



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

La trinchera de las poéticas callejeras de Valparaíso
Una indagación en la literatura marginal del Chile de postdictadura

Trabajo de Seminario de Graduación
para optar al grado de
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Profesor Guía:

Claudio Guerrero Valenzuela

Alumna:

Alexa Castro Barrera

Viña del Mar, Enero, 2016

Mis rasgadas disculpas a
las anónimas almas que escribieron los textos que hicieron posible este trabajo
por enviarlos al mundo hostil que desprecian
Solo puedo decir que eran ustedes o yo.

Índice

Introducción	
La trinchera de las poéticas callejeras en la literatura marginal	2
Capítulo primero	
La búsqueda del nicho entre arte, cultura y sociedad	6
Capítulo segundo	
La calle como vitrina y principio generador	15
Capítulo tercero	
Los poetas contra la poesía	26
Capítulo cuarto	
La deconstrucción de la memoria en la eterna transición	36
Conclusión	
La radiografía en negativo de las trincheras de las poéticas callejeras	49
Referencias bibliográficas.....	52

Introducción:

La trinchera de las poéticas callejeras en la literatura marginal

La delimitación de la literatura ha sido históricamente una tarea problemática, ya que la definición de aquello que se considera con mérito literario es un terreno en permanente construcción y disputa. Esta disputa está marcada por el posicionamiento de un canon hegemónico que establece un modelo ejemplar a seguir, leer y escribir, lo que potencia actualmente todo el aparataje de las instituciones de la cultura y las grandes casas editoriales, quienes erigen ciertas lógicas y estéticas que marcan pauta.

En este escenario en constante movimiento se presentan algunas voces desde la periferia de la disputa, la llamada literatura marginal, es decir, aquella que circula fuera de los círculos comerciales tradicionales. No obstante, estas obras no se construyen ajenas al conflicto descrito anteriormente, sino que se cimientan desde la plena conciencia de su posición. Por este motivo, se valen del anonimato o el uso de pseudónimos, el humor satírico y la autogestión como características diferenciadoras de una respuesta crítica a las grandes esferas de las cuales no aspiran ser parte.

El presente documento pretende indagar en cómo la literatura marginal urde un espacio propio, el cual se dibuja mediante el ejercicio de desvalidación y ridiculización de los principios establecidos por el estatus quo en la sociedad contemporánea. Con este fin, se realizará la revisión de estos puntos de conflicto marcados satíricamente en las obras, mediante los cuales se intentará visualizar la trinchera que construyen estas poéticas marcando su posicionamiento desde la discordancia con la otredad.

La indagación acerca de la construcción de un espacio propio por parte de la literatura marginal se realizará basándose en los siguientes objetivos. En primer lugar, analizar cómo configuran los autores su lugar de enunciación en relación a su concepción de arte. En segundo lugar, analizar los recursos disruptivos utilizados como: la hibridez genérica, y el trabajo artesanal y gráfico en relación con sus poéticas. Finalmente, reflexionar acerca de su toma de posición mediante el ejercicio de memoria satírico.

Esta investigación recoge tres revistas de circulación callejera de la ciudad de Valparaíso del año 2015, obtenidas en el comercio ambulante: producciones artesanales huérfanas de editorial formal y autoría. La primera, *Aparato excretor*, una publicación de dos jóvenes porteños de entre 20 a 25 años. La segunda, *Secreciones cultural*, publicación realizada por un grupo mixto de jóvenes de entre 20 a 30 años. La tercera, *Lácrem*, publicación confeccionada por un grupo de jóvenes mixto de entre 20 a 25 años de edad. Estas obras son seleccionadas debido a su carácter independiente, anónimo y su circulación irregular, en contraposición a los criterios tradicionales de venta y tiraje. Además de su estética desafiante, la cual atrapa la curiosidad del observador alertando impetuosa la presencia del pequeño universo de la otra literatura.

Conforme a lo anterior, el documento se dividirá en cuatro capítulos. El primero, realiza un análisis de las tensiones entre literatura, cultura y poder con el fin de establecer el nicho en el cual se posicionan las poéticas callejeras. El segundo, se centra en los factores extraliterarios que influyen en la configuración de las revistas trabajadas: definiendo su estructuración, medios de distribución, circulación y producción. El tercero, realiza un análisis en torno a la construcción estética de las poéticas y sus implicancias éticas en relación a la concepción de arte que plantean. El cuarto, se elabora en torno a una reflexión acerca del ejercicio de memoria satírica que realizan las revistas acerca del período de dictadura en relación al período de transición como un rastreo de su posicionamiento político e ideológico. Finalmente, se presenta un apartado de conclusión en el cual se define la situación de la trinchera literaria de las poéticas callejeas y se exponen algunas proyección e consideraciones del presente trabajo de Seminario de Graduación.

Capítulo primero:

La búsqueda del nicho entre arte, cultura y sociedad

En este primer capítulo intentaré desentrañar algunos lineamientos en el complejo panorama de la definición del arte, con este fin realizaré un recorrido de las principales problemáticas que han surgido en la constitución de este campo, las cuales juegan con los roces entre arte, cultura y poder, posicionándose de acuerdo al tira y afloja histórico de estos tres parámetros y variables concepciones.

