culturales y sociales de la república independiente, pues en su condición de sector subdesarrollado sólo le queda atenerse y recibir las tradiciones dominantes desde los sectores más influyentes de la cultura, como un intento desesperado por adherirse a una tradición aparentemente renovadora:

“La Vieja Europa (modelo nuestro en todo, que hemos copiado con una fidelidad creciente y en una forma cada vez más original) nos ofrece, es claro, la ejemplaridad longéfica de tales o cuales letrados.” (Lihn 1980:147).

4.2.2.2. La provincia: El locus amoenus de la añoranza.

Desde la literatura de Marcelo Mellado, la provincia es expuesta como el espacio por excelencia de las manifestaciones poéticas, lo que inmediatamente identifica particularmente al territorio en su relación con esta actividad literaria. Añadido a esto, se extrapola que esta misma hegemonía impuesta desde la tradición produce una imagen lírica de la provincia a partir de su contemplación idealizada y su carácter abstraído de lo estrictamente urbano.

La primera forma de literaturizar la provincia, de acuerdo a las novelas de Mellado, se encontraría en su propia historia, debido a su imagen de *cuna* para ciertos poetas de renombre

nacional, lo que provocaría un efecto dominó para que muchos otros personajes habitantes del puerto crean que deben seguir llevando a cabo esta disciplina histórica de la provincia:

“(...) la paternidad poética del territorio le correspondía a la triada de poetas que habitaron el litoral en su momento y que no se mencionan porque todos los conocen.” (Mellado 2004:178).

Posiblemente en literatura no exista nada más estático e inerte que un objeto lírico y esto lo captaría muy bien Mellado al desnudar la fuerte tendencia de hacer del espacio exterior un tema poético. Aun más, en este aspecto la provincia se muestra no sólo como un contexto para la producción poética, sino que incluso como un tema reiterado y tradicional dentro de la misma poesía:

“(...) nuestros poetas tienden, por una cosa endémica, a identificarse con la geografía, o espacio físico que habitan, obsesión histórico mitológica que recibiría el nombre de poesía lárca (...)” (Mellado LP, 2011:101).

Es así como el espacio se convierte en objeto externo para el poeta y dejan de ser sólo su espacio vivencial. De esta forma, la tradición impondrá una postura específica y un sistema de simbologías particulares para referirse a este lugar:

“Pero a nivel latente estaría toda manifestación lírica que convierte al terruño en una entidad paradisíaca, axis mundi, locus amoenus o per angostam viam, y es precisamente en la zona maulina (...)” (Mellado, 2004:51).

De la misma forma, cada elemento característico que permitiría la creación de un imaginario poético sobre la estampa de la provincia, será visto y retratado desde la tranquilidad y pasividad que definiría a este mismo espacio. La tradición lárca, entonces, convierte a la provincia en un terreno glorificado por su estado inactivo y estático, el que constantemente por medio de los elementos que la identifican apela a la rememoración de un pasado y un espacio que es observado desde la nostalgia:

“El poema que más le había llamado la atención era uno dedicado al antiguo ferrocarril Santiago-Cartagena, escrito en un tono épico donde salían descritas las viejas estaciones de Leyda y Malvilla y los túneles de la ruta” (Mellado 2004:46).

Es preciso señalar que Mellado expone la contradicción que engloba idealizar los elementos puntales de la provincia desde el larismo, puesto que, por ejemplo, se emplea la imagen del ferrocarril como objeto de añoranza olvidando el simbolismo inicial que éste tuvo. En este sentido, se presenta la literaturización de la provincia como al proceso capaz de incluso estabilizar algo que representaría progreso:

“Acuerdan que el ferrocarril es un objeto poético típico, un tópico o un leimotiv, que determinó la imagen de la progresión revolucionaria (...)” (Mellado LP, 2011:29)

El patrimonio concebido como la herencia dejada por el pasado, obliga a la simple contemplación del espacio, es así como al convertir a la provincia en un objeto de tradición poética, se impone la desatención de la realidad y el presente para adoptar una actitud totalmente pasiva en el territorio:

“Esta vegetación, hoy en día sepulta la línea del ferrocarril, por el que hace más de veinticinco años no circula el tren, cuya imagen constituye una obsesión poética de los vates locales, que intentan, a través de proyectos de recuperación patrimonial, restaurar las edificaciones de las estaciones del litoral” (Mellado LP, 2011:96)

Finalmente, resulta importante destacar que uno de los proyectos constantes en la novelística de Mellado está en exponer a sus personajes llevando a cabo la impronta por reconvertir los espacios, ya que tal como se lo señala Trujillo a Padilla en *Informe Tapia*: “*las tradiciones se construyen, compañero*” y amparado bajo este precepto, el autor expone la poesía como el área que deberá renovar y devolverle el activismo al lugar por medio de sus actividades; en otras palabras, Mellado quiebra con la imagen de la provincia como objeto lírico de contemplación y la propone como sujeto activo de sus propias producciones culturales:

“Trabajando, sí, trabajando, reinventando el mundo. Poniéndole labios y boca al territorio que había que producir desde el simple expediente de las palabras creadoras. Debiendo seguir la cota retórico territorial, que era la clave maestra para producir identidad y pertenencia lugareña”. (Mellado 2004:193).

5. La teatralización del poder: conmemoración de un pasado perpetuo.

La noción del potencial cultural como factor determinante para la mantención de la hegemonía -concebida desde el marxismo cultural- es algo conocido por los sectores dominantes, es por lo mismo que no desaprovechan cualquier oportunidad para la invocación del rito con la finalidad de convertir la tradición y el patrimonio cultural en una fuerza política por medio de la ceremonia. La espectacularización del arte constituye una de las herramientas para desprender de la obra su grado de referencialidad histórica o política, convirtiendo un activo sistema de significancias estéticas en sólo un objeto de admiración y decoración para las actividades públicas.

Nestor García Canclini*, en el capítulo “*El porvenir del pasado*” del libro “*Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*”, se dedica a analizar las significancias que existen en las actividades formales impulsadas por los sectores gubernamentales con la finalidad de reforzar la constitución de su hegemonía a través del rito como instancia de legitimación del sentido nacional. Ante esto, el autor señala que los sistemas políticos que tienen como objetivo instaurar un régimen estático e incuestionable se apropian de los símbolos que son propios de la cultura –popular- y esto se denotaría en la exhibición pública de éstos durante instancias de conmemoración del patrimonio (histórico y artístico) nacional.

En este sentido, se distingue que las obras de Lihn y Mellado conforman un cuadro pintoresco de cómo el Régimen Protector de Miranda y la Municipalidad de la provincia desactivan las manifestaciones y actividades poéticas como un mecanismo para hipotecar la realidad a cambio de la pasividad contemplativa del arte expuesto desde la vitrina de la ceremonia y el espectáculo.

En el caso de A.P, la –seudo-trama de la novela se desarrolla en torno al Congreso de Escritores que funciona como el evento por excelencia para la integración de las producciones culturales a la hegemonía dominante del Protector. La congregación de los poetas para dicha actividad corresponde al espacio e instancia máxima de la teatralización del poder durante toda la

* Escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural argentino.

narración, de esta forma se expone el sentido de dominio a través de la cultura cuando es presentada ceremonialmente. Tal como lo reconoce el autor en “*Conversaciones con Enrique Lihn*”, al comentar el sentido referencial del Congreso de Escritores de Miranda:

“(…) las repúblicas del mundo cuando financian o patrocinan este tipo de eventos [lo hacen] con el secreto propósito de maquillar un poco su imagen internacional con el pancake, el rouge y el lápiz para las cejas de la poesía y la literatura en general.” (Lihn, 1990:116).

De esta manera, A.P expone la forma en que las prácticas habituales en situaciones ceremoniales se manifiestan por medio de las lecturas y declamaciones como actividades propias de la exhibición poética en el ámbito público:

“(…) poemas que sus autores leyeron en la Sociedad de Escritores de Miranda, obedeciendo a la orden, impartida por el maestro de ceremonias (...)” (Lihn, 1980:286).