En primera instancia, me situaré en el período de Revolución Industrial, proceso clave que comienza a modelar lo que entendemos por sociedad moderna, ya que esta transformación detonada por un cambio en la técnica se ramifica extrapolándose a diversos ámbitos, dando un vuelco a la concepción de sociedad, y la forma de transitar y sobrevivir en ella. En este tiempo de redefiniciones, lo que conocemos por cultura no podía sino dar una respuesta a esta revolución. Conforme a esto Raymond Williams plantea:

[...] Deseo mostrar la aparición de *cultura* como una abstracción y en absoluto: una aparición que, de una manera muy compleja, fusiona dos respuestas generales; en primer lugar, el reconocimiento de la separación práctica de ciertas actividades morales e intelectuales con respecto al impulso motorizador de un nuevo tipo de sociedad; el segundo, el énfasis en estas actividades, como un tribunal de apelación humana, que debe ponerse por encima de los procesos del juicio social práctico y, no obstante, ofrecerse como una alternativa aliviadora y convocante (Williams 16).

La cultura se define por un lado, en contraposición a la fuerza reproductora de la maquinaria industrial, diferenciándose de la producción en serie, fría y monótona, con el asentamiento de su trabajo en el campo de lo intelectual, aquello que nace y se desarrolla desde la reflexión y el conflictuación moral, tareas que se alojan en la esencia espiritual y mental del ser humano. De allí deviene su valor frente a la perfección de la técnica industrial, por lo cual esta concepción defiende la vigencia de la creación que realiza el hombre, resaltando su valor. Por otro lado, la cultura se erige como una respuesta crítica a

lo práctico y lo utilitario, formándose así la paradoja de la cultura como un campo de lo aparentemente inútil frente a los principios de eficiencia y productividad de la Revolución Industrial. No obstante, la cultura desde su inutilidad en el nuevo flujo social intenta posicionarse como defensora de lo inherentemente humano, este mundo de las ideas que es avasallado por la modernización, de allí su importancia como tribunal de apelación, desde el cual se comienza a gestar la modernidad.

En este sentido, el arte como esfera cultural se redefine de igual forma frente a la revolución técnica, no obstante, en una primera instancia podría pensarse que en contraposición a la reproducción serial, el arte se volcará a lo artesanal, es decir, a la manufactura cuidada como rescate del *aura* benjaminiana del objeto artístico. Sin embargo, Williams describe cómo comienza a dibujarse una escisión entre lo artístico y lo artesanal:

Un arte había sido antaño cualquier destreza humana; pero *Arte*, ahora, significaba un grupo particular de destrezas, las artes “imaginativas” o “creativas”. *Artista* aludía a una persona diestra, lo mismo que *artesano*, pero ahora se refería exclusivamente a estas destrezas selectas. Además, y esto es lo más significativo, *Arte* llegó a simbolizar una clase especial de verdad, la “verdad imaginativa”, y *artista* un tipo especial de persona, como lo muestra la palabra *artístico*, para describir a los seres humanos (15).

El arte se constituye entonces como un campo de destreza selecta, aquella que se desarrolla explotando los límites de la imaginación mediante el intelecto. Por ello, se reserva este tipo de creación a cierto grupo humano, los artistas, aquellos que poseen una visión más allá de lo concreto y por ende, de la manufactura. En este sentido, se plantea un distanciamiento radical frente a las otras labores humanas, creándose así un complejo sistema de reglas que puedan definir esta visión particular del artista, inalcanzable para las demás esferas de producción. En este panorama, en el cual el artista se hace acreedor de una verdad particular, cabe preguntarse ¿quién dictamina los parámetros que definen esta nueva verdad? No resulta demasiado complejo determinar que es el propio campo del arte el que se autodefine para salvaguardarse de la vorágine que lo sumergía.

Frente a la elisión histórica del arte y lo artesanal, los textos estudiados en este documento circulan actualmente en la otra ruta posible, optan por la manufactura artesanal, ligada al trabajo manual, a los materiales simples y al espacio cotidiano. Debido a esta

elección reniegan también del sistema de reglas establecido por las artes puras e imaginativas, repudiando la iluminación espiritual que declaran poseer. Esta vuelta de tuerca llama la atención al considerar el contexto actual, en el cual la producción artesanal de revistas resulta una práctica del todo innecesaria vista desde el punto de vista práctico, pero justamente de allí deviene su valor artístico que se alza como un estandarte de su declaración de principios.

Retomando lo planteado por Raymond, se puede desprender una nueva problemática: ¿cómo el artista se inviste de la facultad de definir qué es arte y qué no? ¿Qué papel juega la sociedad en este proceso? Claramente, por mucho que el artista intente crear su propio nicho, este bebe y desemboca ineluctablemente de lo social, aunque esta relación raye en lo ecléctico, siempre su posicionamiento más o menos ligado define su obra. En este terreno Pierre Bourdieu plantea dos principios de jerarquización del arte, el heterónomo y el autónomo:

[...] los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que pueden estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónomo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el <arte burgués>), y el principio autónomo (por ejemplo, el <arte por el arte>), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo (321).

La producción artística juega entre los lineamientos, por un lado, el heterónomo ligado a los grupos hegemónicos desde la dominación económica y política, los cuales pretenden acceder a la consagración del éxito mercantil y monetario. Por otro lado, el autónomo, aquel que se caracteriza por su carácter iconoclasta, el cual no siempre es bien recibido por sus contemporáneos, ya sean productores o lectores. A este último principio se asocian por ejemplo: los movimientos de vanguardia, los cuales radicalizan este posicionamiento, atesorando este aparente fracaso, visualizado en la recepción del público, ya que se

entiende como consecuencia de su carácter iconoclasta, que desafía a los parámetros impuestos los campos heterónomos y sustentados por la crítica. La actitud frente a estos principios es crucial para la definición del arte, pues supone un tipo de ligazón con la sociedad y su devenir histórico, por lo cual “nada divide con mayor claridad a los productores culturales que la relación que mantienen con el *éxito comercial* o mundano” (Bourdieu 323).

Ahora bien, la definición de estos principios solo marca la dicotomía inicial en la cual se enraíza la constante lucha de los círculos artísticos por delimitarse y con ellos delimitar a los demás, es decir, posicionar su *nomos*, principio de visión y división que define el campo artístico (Bourdieu 331). Esta lucha deviene en una suma de ruptura de los márgenes, ruptura que luego establece nuevos márgenes, nuevas concepciones y materialidades, y una incesante reivindicación del artista. Todo ello, se combina y superpone en pos de obtener el simbólico “monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir qué es un escritor” (Bourdieu 331).

Conforme a la problemática planteada, las poéticas callejeras instituyen una dinámica compleja dentro de los parámetros de los campos autónomo y heterónimo establecidos por Bourdieu, ya que presentan una ética y estética cerrada a las exigencias del mercado y las tendencias hegemónicas, pues se abren directamente a este tipo de confluencias. En este sentido, pertenecen al campo autónomo de la literatura, el cual cuenta con un público restringido, no obstante, el público tradicional de este campo es conformado por pares, es decir, por otros artistas que se supone valoran el capital cultural de la obra. En cuanto a esto, las revistas muestran una digresión interesante, pues su público es muy restringido, pero a la vez heterogéneo debido a sus medios de distribución anómalos, los cuales se abren a los curiosos que lleve allí las circunstancias. Este tipo de relación con el entorno las aleja también del ideal del <arte por el arte> del campo autónomo, pues aunque existe esta resistencia a la fuerza osmótica del mercado, se mantiene un lazo indisoluble con la realidad, la realidad de la ciudad y del país, ya que esta literatura habita el cotidiano y se alimenta del *trajín*.

Si bien estas obras no establecen un programa político, sí se presenta insistentemente la propensión a atender la dinámica social, es el rol de ciudadano que se hace presente desde su concepción más primitiva, aquella que se acoge a la tarea de negar el analfabetismo político que describe Bertolt Brech con la atención a la política de lo cotidiano, y la práctica del debate y la toma de postura frente a la contingencia, por ello no pretende tener un carácter elucidario, sino un constituye un constante ensayar. De allí, el quiebre del posicionamiento de escritor como personaje público y líder de opinión, pues desaparece el afán educativo de la literatura.

Desde la relectura contemporánea latinoamericana de la problemática de la definición del campo de la literatura surge una nueva categoría de análisis que resulta productiva para la tarea de posicionar a las sindicadas poéticas callejeras. Josefina Ludmer plantea el concepto de literatura posautónoma como la propuesta escritural de la literatura en el contexto de la industria de la lengua, ligada a nuevas condiciones de producción, y circulación. Sobre estas comenta:

Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan locamente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido (149).

El efecto híbrido de la literatura posautónoma se relaciona con la incorporación imprecisa que realiza de documentos oficiales, discursos cotidianos y relatos no literarios, lo cual resulta en composiciones eclécticas que exigen un nuevo modo de lectura. Este se determina a partir del posicionamiento que ostente el caso, ya que “pueden ponerse o no simbólicamente a dentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente “literatura”. O pueden ponerse como “basura” [...] Eso no cambia su estatuto de literaturas posautónomas (155).

La autora explica la irrupción de esta hibridez a la literatura como una respuesta a dos postulados clave de la era contemporánea, los cuales plantea a continuación:

Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano, se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas

escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad (150-151).

En resumidas cuentas, se postula que la difuminación de los límites entre los géneros literario y no literario deviene del posicionamiento de la cultura como un bien de consumo de la industria del arte, sumado a la concepción de los medios como creadores de realidad, en tanto la construcción ficcional que realizan a partir de la realidad es la fuente más directa del espectador a ella, por lo tanto, la sustituye en su defecto. Estos principios abren las puertas a la literatura como creadora de realidad, la cual se define como “una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación” (Ludmer 151).