En el caso de la novelística de Mellado, se logra identificar que por medio de la satírica¹⁴ exposición de prácticas habituales dentro del mundo de los poetas, principalmente la tradición declamatoria y recitadora, se suprime el sentido simbólico de la poesía en cuanto a su contenido y sólo se muestra desde su potencialidad representativa o teatral. Asimismo, Mellado exagera la teatralización del poder sobre el mundo de los escritores y la presenta por medio de la exacerbada celebración de los carnavales culturales presentas en *La Provincia* y *La Hediondez*; instancias en que los poetas, sus tradiciones y obras son exhibidos desde una imagen decorativa, materialmente sobrecargada y con un sentido ridiculizante desde lo alegórico; todo esto como una forma de mostrar hiperbólica y ficcionalmente hasta qué punto puede llegar la transformación del arte en un simple espectáculo:

“Los poetas deben ir en los camiones y deberán pegarse una recitadita o algo análogo frente a las autoridades y jurados.” (Mellado LP, 2011:129).

Finalmente, es importante agregar que la finalidad transversal que persiguen el Régimen Protector o el Aparato Oficial al mostrar el arte sólo como un objeto decorativo es conseguir que

¹⁴ Para indagar en todo lo relacionado al concepto de sátira, revisar el capítulo 6 *Sátira literaturesca: “La risa es el antídoto contra el autoritarismo”*; pág. 106.

el mismo público (el pueblo) no le tome la importancia que realmente tiene cualquier manifestación literaria, confundiéndola con un simple artilugio vistoso. Esto queda muy bien retratado en el pensamiento del personaje de *La Provincia*, Rogelio Rojo, quien representa el pensamiento del individuo enajenado ante la visión de arte impuesta por los sectores dominantes:

(...) como ve me interesa la cultura al peo. El espectáculo y esas cosas, porque si el arte no es espectáculo, entonces para qué. Salud, hombrecito.” (Mellado LP, 2011:73).

5.1.Ritualización del patrimonio.

García Canclini señala que en las sociedades modernas existe una constante preocupación por el espacio que se debe mostrar –púbicamente- ocupado por los sectores culturales, es por esto que incluso la constitución espacial de las ciudades debe fundarse en sí mismas como patrimonio arquitectónico (del espíritu nacional) a través de las diferentes ceremonias y ritos que se lleven a cabo allí.

La visión de la ciudad como el espacio cultural público por excelencia proviene de los sistemas autoritarios, los cuales buscan instalar una cultura inofensiva e inerte como objeto decorativo de la urbanidad y de la misma actividad política. Esto se logra apreciar de forma evidente en las novelas de Lihn y Mellado, por cuanto las perspectivas narrativas están enfocadas desde los poetas, quienes son conscientes de esta maquinación política tras el uso de la poesía como elemento ornamental de las instancias de celebración pública:

“Estos compadres siempre habían utilizado lo poético como un recurso secundario, como una especie de decorado retórico de sus actividades (...)” (Mellado, 2004:71).

“Los invitados al Encuentro somos el blanco de tales ejercicios retóricos: moles de impresos que, con el pretexto de distintos temas, coinciden en el mismo: el valor insuperable de la República (...)” (Lihn, 1980:19).

La ciudad cimentada sobre el patrimonio apunta a recordar constantemente la esencia nacional a partir de su fundación y por lo mismo, existirán espacios específicamente destinados para la celebración de los ritos culturales.

Así por ejemplo, Miranda se distribuye arquitectónicamente copiando el modelo europeo, con una Municipalidad que reproduce la estructura de un templo romano y un espacio especialmente reservado para la ritualización:

“Las ceremonias públicas se celebran allí bajo el frontón y entre las gruesas columnas corintias que permiten, a quienes no deseen encontrarse, esconderse fácilmente unos de otros.” (Lihn 1980:48).

En tanto, desde la visión narrativa de Mellado en la que la ciudad constituye el espacio ilustrativo de la dominación endémica de la política y cultura, la provincia y el puerto se vislumbran como la ocupación territorial generalizada para la teatralización permanente del poder:

“Aquí se trataría de hacer de la calle el escenario más legitimado para el verso.” (Mellado LP, 2011:92).

Junto con esto, se evidencia que tanto la Miranda de Lihn como la provincia alegórica de Mellado recurren a la zona urbana más central de la ciudad, la plaza, como el punto de encuentro para la práctica del rito cívico:

“(...) dos millones de cabezas reunidas aquí en la plaza Libertad de Palabra (...)” (Lihn, 1980:238).

“(...) la heráclita masa de artistas y vecinos convocados por el municipio, aquejados de síndrome celebratorio (...) se congrega en la plaza central, punto.”(Mellado LP, 2011:94).

La plaza, en este sentido, es simbólicamente el espacio de la conmemoración cultural, de la participación cívica y de la administración soberana, es por lo mismo que congrega la presencia de los tres sectores socioculturales básicos para la teatralización del poder: los artistas, el pueblo y las autoridades. O bien, en otras palabras: los actores, el público y los mecenas y

reyes patrocinadores que esperan ser glorificados a través de la puesta en escena. Es así como la plaza se convierte en un teatro que reúne a todos los sectores de la sociedad, todos expectantes para presenciar la función preparada por los sectores dominantes y sus representantes legítimos:

“Estamentos cívicos en que comparten, heteroclitamente, funcionarios municipales, uno que otro funcionario gubernamental, ex poetas (...) con cargos en el gobierno regional, políticos en plena campaña, empresarios pequeños, amantes de las bellas letras, pescadores, traficantes, pendejerío diverso y disperso y una gran cantidad de perros agrupados en leva, además de dueñas de casa(...)” (Mellado LP, 2011:103).

“Es evidente que nadie en este país puede sustraerse a la obligación de asistir a los actos de masas, el último de los medios de esparcimiento que por lo demás las circunstancias permiten.” (Lihn, 1980:295).

La presencia de las autoridades constituye un elemento de suma relevancia para la exhibición cultural desde la legitimación del poder, puesto que no sólo le otorga prestancia a la instancia determinada, sino que además actúa como la imagen necesaria para revalidar la posición sociopolítica del arte dentro de la soberanía.

Bajo esta lógica, la instancia en la que los poetas de Miranda deciden llevar a cabo autónomamente el recital de poesía, no se presenta como un espectáculo que sea totalmente adecuado a las políticas imperantes, debido a que éstas no participan de su organización. La forma en que queda deslegitimada este evento como parte de la teatralización del poder es a través de la ausencia de los representantes del Régimen Protector:

“Tampoco lamentamos la discreta ausencia en esta sala de figuras públicas y representantes del poder (...)” (Lihn 1980:287).

En las novelas de Mellado se retrata al poder recalando constantemente las distancias jerárquicas que sus representantes ocupan con respecto a la ciudadanía. En este sentido, cada instancia de teatralización, por medio de los poetas, es la oportunidad de destacar dónde y cómo los agentes de dominio participan de la cultura, elaborando todo un protocolo reiterativo para la celebración de estos ritos:

“(...) sujetos más o menos bien vestidos que ocupan las sillas de adelante en los actos oficiales y hablan al público desde los pódiums y saludan moviendo la manito (...)” (Mellado, 2004:21).

Es así como el carácter patrimonial de las tradiciones se extiende hacia el espacio sociopolítico de la ciudad, sus plazas y convierte los productos culturales en meros artilugios para la decoración cívica y las políticas imperantes de Miranda y la provincia portuaria.

5.2.Desactivación del presente, extensión del pasado y celebración de la redundancia.

Las instancias de conmemoración pública funcionan como un lavado de imagen para los sectores dominantes, puesto que durante estas circunstancias todo lo que se lleva a cabo en la ceremonia sólo apunta a esbozar una cortina de humo que oculta lo que realmente se trama y se realiza en el territorio. La teatralización del poder es el momento en que se exhibe públicamente lo que se negará en privado.

En este sentido, el Congreso de Miranda funciona como la imagen necesaria para vislumbrar una política abierta e inclusiva de las manifestaciones –artísticas- que hacen uso de la palabra. Sin embargo, el Régimen Protector ejecuta constantemente políticas de represión que no son conocidas a la luz pública ya que se ocultan bajo cualquier fachada, al igual como se esconde la censura por medio de recitales y discursos vacíos en la plaza denominada –irónicamente- Libertad de Palabra.

De igual forma, en la trilogía provincial de la narrativa de Mellado se logra distinguir que los poderes fácticos del Aparato Oficial camuflan sus inoperancias en políticas culturales por medio de la difusión de eventos que sólo conllevan una visión de la poesía como un espectáculo trivial, ya sea en torneos de declamación, festivales poéticos de tradición lárca o los mismos carnavales culturales.

Los ritos del poder requieren de invocar constantemente formas que hayan existido en el pasado, de manera tal que cada momento particular en que se lleva a cabo una ceremonia sea

percibido como imagen ilustrativa de la estabilidad política del presente pero sólo mirando lo que es parte del pasado, esto se explica debido a que la problematización de la realidad puede alterar el orden hegemónico. En este aspecto, García Canclini agrega:

“Las últimas dictaduras acompañaron la restauración del orden social intensificando la celebración de los acontecimientos que los representan: la conmemoración del pasado legítimo.” (Canclini 1990:157).

En A.P se vislumbra desde el comienzo del relato la importancia que tiene para el Régimen llevar a cabo este Congreso de Escritores como la forma de legitimar su política por medio de las prácticas tradicionales que son propias de los poetas. En este sentido, se incorpora el concepto del “recital” de poesía, no sólo por su acepción como espectáculo o su posibilidad para inmortalizar la realidad desde una mirada contemplativa y pasiva, sino que también como referencia a la imagen más clásica y antigua del poeta visto como un cantor que elabora composiciones laudatorias -en el presente- para ensalzar y glorificar su entorno desde un distanciamiento espacial y temporal:

“(…) esa iniciativa cual es la de retribuir la generosidad de Miranda –nuestros anfitrión abstracto pero esencial- ofreciéndole un magno recital de poesía en algún punto público de la república” (Lihn 1980:188).

De forma muy similar, Mellado por medio de la recitación, declamación e incluso la paya de los poetas, traza narrativamente la imagen irónica de una poesía al servicio de la identidad y el sentido nacional, y de paso se permite ilustrar prácticas del ámbito literario que pasan a ser parte de la tradición poética, la cual también se ha convertido en una forma patrimonial para la teatralización del poder:

“es el canto de los poetas, como memoria identitaria de un pueblo o comunidad.” (Mellado, 2011LP: 92).

Para llevar a cabo la conversión del arte como parte del patrimonio, los sectores dominantes convierten en símbolos (objetos) a los mismos poetas, lo cual se ve ilustrativamente en la exhibición pública de un artista como representante del gremio y a su vez como personaje legitimado por el poder.

En este sentido, el Régimen Protector y el Aparato Oficial comparten el hecho que ambos se amparan tras un poeta –oficial- que hace la labor de servidor al poder como ícono patrimonial, y paralelamente le permite a los sectores dominantes mostrar cuál es el ejemplo de composición literaria que se debe llevar a cabo en el territorio para que sea considerada valedera.

Miranda presenta y promueve al poeta Áulico Arenales como el escritor oficial del Régimen, quien incluso es el autor del himno nacional de la república independiente. Por lo mismo es el anfitrión de cada ritual cultural llevado a cabo en el territorio, lo que lo convierte en el símbolo de la poesía validada por el poder:

“El joven Arenales (...) ha optado, como lo hiciera el joven Maiakovsky y compañía (natural, en situación) por una poesía dispuesta a servir a una razón de Estado hasta en los menesteres más mínimos, sin rehuir de los oficios serviles, si se diera el caso.” (Lihn 1980:111).

De forma muy similar, Mellado en las tres novelas elabora el arquetipo del ‘poeta institucional’ como el personaje que ha realizado una carrera literaria gracias al patrocinio de diferentes proyectos propiciados por los entes gubernamentales. Debido al grado de dependencia con el poder, este poeta participa simbólicamente de todas las actividades públicas como medio de retribuir el beneficio adquirido y de paso como oportunidad para enaltecer la gestión política de su ‘patrón estatal’:

“(...) la intervención del Mojonero (...) descalificó a la agrupación organizadora del evento [la Asociación de Poetas de la Cuenca del Maipo] y ensalzó a las autoridades políticas al agradecerles su apoyo irrestricto a los poetas y artistas, sobre todo a aquellos que tienen un efectivo currículum, uno verificable y comprobable en el panteón de las bellas letras nacionales.” (Mellado 2004:75).

Cada espectáculo que forma parte de la teatralización del poder conforma un mecanismo para estar extendiendo en el presente las fundaciones y tradiciones –pasadas- que son parte de lo que se quiere mostrar como patrimonio cultural y nacional. Los sectores dominantes (régimenes o municipales) usan la celebración ceremonial como la instancia para perpetuar todas las acciones, decisiones y experiencias de los subordinados y así lograr mantener la permanencia política de Miranda y la provincia.

Desde lo anterior se entrelaza la significancia que tiene para el Protector la apelación a todos los elementos simbólicos que forman parte del espíritu nacional, ya que la invocación constante y reiterativa a estos elementos le posibilita escenificar el deseo de repetición y perpetuación del orden establecido:

“(...) traen el retrato del presidente y poemas alusivos al acto que protagoniza o efigies del Fundador de la República junto con sus más conocidos apotegmas políticos, o imágenes sacras de la Virgen de las Olas (...)” (Lihn 1980: 294).

Por su parte, Mellado al exponer las tradiciones como algo que puede ser reconvertido para la ruptura de la hegemonía dominante y por con siguiente, el empoderamiento de la ciudadanía, deja de manifiesto que la reiteración de ciertos ritos puede ser el modo más ilustrativo de llevar a cabo una ceremonia como símbolo del poder, pero en este caso la teatralización se presenta como una señal del triunfo de la autonomía popular. Esto se logra vislumbrar de modo muy ejemplar en la novela *La Hediondez*, puesto que una vez que los poetas liderados por Prudencio Aguilar logran derrotar las intenciones de La Caleta, lo primero que se proponen es la conformación de una serie de ritos para perpetuar el sentido simbólico de esta hazaña en el contexto de reinstalar la utopía en los que concierne a proyectos emancipatorios:

“(...) se decide una premiación anual que celebre el momento en que la organización se encuentra (...). Sobre la misma se decide también que la estatuilla culona ocupará un sitio de honor en la sede del Gremio y de algún modo, dicha estatuilla quedará como un símbolo del orden político-cultural necesario, se entregará cada año bajo la forma de un galvano a un representante de este nuevo espíritu, ojalá un poeta auténtico o algo así como un escritor (Mellado LH, 2011:115-6).

García Canclini, señala que la teatralización del poder corresponde a una celebración de la redundancia, a un espectáculo monótono, ya que todo lo que se debe actuar está prescrito con anticipación tanto por las fundaciones tradicionales que siempre se celebran como por el repertorio fijo de actos que conforman la ceremonia.

La instauración de un repertorio estable para el rito cultural, se manifiesta explícitamente en la narrativa de los dos autores, ya que ambos exponen ceremonias particulares y entregan la secuencia de acciones que conforman la celebración, incluyendo siempre la presencia de la autoridad y el acto artístico.

Así por ejemplo, en *Informe Tapia*, se expone secuencialmente las actividades que conformarían el seminario poético organizado por la Asociación de Poetas de la Cuenca del Maipo, distinguiendo claramente que se adapta a un protocolo prescrito para la realización de dichas formalidades:

*“La actividad, además del seminario, consistiría o consistía en un almuerzo cerca del río, concretamente en una escuela abandonada de la localidad. Luego vendrían las **declamaciones y los homenajes**. Se invitaría, además, a algunas **autoridades** como estrategia de preservación y de RRPP.” (Mellado 2004:59).*

En tanto, en A.P la estructura reiterativa de los rituales se deja ver de forma clara, en la ceremonia de despedida burlesca que se prepara para los poetas invitados al Congreso, la cual también oficiaría como velorio para el escritor Otto Federico. En esta escena se logra identificar claramente la presencia indispensable de las autoridades junto al número artístico propio de toda ceremonia que, sin importar circunstancia, busca legitimar el poder por medio de cualquier tipo de manifestación pública:

*“Los saludos del **Presidente** (...)
El champañazo.
Los saludos del **directorio**.
Su vaso de vino.
Los saludos del personal administrativo.
Algunos sandwiches.
Los saludos del personal de servicio.
Su sonata al piano, interpretada por una artista de la casa, aficionada a la *Música Selecta*.” (Lihn, 1980:330).*

Tanto el Régimen como el Aparato Oficial abusan constantemente de la invocación al rito y cualquier situación menor puede ser convertida en una oportunidad para el establecimiento del orden social, siempre utilizando a los poetas como adorno cultural en estos pseudo-espectáculos públicos.