Estas nuevas concepciones que trastocan la literatura, claramente afectan a la definición del campo literario que revisamos anteriormente, pues al hibridarse pierde su carácter autónomo. En otras palabras se produce “el fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido” (153). Tal desvinculación supone una pérdida para ciertos sectores más tradicionales del campo. Sin embargo, para las poéticas callejeras que se inscriben dentro de estas nuevas flexibilidades supone una liberación de la fuerza creativa y una oportunidad de tensionar los otrora límites. Cabe destacar además, el gesto de desvinculación de las instituciones literarias, el cual se representa en las revistas trabajadas como un pilar fundamental de su declaración de principios, en base a la cual se cimienta su propuesta artística como crítica si es no claudicación de los órganos culturales.

Junto a lo anterior, las poéticas callejeras hacen suyas otras disrupciones de la literatura posautónoma, como las que se describen a continuación:

Las profanaciones y blasfemias latinoamericanas no solo producen escándalos públicos y contagian su mal a quienes las escriben; también tocan el límite de lo decible (el límite corporal, el asco) y por lo tanto de lo literario. Al profanar lo que nos une muestran la conexión o identificación entre la nación, el territorio, la lengua y la literatura. De este modo el género y la retórica de las profanaciones antinacionales aparecen como posnacional,

posgenérico y posliterario. Desafía los preceptos ilustrados y modernos de la literatura tradicional y también de las vanguardias. Se sitúa en lo que podría llamarse una etapa posliteraria, después del fin de las ilusiones modernas: después del fin de la autonomía y del carácter alto, estético, de la literatura. Y se sitúa después del fin de las ilusiones nacionales disciplinarias, edificantes, liberadoras o subversivas de la literatura (Ludmer 165).

La acometida contra el límite literario, género y nacional son puntos clave de las revistas trabajadas los cuales se revisarán en los siguientes capítulos con el fin de rastrear el proceso dialéctico de la literatura y el mundo autoconstruyéndose.

Otras tensiones se gestan en la sociedad latinoamericana contemporánea de postdictadura a partir del surgimiento de algunas expresiones literarias que tensionan al máximo la lucha por el monopolio de la legitimidad literaria, producciones literarias que surgen de la periferia de la batalla, las cuales podrían asociarse al principio autónomo de Bordieu, pero que reniegan de hacerse parte activa de esta definición del campo, pues se plantean como cambiantes, indefinidas y contestatarias. No ven valor en la legitimidad, llevando a su máxima expresión el germen de que *el que más pierde gana*. Estas propuestas literarias han sido conceptualizadas por Julio Souto como literatura marginal, las cuales se pueden definir desde tres lugares:

- A. Los marginales de la edición, esto es, que se sirven de tecnologías de publicación al margen de los circuitos librescos convencionales, produciendo obras mimeografiadas, fanzines, folletos fotocopiados, etc.
- B. Los marginales del lenguaje, que rechazarían lo que se entiende por un “lenguaje oficial”, y estaría vinculado a movimientos literarios de vanguardia. En este sentido, toda producción literaria renovadora, por más consagrada que pudiera estar hoy, comenzó siendo una “literatura marginal”
- C. Los marginales que representan el habla de los excluidos. Esto haría referencia a la selección de perspectivas, personajes y temas relacionados con el universo de la “marginalidad social”: miseria, prostitución, crimen, etc (239-240).

Estas *marginalidades* pueden darse de manera conjunta o por separado, lo cual no ha de sorprender, ya que justamente este carácter variable caracteriza a este tipo de expresión

literaria. Esta condición, sumada a la frecuente inclusión de elementos paratextuales y extratextuales para la construcción del efecto estético, hacen de la literatura marginal una producción inasible para la crítica, que la visualiza como una amenaza a la autonomía de la literatura (246), esa autonomía que tanto se batalla por poseer y definir.

Además de resultar una problemática para la crítica, estas producciones son un desafío para el lector, ya que su constante oscilación genérica y enunciación indeterminada exige una lectura activa, atenta y múltiple, es decir, el lector debe establecer diferentes contradictorios y simultáneos pactos de lectura con la obra (Scapini ctd. en Souto 247). Esta propuesta escritural se relaciona con su principio de negación de la legitimidad, la cual llega incluso a soslayar mordazmente la legitimidad que pudiera otorgar su público. De alguna manera, pareciera que esta literatura rehuye tanto de la crítica como del lector, el cual debe entrar en el juego de este mundo marginal para comprender las poéticas.

La presente tesina trabajará en base a tres propuestas poéticas que en primera instancia serán clasificadas dentro del espectro de la literatura marginal. Recalco la salvedad de esta primera instancia de clasificación, ya que debido a su eclecticismo es seguro que las obras a revisar difícilmente podrán ser encasilladas en una definición, por muy amplia que esta sea. Por ello planteo la definición de estas poéticas como una reconstrucción de sus trincheras, aquellas trincheras que erigen para denunciar, criticar y separarse de todo el aparataje de las reglas del arte, la cultura y sociedad, creando así su propio nicho de acción, el cual no se define claramente, sin embargo, sí marca los puntales de su desprecio. En otras palabras, las poéticas se construyen a partir de antinomias urdidas, que pueden ser desentrañadas mediante la lectura que desteje su ironía anudando los afectos y animadvertiones en los puntales de su trinchera para visualizarla como un todo.

Mediante las relaciones planteadas en este capítulo entre arte, cultura y sociedad es que se establece el panorama en el cual o contra el cual, se mueven estas poéticas marginales. A partir de estas definiciones es que se busca comprender esta nueva literatura afrontando el desafío que plantea Souto al finalizar su artículo:

La biblioteca es un búnker en que el crítico, escondido entre muros de libros, se está perdiendo la revolución literaria que ya bulle en las calles, en un sistema literario independiente que no nos necesita. Mientras no se afirme la

crítica periférica que generosa, nos traduzca ese mundo, los que estamos perdiendo somos nosotros, indiferentes en el silencio del sordo (262).

Comienzo desde las palabras de Souto la difícil tarea de disipar ese silencio sordo de la crítica, para disfrutar de la riqueza de la literatura que ronda en las calles, teniendo presente la paradoja y constante amenaza de analizar lo periférico e independiente desde la crítica académica, por lo cual inauguro este trabajo con miras a una crítica periférica que esté a la altura de su objeto de estudio, tensionando y rompiendo con las categorías que intenten contener la fuerza creativa de esta literatura.

Capítulo segundo:

La calle como vitrina y principio generador

Comprendiendo la construcción del nicho en la literatura de las poéticas callejeras, que se abordó en el capítulo anterior, paso a echar un vistazo en el presente a las líneas socioeconómicas que se vinculan dentro del campo literario. En este apartado se realiza un análisis de los factores extra-literarios que circundan las obras, ya que estas desarrollan una realización anómala de los procesos de producción, distribución y circulación, lo cual creo está íntimamente vinculado con su propuesta estética e ideológica. Desde estos procesos se pretende mostrar al lector cómo sobreviven las poéticas callejeras en la trepidante ciudad de Valparaíso y cómo se posicionan frente a los medios tradicionales que utiliza el mercado libresco, asociado a las categorías de obra, autor, editorial, propiedad intelectual y lector.

Un punto en común entre las tres obras que toma este trabajo es que se constituyen como revistas: revistas literarias, culturales o de ocio, eso aún no está zanjado, pero sí parten de un formato inicial de revista, un artefacto producto de la unión de los discursos de diferentes escritores, los cuales al soldar sus páginas resignifican sus subjetividades a los ojos del lector. Al respecto Macarena Silva plantea:

Las revistas operan por lo general, bajo este tipo de asociación que se reserva para una diversa gama de agrupamientos intelectuales (movimientos, círculos, colectivos, escuelas), por medio de los cuales se expresan algunos estilos y puntos de vista de la producción artística y literaria. No obstante, hay que señalar que al no poseer la solidez ni la formalidad de las instituciones y al ser, la mayoría de las veces, grupos reducidos, su estructura se vuelve soluble en el sentido de que fácilmente se constituyen y se disuelven, y en la medida en que su organización responde más a actitudes y amistades que a una reglamentación establecida y regulada (42).

Este modo de trabajo conforma en sí mismo cierto estilo literario y por sobre todo un posicionamiento acerca de los medios de producción de la obra. Un punto crucial en este

sentido es que estas dinámicas de trabajo colectivo cambian la figura del editor por la de la autoregulación o interregulación.

También, Silva reflexiona acerca de la relación entre la estructura fragmentaria que produce el trabajo colectivo con la representación de la realidad política nacional:

Trabajar con revistas culturales es un ejercicio que implica reunir lo fragmentario. Como piezas de un puzzle las revistas van armándose una a una en su materialidad, ya sea de manera independiente o como un todo. No es necesario entrar a ellas de forma ordenada y el lector puede comenzar su lectura con la misma libertad con que se mueven las piezas de uno de estos acertijos visuales. Caracterizadas por sustentarse en la política del fragmento, pues todo en ellas son texto que se van combinando por separado hasta formar el cuerpo completo de la revista, estas expresiones también nos habla de nuestra historia [...] Trozos materiales que como piezas de un rompecabezas deben ser armados para encontrar y armar su sentido. Lo interesante de ellas es que en este entramado cada pieza funciona por sí misma, pero, en su totalidad, permiten una visión conjunta de la propuesta estética y política que sustenta su publicación (42-43).

Este carácter puzzleico de las revistas presenta una dificultad para plasmar el análisis de ellas, ya que sus textos se entrelazan y dialogan estableciendo poco a poco una red de significados que debe considerarse en la lectura de pequeños fragmentos, esto les da su peso en la instauración del juego poético fragmentario que cimienta una revista con su unidad como objeto de arte. El establecimiento de esta red de significados conforma la cosmovisión que guía la lectura de la unidad, procedimiento que busca marcar una línea divisoria entre el lector que hace suya esta visión y habita este mundo, y el lector turista que pasa de visita a curiosear perplejo todos estos objetos cargados hasta las vísceras. La revista y la configuración de un “nosotros” como enunciador agrade al que no es parte.