Es así, como por ejemplo los poetas del Congreso de Miranda no sólo participan de este evento, sino que son invitados a todas las instancias en que se emiten discursos políticos desde el Régimen Protector, e incluso a las actividades de menor trascendencia social:

“Se nos invita allí a la inauguración de una población modelo. Hará los honores de la casa un también viejo conocido nuestro [el poeta Áulico Arenales], ex amigo de la champaña y de la alegría a Lutecia” (Lihn, 1980:95).

Por su parte, Mellado en su afán permanente por mostrar cómo se instalan las organizaciones políticas de menor jerarquía en los diferentes espacios del territorio, expone la celebración de un día del alumno por medio de un recital poético que tendría como protagonista a una poeta recientemente llegada a Santiago (Isabella Muñiz). La presencia de la manifestación poética en este tipo de celebraciones esboza la imagen del escritor participante de las iniciativas de organizaciones o sectores sociales, lo que conformaría una legitimación mutua entre poetas y universitarios, estableciendo una red de apoyo y empoderamiento entre ambos:

“Había un recital levemente clandestino o bajo cuerda en La Facultad de Estudios Generales (...). El lugar no era la sede universitaria, sino el patio de una Quinta de Recreo cercana a la facultad que los alumnos arrendaban para sus actos particulares. Se suponía que se trataba de una celebración del día del alumno.” (Mellado 2004:147).

Con respecto al objetivo político de fondo buscado por los sectores dominantes al llevar a cabo instancias en las que se usa el arte como mero decorado ceremonial, Canclini señala que

“Lo que pretenden grupos tan diversos al espiritualizar la producción y el consumo de cultura, al desligarla de lo social y lo económico, al eliminar toda experimentación y reducir la vida simbólica de la sociedad a la ritualización de un orden nacional o cósmico afirmado dogmáticamente; es en el fondo, neutralizar la inestabilidad de lo social.” (Canclini 1990:158).

De acuerdo a esto y generalizando, es posible señalar que la cháchara que repercute en todas las celebraciones de Miranda, tanto desde la expresión simbolista, modernista o de los constantes discursos vacíos que se emiten, corresponde al mejor ejemplo de cómo los rituales del poder apelan a la celebración de la redundancia. De esta forma, la precaria identidad política e histórica de Miranda se esconde en el mero juego de palabrerías ejecutado por los poetas. Por su parte, de manera muy similar, el registro lárco de la poesía expuesto en la narrativa de Mellado y que es frecuentemente empleado en los ritos impartidos por el Aparato Oficial, es la clara imagen

de cómo la teatralización del poder glorifica el pasado para desatender el presente político e histórico de la provincia.

6. Sátira literaturesca: “*La risa es el antídoto contra el autoritarismo*”.

La realidad como constructo psicosocial esconde simbologías, experiencias y significados que no son palpables desde la observación o participación directa. Es aquí donde la ficción narrativa aparece como la oportunidad para desnudar aristas y circunstancias de la realidad que pasan desapercibidas normalmente y que se dejan entrever ocasionalmente por medio de su transformación o incluso la deformación.

El carácter referencial o representativo es algo intrínseco a cualquier obra literaria, claro que en menor o mayor grado de realismo de acuerdo a las corrientes o motivaciones artísticas que se persiguen. Así por ejemplo, una obra narrativa puede desnudar el caos de la sociedad simplemente elaborando formas sin coherencia ni sentido, o bien puede alterar los símbolos para mostrar un contenido pero escondiéndolo tras formas o lenguajes que no lo manifiesten explícitamente. Es así entonces, que podemos apreciar la censura del Régimen Protector a través de la saturación de discursos públicos, o el estancamiento cultural de la provincia por medio de las constantes promociones de actividades decorativas donde la poesía es sólo un motivo de espectáculos y jolgorio.

Desde este aspecto, es posible señalar que todo el contenido referido a la relación que se establece entre los sistemas de poder y las manifestaciones que hacen uso –literario- de la palabra, junto a las implicancias e incidencias sociopolíticas que conlleva este vínculo, son expuestas en la narrativa de Lihn y Mellado de forma alegórica desde la exageración y la ironía constante. En otras palabras, la mejor forma para desnudar la realidad sociopolítica de Miranda y la provincia fue travestirla a través de máscaras y disfraces ridículos que hacen de *El Arte de la Palabra*, *La Provincia*, *Informe Tapia* y *La Hediondez* un espacio carnavalesco de caricaturas poéticas, acciones (políticas y literarias) burdas y vicios indecorosos como medio de exponer y desnudar la desfachatez de la palabra y el poder.

Debido al hecho que ambos autores emplean exposiciones de acciones, personales y sociales del mundo literario desde circunstancias que rayan en lo ridículo, es posible señalar que todas las obras analizadas comparten formas y estrategias narrativas para mostrar la realidad

sociopolítica desde una deformación burlesca. Bajo este precepto resulta relevante determinar ciertos rasgos comunes y generales con respecto al uso de la sátira como una modalidad de mostrar, denunciar y criticar ciertas prácticas propias del mundo literario y su relación con el poder, todo esto bajo el antifaz subversivo de la risa.

Ante todo, es preciso añadir que se ha elegido la acepción *literaturesca* para identificar a cierta sátira que se abocaría exclusivamente a inspeccionar y exponer instancias propias del mundo de la literatura y sus poetas. Además, dicho término es empleado por Lihn en diferentes entrevistas para recalcar el sentido ridículo de muchas de las situaciones en la que se involucran a los escritores, por lo que el término combinaría morfológicamente el referente directo de la burla a cierta parte de la literatura y el sentido caricaturesco con que se presenta.

6.1. Caricaturización de *lo literatoso*¹⁵.

Leer la narrativa de Lihn y Mellado implica, inevitablemente, reconocer ciertos parecidos con elementos e individuos que son propios de la realidad cultural y política, pero que se presentan desde la ridiculización. Esto permite señalar que ambos autores emplean la sátira como modalidad narrativa que les posibilita mofarse de actividades que caracterizan a los escritores, así como también a los sujetos que ostentan o manejan una cuota de poder.

José Antonio Llera* en “*Prolegómenos para una teoría de la sátira*” desarrolla una revisión por las nociones teóricas más importante que se han trazado con respecto a la sátira. El autor señala que la consideración más básica para entender la sátira es no considerarla como un género independiente, sino más bien como una modalidad textual que cruza transversalmente la estructura de una obra e incluso cualquier género.

¹⁵ El concepto de “*Lo literatoso*” es acuñado por Marcelo Mellado durante diferentes entrevistas, en la cual lo emplea para referirse despectivamente a las situaciones formales que son características y requeridas por la escena literaria y cultural chilena. Por ejemplo ceremonias oficiales, lecturas en congresos organizados por poderes gubernamentales, hablar de temas establecidos por el canon literario (lo que él denomina como “hablar de lo hablable”), etc.

* doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura.

Junto a esto, Llera describe la sátira como una construcción simbólica –poética, dramática o narrativa- que representa humorísticamente diferentes vicios, prácticas y creencias propias de algunos individuos o de ciertas colectividades, con la finalidad de exponer el rechazo y la crítica. Ante esto, se distingue claramente que en las novelas analizadas la burla recae sobre el mundo literario, concebido desde individuos particulares, las prácticas propias del gremio y la institucionalidad que los representa.

El A.P deja ver su carácter satírico desde las primeras hojas de la narración, através de un juego de metalepsis¹⁶ que señala que la novela se encuentra inconclusa debido a que fue creada para ser enviada a un concurso, pero que no alcanzó a terminarse en el plazo solicitado. Es así como, ya en este episodio, se distingue la ironía de presentar el concurso literario como una práctica habitual de los escritores que buscan cierta validación:

“(...) la obligación de reconocer que la voluntad ambiciosa de concluir dicha obra para enviarla a un cierto concurso, a un plazo fatal -12 de junio del presente año- ha malogrado el término, conclusión o acabamiento normal y periférico del trabajo (...)” (Lihn, 1980:8)

Por otro lado, el carácter satírico de la narrativa de Mellado se evidencia, por ejemplo, en *Informe Tapia*, novela que se articula como la reconstrucción de un informe encontrado, el cual da cuenta de ciertos acontecimientos y consideraciones de la Asociación de Poetas de la Cuenca del Maipo en el ámbito cultural y poético; esto permite evidenciar claramente que la primera instancia de burla se fija en el informe como texto de carácter administrativo, así como también en las reuniones y prácticas de grupos –como los poetas- con vocación organizativa y/o política:

“En el informe que Tapia evacuaría con posterioridad habría un capítulo especial dedicado a la práctica ética en relación con la práctica cultural (...)” (Mellado 2004:19).

¹⁶ El concepto “metalepsis” es un término acuñado por el crítico francés Gerard Genette para explicar un profeso narrativo en el cual ocurre un traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis, es decir el mundo narrado por el narrador.

Llera resalta ciertos elementos básicos en la manifestación satírica como modalidad dentro de una obra rescatando, por ejemplo, lo planteado por M.Hodgart quien sostiene que “*la sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad*”. Desde esta perspectiva, se denota que el acento de la sátira estaría puesto en cierto tono usado para exponer las prácticas y vicios de una determinada comunidad.

De acuerdo a lo anterior, se identifica que tanto A.P como las trilogía provincial de Mellado, imponen el sentido fustigador a partir de un tono burlesco y reprochador con respecto a cómo se presentan o describen ciertos acontecimientos. Así por ejemplo, se logra evidenciar el carácter crítico de los narradores cuando se presentan instancias en la que exponen a un personaje o un grupo particular e inmediatamente los enjuician por su rol poético y/o político:

"En medio de esos menesteres de organización hace su ruidosa aparición un piquete de poetas étnicos, fundamentalmente de raíz mapuche, con toda la ventaja comparativa que eso supone, o sea además de ser poetas son mapuches o al revés." (Mellado LP, 2011: 123).

"Estos vividores, chirimolleros y puteros chilenos, intentan darse la gran vida a costa del Congreso de Escritores de Miranda (...)" (Lihn, 1980:55).

Otra consideración relevante sobre la sátira es aportada por Frye quien señala que ésta tendría dos elementos básicos: el objeto de ataque y el ingenio. Con respecto a esto, resulta evidente que en las cuatro novelas analizadas todos los dardos críticos apuntan a la imagen del escritor y la propia literatura en la instancia en que la palabra deja de ser útil para la comunicación y pasa a ser sólo servil al poder y a la desatención del presente. Por su parte, el ingenio al servicio de la modalidad satírica de la narración estaría puesto en juego a través de la forma particular en que Lihn y Mellado van a exponer las actitudes, prácticas y vicios de los poetas para su ridiculización.

En este sentido, es preciso agregar la importancia que José Antonio Llera le administra al uso retórico de la hipérbole y la caricatura para la presentación y descripción de los acontecimientos que buscan ser satirizados, ya que se tanto ambos narradores van a hacer de sus novelas el espacio de un jovial desfile de arquetipos y caricaturas poéticas, todo enmarcado en la

ironía, la ridiculización y la exageración permanente para dismantelar cierta parte de la realidad; tal como se deja leer en La Provincia:

“Esto es una exageración, sí, porque todo lo es, más aún, de eso se trata, se exagera como una operación crítica que nos sirve para contextualizar la presencia de agentes del relato.” (Mellado, 2011LP:13)

En primer lugar, es preciso señalar que el proceso de caricaturización de un personaje implica dos instancias básicas: elaborar una imagen ridiculizante de éste y deformar o exagerar uno de sus rasgos particulares.

Lo anterior tendrá basta relevancia para identificar de forma ilustrativa la manera en que Lihn y Mellado ponen el ingenio al servicio de la sátira, y así llevar a cabo la mofa a un personaje en particular. Así por ejemplo, es posible reconocer que ambos autores van a utilizar los nombres de sus personajes para relacionarlo burlescamente con algún aspecto puntual de su vida o de sus rasgos físicos para determinar el tono irónico del relato y esbozar la caricaturización de sus personajes:

De este modo entonces, Lihn hace contrastar irónicamente el nombre de Urbana Concha de de Andrade, con su origen y niñez totalmente ligada a la zona rural; es así pues que se manifiesta la burla por su condición y de paso se expone cruelmente a Urbana como un personaje contradictorio:

“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 el pie: el Chaco Boreal.” (Lihn, 1980:291).

Por su parte, Mellado empleando un procedimiento bastante similar, pero a partir de la homologación entre el nombre y un rasgo particular, va a caricaturizar al personaje de Elizabeth Portentosa en *La Hediondez* haciendo que su apellido haga referencia directa al tamaño y lo ostentoso de su trasero:

“Caldera había sido testigo de la performance de las nalgas y había quedado prendido del culo de Elizabeth Portentosa. “Ese culo es un portento”, se dijo para sí mismo.” (Mellado LH, 2011:52).

Todos los poetas que circulan por las novelas de Lihn y Mellado son simples escritores de menor grado, lo que inmediatamente permite identificar el sentido irónico y burlesco de la narración en referencia a eventualidades tradicionales del mundo literario. En este sentido, es posible reconocer que ambos autores utilizan la figura del poeta que -supuestamente- representa la escena joven de la literatura, pero que en el fondo es alguien adscrito totalmente a un pasado. Así entonces aparece el personaje de Bonifacio Negrus del Carril en A.P e Isabella Muñiz en Informe Tapia; quienes representan burdamente la imagen del poeta perpetuado en el juvenilismo:

“El escéptico Bonifacio Negrus del Carril –joven promesa de la literatura argentina, desde hace treinta años-y que, sin embargo ha escrito algunos relatos fantásticos (...)” (Lihn, 1980:64).

“Ella [Isabella Muñiz] pertenecía a las nuevas generaciones, (...) más específicamente correspondería a la novísima, nacidos en la segunda mitad del siglo veinte y con voz poética propia de la década de los sesenta-ochenta.” (Mellado 2004:67).

Otro de los lugares comunes del mundo literario que es ridiculizado y expuesto en la sátira que cruza la narrativa de Lihn y Mellado, está en la participación de la escena cultural de sujetos que prácticamente no tienen una producción activa pero que igualmente siguen siendo considerados como escritores, sólo por estar relacionados permanentemente al ambiente literario o por ejercer roles menores en las actividades *literatas*:

“(...) él comanda una tropa de poetas que no escriben, sino más bien hacen eventos (...)” (Mellado LP, 2011:135)

“Gerardo de Pompier (...) sólo publicó un libro de versos hace cuarenta años.” (Lihn, 1980:63).

La sátira busca emular ridícula y sarcásticamente las prácticas de una comunidad determinada, es por lo mismo que frecuentemente emplea la construcción de un personaje arquetípico como modelo representativo de ciertos sectores tradicionales o épocas determinadas. En este sentido, Lihn y Mellado exponen diversos arquetipos referenciales a tipos de poetas o individuos que permanentemente han usado la poesía como segunda ocupación. Cabe señalar, que los personajes más usados como arquetipos de las novelas de Mellado es el modelo del poeta que busca participar de organizaciones y proyectos ciudadanos como medio de acción política territorial; mientras que Lihn apela al poeta afrancesado seguidor del Modernismo o el Simbolismo desde Latinoamérica.

Con respecto al uso de otros arquetipos propios de la escena literaria, es posible identificar que ambos autores usan la imagen de la poetisa feminista dentro de los invitados a las actividades públicas donde se requiere de la participación de escritores.