Ahora bien, dentro de esta colectividad en las revistas tradicionales existe de igual forma una delimitación clara de autorías mediante la delimitación de cada composición y su marcaje. Sin embargo, las tres obras trabajadas presentan una disrupción, ya que presenta diferentes niveles de anonimato. En primer lugar, la revista *Lácrem* (inumerada) presenta en un inicio a los autores de los textos, todos ellos diluidos en sus seudónimos:

(En orden de appearance... ¿como se dice eso en español?)

Escribe:

Lud Ika, M.M, Ghor Bosch, May, Care teta, Camilo Beraud, Solano.

Ilustra:

Nadie Fue, Ratooille, Ciudad Imaquinaria, Cagua, Inch.

Imagen de portada: Ciudad Imaquinaria y paz y guerra

Imagen de contraportada: Nadie Fué y Paz Guerra (3)

Este tipo de presentación, traslada la autoría a un segundo plano, ya que obstaculiza el reconocimiento de los autores debido a la utilización de seudónimos, además de negar la irrupción del marcaje de los textos en el continuum de la revista al finalizar este procedimiento desde un inicio. A este gesto se suma la inclusión en la contraportada de un rostro borroneado el cual es obra del autor “Nadie fue”, lo cual refuerza la poca relevancia que se otorga a la autoría en esta composición. Cabe señalar también que se indica un mail de contacto el cual se presenta como una broma debido a que su única utilidad es la participación de los lectores en un concurso ficticio cuyo premio es una cita con uno de los escritores de la revista, con posible encuentro sexual incluido.

En segundo lugar, la revista *Aparato Excretor* no presenta ningún rastro de autoría excepto la marca “Furia & Miseria” que se encuentra en su portada, la cual al tratar de rastrearla no presenta ningún registro, ni siquiera informal. Por lo tanto, se constituye como una marca simbólica a la usanza de una editorial debido a su posición en la obra y su construcción impersonal. Esta marca, en consecuencia, no funciona como firma identificadora personal o institucional, sino más bien como una advertencia al lector acerca del temple de la revista, la cual se estampa estos estados sensitivos.

En tercer lugar, la revista *Secreciones Cultural* no presenta ningún rasgo de autoría, ni individual ni colectiva, por lo tanto la única marca que identifica a la obra es el nombre de la misma, característica que inclusive también es problemática como revisaremos a lo largo de este capítulo. Este gesto supone una deslegitimación radical de la propiedad intelectual y la desvalidación de la lectura descifradora que busca pistas en el sujeto del escritor, lo cual produce un pacto de lectura diferenciado que guarda relación con la sindicada muerte del autor:

La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el contraste de su desigualdad; brillan con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuegos en pedrería, sustituyendo la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase (Mallarmé ctd. en Arias 48)

El paso atrás que da el autor da lugar al protagonismo de la poética, la cual debe brillar con luz propia haciendo surgir su propia vida sin valerse de la trayectoria personal del autor para sustentar o dar validez a su construcción.

Lo anterior se debe a que el sustento de este discurso se vale de otra operación para configurarse, la cual se describe a continuación:

El autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un <suje>, no una <persona> y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se <mantenga en pie>, es decir, para llegar a agotarlo por completo (Barthes ctd. en Arias 48).

Barthes plantea la muerte del autor desde la concepción de que el autor nunca existe como tal en la obra, ya que el lector no puede acceder a la persona y no hay sentido en intentar hacerlo, pues el sujeto presente, aquel que sostiene las construcciones literarias es una suerte de personaje creado para aquel mundo. En este sentido, las obras estudiadas exacerbaban hasta el límite el ejercicio de leer manteniendo el foco en la obra, evitando el enjuiciamiento o ponderación de la ficción con los antecedentes de vida del escritor. No obstante, no por estas condiciones los trabajos estudiados se desconectan de los factores extraliterarios, pues como se mostrará más adelante se mantiene otra conexión, pero no de carácter personal como aquella que establece la autoría, sino social. El lazo se marca desde la colectividad indefinida de escritores con la colectividad tumultuosa de posibles lectores.

El autor se presenta entonces como mostrador de su poética, por esto el presente trabajo intenta hilar las imágenes dadas al discurso que se supone en la unicidad de las páginas del objeto revista. Se pretende dar cuenta con este ejercicio de la ausencia programada, urdiendo el negativo de las proclamas. Sin embargo, no por ello existe una liberación total de los factores extraliterarios, lo que se explica en la siguiente cita:

Lo que me interesa resaltar es que el <autor> no se reduce a la persona del artista que dio origen a la obra. <Autor> designa una verdad de sentido que se esconde detrás de la obra, bien sea en la figura del artista o en la de cualquier conjunto de factores externos a la obra misma que expliquen su composición particular (47).