Así por ejemplo en *La Provincia*, se presenta una delegación de poetas exclusivamente representantes de esta formación:

“El megafónico llama al escenario sólo por compromiso a las poetisas que han basado su propuesta lírica en los problemas de género, también conocidas en términos generales como feministas.” (Mellado LP, 2011:143).

Por su parte, En A.P, se presentan paródicamente¹⁷ las implicancias del proyecto feminista en la poesía, por medio de una reflexión de Trina Cepeda (arquetipo representante de esta formación poética) con respecto al rol e imagen de las musas en la producción literaria:

“Las famosas musas pueden hacer cualquier papel siempre que lo hagan en silencio, sin decir esta boca es mía, y se apronten a servirle a los vates de dóciles objetos de inspiración., resignadas a recibir una lluvia de flores o una torrentada de mierda. La poesía feminista debe ser el diálogo de la igualdad de mujer a mujer, liquidaremos a las musas una por una...” (Lihn 1980:191).

Respecto a los personajes que son caricaturizados desde la ironía, es preciso agregar que en las tres novelas de Marcelo Mellado, se distingue la presencia del profesor que como

¹⁷ Cabe aclarar la diferencia conceptual entre sátira y parodia, dado que esta última correspondería a una imitación burlesca pero de estilística de un determinado discurso u obra determinada.

estrategia de posicionamiento personal y cultural también ejerce la actividad poética, lo cual permitiría considerarlo como el arquetipo poético dentro del espacio provincial:

“(...) los poetas magistrales, que no son otra cosa que profesores-poetas, que se dedican al verso como un modo de engrosar el currículum.” (105).

“Tapia era un maestro de educación básica, nieto de ferroviarios, poeta de afición con obvias pretensiones profesionales (...)” IT 59

“Y el más longevo del grupo, el profesor poeta Archivaldo Zúñiga (...)” 2011H:30)

Tal como se mencionó anteriormente, uno de los objetivos de la modalidad satírica en las obras literarias es exponer, desde la burla y la ridiculización, determinados vicios o ciertas immoralidades de una colectividad. En este aspecto, se logra observar de forma explícita en *A.P e Informe Tapia* que los poetas son retratados a partir de sus malos comportamientos y desórdenes durante instancias de celebraciones. Así entonces, durante los episodios en que se celebra la despedida de los poetas (y funeral de Federico Otto) y la celebración del seminario de poesía organizado por la Asociación de Poetas de la Cuenca del Maipo se retratan dichas instancias marcadas por el enfrentamiento entre poetas y la ebriedad de sus representantes.

“El reventón de una vieja rivalidad que embadurna a sus protagonistas con uno o dos pasteles de crema (...).

El ataque histérico de una poetisa injustamente olvidada.

El vómito que el Presidente de la Sociedad deja detrás de él al retirarse como por el puente de un barco golpeado por el oleaje.” (Lihn, 1980:330-1).

“Uno de ellos era el conflicto frontal que seguía derroteros medio policiales, con empujones e improperios y golpes; también lo que ocurría bajo el parrón o el sauce, donde se había generado una disputa en la que participaba Romualdo Mella y Heriberto Trejos, que era algo más que académica; (...) pero también seguía funcionando, en un salón especial, el escenario de las recitaciones, que soportó borrachos durante toda la noche y algo más.” (Mellado, 2004:78).

Desde esta perspectiva pues, los poetas -y toda la escena cultural- quedarían caricaturizados como individuos conflictivos, desordenados y con hábitos profundamente étlicos durante las celebraciones; constituyendo una de las denuncias en las novelas de Lihn y Mellado a las prácticas de la colectividad *literatosa*.

6.2.Parodización de discursos, humor y crítica.

Otro de los elementos particulares en la modalidad satírica es la inclusión del humor y la ironía como tonalidad narrativa que permitiría travestir la realidad para lograr desacralizar al objeto de burla. El humor y la invocación a la risa por medio de la exageración de los acontecimientos que se satirizan, corresponde a una forma de atacar mediante la humillación. En este sentido, es importante agregar que Bajtín señala la importancia de la risa ante realidades de características opresivas, puesto que por medio del humor se lograría romper la rigidez tan propia de los regímenes autoritarios que imponen el temor y la seriedad, es por lo mismo que el afirma que “*La risa es el antídoto contra el autoritarismo*”, la risa simbólicamente, entonces, es la superación del miedo.

La risa desde la ficción literaria se convierte en un mecanismo para explorar realidades que podrían ser consideradas como intratables por cierto nivel de peligro o censura, sin embargo a partir de la comicidad se posibilita la deformación de aspectos puntuales de lo satirizado.

En A.P la risa posibilita desnudar paródicamente las estructuras retóricas pomposas pero vacías de todos los discursos que se emiten en Miranda, tanto desde las lecturas poéticas adscritas al modelo francés, así como también se permite funcionar conspirativamente contra el poder al desnudar los inusuales modos de esconder la realidad del Régimen por medio de los juegos de palabras empleados por el Protector en sus discursos públicos:

“(...) en la República Independiente de Miranda no hay presos políticos. 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 (...)” (Lihn, 1980:250).

Un proceso bastante similar en donde la parodia a ciertos estilos discursivos apunta a convertirse en un modo de comicidad y burla, es lo que se evidencia en el registro empleado por Mellado en todas sus novelas. El autor sobrecarga su narración de neologismos, tecnicismos culturales, palabras sobresdrújulas y conceptos propios de la jerga estructuralista e incluso del marxismo cultural con la finalidad de satirizar y desacreditar a un sector literario que hace del academicismo una propuesta narrativa seria. O bien, dicho en palabras del propio autor en el artículo “*Políticas de la escritura, reflexiones de un escritor situado*”:

“(...) practico una escritura crítica que utiliza la ironía, el sarcasmo y el humor para desmontar las perversiones, las solemnidades y acartonamientos de la patética voluntad institucionalizante que practican los grupos de interés.” (Mellado, 2013:125).

Uno de los ejemplos más ilustrativos para evidenciar cómo Mellado pone la retórica academicista al servicio de la táctica ficcional y la risa, es en la escena de *La Provincia* en la que desde un registro totalmente academicista e intelectual describe el efecto que produce el olor de gases intestinales en diferentes instancias cotidianas:

“Se trataría de desprendimientos odoríferos expelidos por un cuerpo que, por lo general, tendería a retener las excreciones, experimentando un cierto goce satisfactorio al experimentar dicho acto. Todo un significante material de placer, que tendría un sentido profundo en su productividad simbólica, ya que el sujeto en cuestión manifiesta dichas sensaciones placenteras como una red de síntomas, verificables con claridad en su comparecencia pública.” (Mellado LP, 2011:75).

El nivel exagerado de ridiculización al que son sometidos los personajes de Lihn y Mellado apunta a elaborar una crítica de fondo a ciertas creencias que se consideran como fundadas en el espectro de lo *literatoso*. En este sentido, ambos autores elaboran escenas que conforman un cuadro pintoresco mostrando hasta qué punto puede llegar el escarnio de los personajes, pero a su vez estos episodios poseen un sentido alegórico para dismantelar la imagen arquetípica del poeta afrancesado en A.P y del poeta lárlico que circula por las tres novelas de Mellado.

De acuerdo al carácter alegórico o representativo que se esconde tras toda sátira, es pertinente recoger lo señalado por Llera, quien citando a Rosenheim señala que existe un referente contextual que debe reconocerse partiendo desde un trabajo interpretativo. En este

sentido, es importante recalcar que teóricamente la interpretación no debe surgir de las relaciones históricas, sino que se debe permitir que el mismo mensaje –alegorizado- sea el que cree el contexto y el contenido. Comprendido esto, es posible realizar una interpretación de dos episodios puntuales usados por Lihn y Mellado como cuadro cómico con una finalidad marcadamente crítica a ciertas actitudes de la colectividad poética.

Junto a la huida de los poetas utilizando bicicletas antiguas y monociclos, el episodio cuando los escritores llegan al salón donde se llevará a cabo su despedida, constituye uno de las escenas más ilustrativa de la crítica que Lihn hace por medio de la sátira. Al exponer en la magna arquitectura clásica de la Casa de las Bellas Artes a todos estos poetas afrancesados vestidos con los disfraces utilizados en el teatro, la caricaturización y el humor aparecen en función de elaborar una imagen crítica de cómo estos individuos tratan de cubrir su pobre condición de poetas menores con los disfraces de la palabrería y el lirismo quedando sólo como un ridículo intento por evadir la realidad copiando modelos antiguos y ajenos al contexto de Miranda; por lo tanto al ser contrastados con la tradición francesa (alegorizada en la Casa de Bellas Artes) queda de manifiesto lo ridículo y patético que se ve el absorber moldes ajenos y querer aparentarlos y lucirlos como el gran diamante poético frente a la pobreza cultural e identitaria de Miranda:

“Así se entiende la desproporción entre esa especie de gigantesco mausoleo de estilo francés, en lo que respecta a los signos de status, y esa pobre gente envarada, vestida con los restos del guardarropa del Teatro de la Opera, desafinando en medio de un conjunto arquitectónico reputado de elegante” (Lihn 1980:329).

Por otro lado, Marcelo Mellado al usar constantemente la hiperbolización de los escenarios en donde se presentan sus personajes, usa el carnaval como la instancia máxima de la ridiculización del sentido alegórico de la poesía en su función de disfrazar la realidad. Al igual que en *La Provincia*, el carnaval es un episodio central en la trama de *La Hediondez* puesto que junto con ser la instancia del climax narrativo, es el momento en donde la ridiculización de los personajes alcanza los mayores niveles y a su vez, se esboza un cuadro metafórico que conlleva un profundo significado crítico. Así entonces el carro alegórico preparado por Elizabeth

Portentosa para rescatar al gremio de poetas, simboliza el enjuiciamiento al sentido engañoso de la poesía en su aparente majestuosidad retórica como la vía de escape y salvación de la realidad:

“(...) en el marco de la fiesta de la primavera que se celebraba en esa fecha y que se componía de varias etapas, las que incluían candidaturas a reina, carros alegóricos y murgas, aprovecha una de ellas para organizar un evento poético que debiera ser utilizado como medio de rescate de los del Gremio, armarían un carro alegórico que llamarían Poesía al rescate (...)” (Mellado LH, 2011:103).

En este sentido, es posible colegir que las modalidades satíricas empleadas en la narrativa de Lihn y Mellado coinciden en apuntar sus dardos sobre la misma imagen del poeta que evade la realidad. Ante esto, es preciso considerar la reflexión del propio Lihn con respecto al *metequisimo*¹⁸ como el tipo del poeta que ve su identidad en modelo foráneo; sobre aquello, en “*Conversaciones con Enrique Lihn*” se deja leer:

“El metequisimo es la ilusión del provinciano de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios, que parece librarlos de la opresión del provincialismo cultural.” (Lastra, 1990:117)

Al considerar esto, es evidente la relación entre los proyectos satíricos de ambos autores, pues sus obras desnudan al poeta que desde el país subdesarrollado busca escaparse de esta condición, ya sea mirando nostálgicamente al pasado lárlico de la provincia u observando con anhelo alcanzar el modelo artístico extranjero.

A modo de síntesis para todo lo referido a la modalidad satírica de ambos narradores, es posible recoger dos citas que simbolizarían la crítica de cada autor ante la inutilidad o la equivocación de tratar de llenar el presente con el recuerdo de una imagen muerta, así como también la crítica a quien sobrecarga de flores líricas la tumba de la realidad como una forma de aparentar que sí hay vida:

¹⁸ Aclarando el concepto de metequisimo, Barrientos en “*Enrique Lihn: Las aristas de un narrador sorprendente*”, señala: “*En palabras del mismo Lihn, Pompiér representa el galicismo mental(3) de la literatura hispanoamericana, es decir, la visión del intelectual latinoamericano que mira el continente desde Europa. Es un meteco, palabra con que en la antigua Grecia se designaba al extranjero que se establecía en Atenas, pero no gozaba de todos los derechos de ciudadanía.*”

“(...) Miranda se acostumbra a pintar cadáveres en la forma incluso más exagerada, como si hombres, mujeres o niños pertenecieran todos a la especie de las primas ballerinas, en el escenario de la muerte.”(Lihn, 1980:317).

*“Estetizar la muerte es propio de pendejos poetas mal paridos y peor enseñados”
(Mellado, 2004:113):*

CONCLUSIONES

1. Al contrastar los diferentes proyectos narrativos de Enrique Lihn y Marcelo Mellado es posible identificar que ambos autores elaboran ficción satirizando ciertas prácticas comunes en la escena de lo literario, lo que se perfila como una crítica con conocimiento de causa puesto que proviene desde mismo ambiente. En este sentido, es preciso considerar que la sátira literaturesca comprendería una modalidad narrativa para elaborar un relato metaliterario que versaría sobre las prácticas comunes de la colectividad conformada por los propios escritores, pero además se valdría de la parodización de estilos discursivos que se desarrollarían de forma habitual en la literatura con la finalidad de emular también las obras de estos autores. Así por ejemplo lo constatan la presencia de poemas que emulan registros modernistas o simbolistas en *El Arte de La Palabra* o algunos de contenido lárlico que se encuentren en *Informe Tapia*.
2. Las novelas de Lihn y Mellado logran exponer un conflicto presente ya desde los tiempos de Platón, pero matizándolos con contenidos referenciales a los sistemas políticos de cada generación, lo que inevitablemente hace darnos cuenta que a pesar del avance enorme en los años, las problemáticas y prácticas de la jerarquía política y su relación con los poetas se continúan desarrollando de forma muy similar. Ante esto, es preciso denotar que Platón expulsa a los poetas por su alejamiento a la realidad y la sobrecarga de fórmulas alegóricas; mientras que en las novelas analizadas se evidencia que los poderes políticos representados por el Régimen Protector y el Aparato Oficial le otorgan valor y espacio justamente a estos poetas que elaboran productos literarios escapando de la realidad, ya sea desde la añoranza del pasado en la tradición lárlica de la Provincia, o bien desde las tendencias modernistas o simbolistas de Miranda. Esto resulta interesante al determinar de qué forma los autores toman un contenido tratado desde la tradición y lo subvierten mediante una ficción que exagera y deforma la realidad para mostrarla con mayor claridad.

3. Las relaciones que delatan el constante conflicto de intereses que se manifiesta entre los sectores representativos del poder y los agentes de la cultura permiten señalar que a pesar que se muestran como instancias totalmente independientes una de la otra, la actividad política requiere de aprehenderse de ciertas prácticas propias de la literatura como una forma de mantener la estabilidad hegemónica. Esto se vería claramente en las novelas analizadas por cuanto las instituciones culturales que son representadas en las obras de Mellado buscan acaparar el espacio ostentado por los proyectos culturales autónomos y como una forma de controlarlos se desarrollan instancias menores en la que se exhiben los productos culturales quitándoles todo el contenido referencial, de forma tal que sólo sean percibidos como artilugios decorativos de la tradición soberana. De igual forma, el Protector de Miranda emplea instrumentalmente a los poetas con la finalidad de ocultar la política represiva que se lleva a cabo en la república independiente, de esta manera Miranda se muestra públicamente como un país democrático que fomenta la libertad de palabra, a pesar de que no se diga nada, que sus discursos pomposos cubren el vacío identitario y cultural, y que a los mismos poetas se les persiga una vez que ya no sean útiles para los fines del régimen.