El planteamiento de Arias permite extrapolar la búsqueda del autor en la obra a la búsqueda de la marca de los diversos factores externos, aquellos que dan forma y sentido a la composición. Desde este punto de vista, la ironización de los sucesos cotidianos que se observan en las poéticas callejeras denotan una atención férrea a la realidad, no obstante, el juego poético que se realiza para la plasmación de estos sucesos deja entrever un desdoblamiento, la capacidad de reirse de la propia miseria, establecer el fracaso. Este puntapié inicial significaría una malogración del carácter y destino si se tratara del autor-persona, todo ello si es que no se constituyera como un juego poético. En esta operación se vislumbra el alejamiento del autor, el cual bebiendo de sus vísceras pierde la conciencia, es de alguna manera una lucidez borracha.

Otra de las problemáticas a tratar en este capítulo es la que se refiere al estado de circulación de las revistas como objetos culturales, las cual se opone en la instancia primigenia al estado del libro:

Toda revista siempre ha soportado una condición precarizada frente al libro, precariedad ciertamente del soporte -un libro cuyo papel y encuadernación se parece a una revista, pertenecerá a la escala inferior de los libros, pero por sobre todo su precariedad está signada por el tiempo: la revista estará pegada al presente, mientras que el libro tendría una vocación de durabilidad, de eternidad. Amarrada, sujeta y quizás determinada por la contingencia, la revista extrae de esta misma precariedad su valor, signado de alguna manera por la necesidad que surge de pasar revista, de revisar o visitar (Espinoza 9).

En relación al fragmento anterior, cabe destacar que las revistas analizadas en este trabajo enraízan sus poéticas en este ejercicio revisador lo que se evidencia en la recurrencia de alusiones a textos periodísticos actuales, los cuales conforman un corpus motivador entre lo ficticio y lo literario. Cabe destacar además, el gesto de la revista *Secreciones cultural*,

impresa en su totalidad al reverso de talonarios de boletas de locales comerciales de la zona, lo cual tensiona al máximo esta relación de precarización material que muestra la revista en contraposición al libro, pues los escritos se publican en un material de desecho, discontinuado que recuerda en cada una de sus páginas su producción deforme y su crítica al mercado del arte.

La distribución y circulación de las revistas tratadas marca una línea anómala de acceso, la cual se tomó como principal criterio de selección para este trabajo, ya que sentí una profunda atracción por las construcciones que pudiesen realizar escritores que se posicionan al margen del mercado editorial, las instituciones de la cultura e incluso distanciadas de los círculos de editoriales independientes, distanciada por ende del lector tradicional, ejercicio que difumina la idea del lector ideal en estas obras. La decisión de recopilar este corpus esquivo me llevó a merodear en Valparaíso en busca de la venta itinerante o algún evento interesante, lo que gracias a la azarosa fortuna rindió frutos, lo cual paso a detallar a continuación.

La revista *Aparato Excretor* la encontré un día jueves al anochecer en la Plaza Aníbal Pinto, en un puesto improvisado con un paño en el embaldosado que ofrecía a los paseantes, libros, reediciones cartoneras de libros de teoría política, parches y calcomanías, una mezcla surtida de lo que pudiese llamarse contra-cultura. Me acerqué a observar la mercadería y al divisar la revista (único ejemplar) pregunté al vendedor cuál era su relación con esta publicación, no obstante, en ese instante se estacionó una micro de Carabineros de un Chile, los cuales con sólo poner pie en la Plaza hicieron dispersarse a todo el mercadillo ambulante, quienes tomaron sus paños y caminaron calmadamente hacia Bellavista o Subida Ecuador. Seguí entonces a mi vendedor por calle Esmeralda para terminar la transacción, el cual me aclaró que la revista le fue regalada por sus escritores, dos chicos porteños de unos veintitantos años que no conocía salvo por referencias de terceros. Al consultar por el valor de esta, me aclara que todos los textos se intercambian por un aporte voluntario, por lo cual le entrego de buena gana \$1000 (*una luca*).

En el caso de la revista *Secreciones Cultural* el contacto con esta se produjo en el mismo lugar que la anterior en horas de la tarde de un sábado. Allí se encontraban dos sujetos de alrededor de 25 años de riguroso negro que utilizaban un cajón de verduras a modo de mostrador, en el cual ponían a disposición del curioso unos cuantos ejemplares de

la revista, cada uno con una versión diferente de la cubierta fabricada en su mayoría con cartones de leche. Según me dieron a entender los sujetos la forma de adquisición de las revistas era por medio del trueque por cerveza, ante lo cual me vi en la necesidad de acudir a la botillería más cercana para adquirir una Báltica que pudiese persuadir a los susodichos. Realizamos el trueque correspondiente, tras el cual me comentan que ellos son parte de los escritores de la obra, sumados a un grupo de amigos.