4. El análisis del contenido sociocultural de Miranda y la provincia permite determinar la fuerte relación existente entre los modos de distribución cultural y el control hegemónico de los grupos dominantes. Además, las características sociopolíticas de cada territorio descrito en las novelas de Lihn y Mellado estaría acentuado por el contacto con los productos culturales que desde allí surgen. En este sentido, se deduce que las condiciones políticas de Miranda y la provincia tendrían una fuerte relación en las tendencias literarias que constituyen lo tradicional, es así como el sentido vacío de la historia y la cultura de Miranda impulsa creaciones que traten de llenar este espacio con la saturación de palabreríos sin llegar a ninguna parte, tal cual navega la historia de Miranda sobre el río Amarouto. De forma similar, el abandono sociopolítico y cultural de la provincia portuaria busca afianzarse al pasado como una forma de atenerse a algo que haga olvidar el subdesarrollo del presente; de esta manera se distingue que establecer la tradición sobre todo lo residual sólo conforma un mecanismo para destacar el sentido inalterable y estático que se quiere de la provincia, pues el poder del Aparato Oficial se ampararía bajo

esta condición inerte para perpetuar su hegemonía política y cultural; es por lo mismo que las tradiciones láricas que se representan en las novelas de Mellado darían cuenta de este abandono y la desesperada búsqueda por hacer del territorio el locus amoenus que supuestamente alguna vez fue.

5. Si bien ambos narradores se preocupan de desnudar la realidad sociopolítica de los territorios subdesarrollados, Mellado va a llevar la ficción un paso más allá, permitiéndose la elaboración de una poética del abandono como la forma de reactivar el territorio provincial, esto se denota en el hecho que tanto la asociatividad, los grupos de ruptura y las políticas emergentes que se presentan en sus novelas manifiestan intenciones de lograr un proceso de emancipación cultural desde la provincia. Junto con esto, se destaca el hecho que en *Informe Tapia* el autor desarrolle y proponga la creación de una épica provinciana combinando las tradiciones populares y las características del territorio, como una forma de no sólo denunciar y criticar, sino que también mostrando los atisbos ficcionales que permitirían un avance identitario activo para los sectores abandonados, convirtiendo los desechos en bandera de lucha y resistencia.
6. Mediante la sátira que traspasa a lo netamente literario y también recae sobre los poderes políticos en su relación con los escritores, se permite desnudar aristas propias de los sistemas autoritarios. De cierta forma, la exageración y la transformación de los discursos emitidos por los sectores dominantes, permiten descubrir cómo el poder hace uso de la palabra para esconder sus propias artimañas, puesto que tras la lectura y análisis de las cuatro novelas se deduce que los medios de ocultar la realidad desde el poder consiste en aprovecharse de los espacios que dejan las palabras (cháchara) como pantalla de comunicación, y de la tradición como forma de perpetuar el pasado y el poder. Todo esto permitiría señalar que de cierto modo los sistemas autoritarios se escudan en la ficción y por lo mismo es que esta propia ficción intensificada por Lihn y Mellado termina siendo la mejor forma de conocer los intersticios del poder.
7. Cabe mencionar además que tras el análisis de las obras de Lihn y Mellado se abren diferentes puertas investigativas alrededor de las mismas novelas, por cuanto existen

muchísimos puntos en común en las propuestas de ambos escritores. Esto iría desde la pretensión de crear una novela contra los cánones decimonónicos, la utilización de variados arquetipos propios del mundo literario, la parodia a discursos propios de ciertas comunidades literarias o académicas, o incluso en elementos más finos como la conformación de los personajes, ya que muchos de los nombres creados por Mellado se estructuran semántica y fonológicamente de manera muy similar a los personajes de A.P; ante esto es preciso añadir que podría abrirse otro referente más al insertar a los personajes de Roberto Bolaño, pues es otro de los escritores que se preocupó por exhibir las aristas propias de un mundo metaliterario.

8. Finalmente, es preciso recalcar que *La República X* de Platón fue acusada innumerables veces por un supuesto contenido totalitario al querer instalar políticas segmentarias y prácticas radicales en busca del perfecto orden, tanto como determinar la expulsión de los poetas. Si bien, la narrativa de Lihn y Mellado conforman una ficción transvestidora, es imposible no reconocer el grado de referencialidad que se exponen al mostrar los medios de presión o control político sobre la palabra, los cuales van desde una simple crítica literaria hasta la persecución y amenaza directa contra un individuo, lo que extrañamente nos deja con la sensación de que, literaria o realmente, las cosas no parecen haber cambiado mucho.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1974), *La Poética*, Madrid de España. Editorial Gredos.
- Arratia, Mábel (2001). *El Dictador en la Narrativa Hispanoamericana*. Punta Arenas, Chile. Ediciones de la Universidad de Magallanes.
- Barthes, Roland. (2004). *El placer del texto*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Siglo veintiuno.
- Barthes, Roland. (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Siglo veintiuno.
- Canclini, Nestor García (1990). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*; cáp IV *El Porvenir del Pasado*, (pág. 151-158). México. Ediciones Grijalbo.
- Cánovas, Rodrigo (1986). *Literatura Chilena y Experiencia Autoritaria*; cáp.I. Lihn, Pompier y las autoridades permanentes (pág. 21-49). Santiago de Chile. Ediciones Ainavillo.
- Genette, Gerard (1970), *Las Fronteras del relato, Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos*. Santiago de Chile. Editorial Taurus.
- Genette, Gerard. (2006). *Metalepsis*. Barcelona, España. Ediciones Reverso.
- Godelier, Maurice (1982). *Poder y Lenguaje*, en la Revista Eco. N° 247 (pág.88-99). Bogotá, Colombia.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo Editora.
- Lastra, Pedro (1990), *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago de Chile. Atelier Ediciones.
- Lihn, Enrique (1980). *El Arte de la Palabra*, Barcelona de España. Editorial Pomaire.
- Lihn, Enrique (1981). *Derechos de Autor*. Santiago de Chile. Autoedición.
- Lihn Enrique (1997), *El Circo en Llamas*, Santiago de Chile. Editorial LOM.
- Mellado, Marcelo (2004), *Informe Tapia*, Santiago de Chile. Editorial La Calabaza del Diablo.
- Mellado, Marcelo (2011), *La Provincia*, Santiago de Chile. Editorial Cuneta.

- Mellado, Marcelo (2011), *La Hediondez*, Santiago de Chile. Editorial Alquimia.
- Mellado, Marcelo (2013), *La Ordinarietà*, Santiago de Chile. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Mellado, Marcelo (2013), *Cartografía Institucional Porteña*, Valparaíso. Ediciones Perro de Puerto.
- Platón (1988), *La República X*, Madrid de España. Editorial Gredos.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España. Ediciones Península.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona, España. Ediciones Paidós.

WEBGRAFÍA

- Barrientos, Óscar (2005). *Enrique Lihn: Las aristas de un narrador sorprendente*. Revista Mapocho N°54. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/el190605.htm>
- Bisama, Álvaro (2013). *Novelas de anticipación*. Entrevista a Marcelo Mellado; Qué pasa, Diario La Tercera.
<http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2013/06/6-12070-9-novelas-de-anticipacion.shtml>
- Espinosa, Patricia (2009). *El power de Marcelo Mellado*. Disponible en:
<http://letras.s5.com/pe030809.html>
- Foucault, Michael. *El Sujeto y el Poder*. Edición electrónica disponible en:
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf>
- Gombrowicz, Witold (1951). *Contra los Poetas*. Disponible en:
<http://es.scribd.com/doc/4943930/Witold-Gombrowicz-CONTRA-LOS-POETAS>
- Ludmer, Josefina (2005). *Literaturas Postautónomas*. Disponible en:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Llera, José Antonio (1999). *Prolegómenos para una teoría de la sátira*. Trabajo publicado en Revista Tropelías. Disponible en:
http://eprints.ucm.es/13140/1/PROLEG%3%93MENOS_PARA_UNA_TEOR%3%8DA_DE_LA_S%3%81TIRA.pdf
- Mellado, Marcelo (2011). *Sujeto y Narratividad*. Publicado en Itsmo Revista de Literatura y psicoanálisis. Disponible en:
<http://letras.s5.com/mm201111.html>
- Mellado Marcelo (2013). *Manifiesto de Escritores de los Pueblos Abandonados*. Disponible en:
<http://letras.s5.com/mme090413.html>
- Somarriva, Marcelo (2001). *El ajuste de cuentas: La Provincia de Marcelo Mellado*. Entrevista a Marcelo Mellado; Artes y Letras El Mercurio. Disponible en:
<http://www.letras.s5.com/mm040205.htm>
- Zapata, Jorge (2008). *La Narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo*. Disponible en:
http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl42_2.pdf