Con la revista *Lácrem* fue un tanto diferente, ya que me enteré por terceros que un grupo de veinteañeros había realizado el lanzamiento de esta en un local de bebidas del barrio puerto, el evento consistió en una *tomatera* amigable, que transcurrió mientras los escritores declamaron sus composiciones y los pintores y dibujantes construyeron una obra en el lugar. Debido al ajeteo de la situación y la concurrencia, la dueña del local sintió tal espanto que se vio orillada a pedir a los jóvenes que abandonaran su recinto. Debido a esto, los asistentes en conjunto con los organizadores, ya llenos de jolgorio en sus cuerpos, protestaron por la impertinencia del mandato hasta que se vieron obligados a dispersarse en pequeños grupos. Luego se enterarme de esto, me he podido contactar con los amigos de los amigos para generar un encuentro con los escritores lo que me permitiera obtener un ejemplar de la obra. Me dirigí al centro de operaciones del grupo, una casona porteña del barrio Almendral, la cual esa tarde de domingo estaba siendo vestida de paisajes por algunos de los participantes en la confección de la revista. Mi contacto no se encontraba en ese instante por lo cual entablé conversación con los presentes, lo cuales me hicieron entrega de lo prometido ignorando un post-it que decía “Encargo Alexa \$700”, no me cobraron nada por lo que les entregué un ejemplar de otra revista que llevaba conmigo a modo de trueque.

Estas experiencias dibujan las líneas de distribución y circulación que utilizan las poéticas callejeras, las cuales comparo con manifestaciones como la instalación del *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra en colaboración con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky en las concurridas calles del Santiago de 1952, lo que llamó la atención de los capitalinos curiosos que se acercaban a observar estos disparates noticiosos, hecho que reclama replantearse lo que se concibe por poema, pues se palpa un mezcla de poesía, realidad y humor en este tipo de construcción. Un cuestionamiento similar llevan consigo las poéticas callejeras por su irrupción en el espacio público, sus temas y su tono.

Así también, remontándose más atrás, las poéticas callejeras comparten el estilo de manufactura y distribución con la poesía de cordel o la lira popular, las cuales “responden, como es sabido, a una cultura de lo modesto y de lo efímero, de factura algo desprolija y de cómodo manejo, por lo que es extraño que seduzca -en términos comerciales- a un público masivo” (Rocío Rodríguez 139). Existe una estética compartida de lo hecho a mano, lo cual llama la atención en el caso de las revistas trabajadas ¿por qué producir la obra manualmente en el siglo XXI? En una época donde subir un texto a internet está al alcance de la mano y sus posibilidades de circulación se maximizan, llama la atención que se tomen las molestias de realizar una manufactura tan minuciosa como es el caso de *Secreciones cultural*. La utilización de estos medios de producción y distribución responden a una elección clara: la elección de la calle, del mano a mano, del lector circunstancial, de la informalidad y del roce. Finalmente, es una la elección de ligar la obra con la vida, ese lazo que se le niega al lector con la censura de la autoría es reemplazado por esta dinámica, la artificialidad e institucionalidad del marcaje se reemplaza por un lazo vívido.

De allí la importancia que le otorgo a todo este mundo que rodea a la obra, ya que lo concibo como una declaración de principios profundamente consecuente con su posición escritural. Los medios marcan la obra y le estipulan un lugar, tal como expresa Rocío Rodríguez: “Los impresos que viven a la intemperie asumen, por tanto, una identidad espacial. Con la ciudad como escenario, los pliegos, de por sí transportables, parecen contagiarse del tránsito urbano” (148). Considero que las revistas estudiadas se mueven en la estética del ajetreo, un ejemplo claro de esta tendencia son sus portadas, construidas a partir de objetos cotidianos recontextualizados y polemizados. En relación a estos préstamos de lo cotidiano, Rodríguez señala refiriéndose a la lira popular: “Será en las prácticas de lectura y en las prácticas de espacio, en esa “invención de lo cotidiano”, donde esta poesía impresa complete su acto de creación y consolide su condición de popular, anunciada ya desde su soporte” (159). Las poéticas callejeras hacen suya la invención de lo cotidiano, poseen una atención al entorno que se cimienta en la política de la gente común, lo cual se expresa desde variados frentes como se verá en los siguientes capítulos.

La literatura de cordel o la lira popular pueden tomarse como un referente de la expresión sobre un hecho contingente, la literalidad de la noticia. Sin embargo, estas propuesta poéticas cristalizan las noticias como muestra de una situación repetitiva, una

matriz de la lógica nacional que resulta alegoría o por lo menos un motivo que puede sufrir diversas transposiciones. Esta recontextualización del artefacto noticioso hace carne el lema de que la realidad supera la ficción, es irrisoria en el horroroso Chile.

La portada y contraportada de la revista *Aparato Excretor* está confeccionada a partir de una página del diario *La Estrella de Valparaíso*. Por un lado, la parte que conforma la portada está totalmente tallada con un desprolijo trazo de plumón negro, lo cual hace ilegible la noticia que se encuentra detrás. Se presenta por lo tanto la claudicación del diario el cual es censurado y remarcado con el título de la publicación, el cual junto con los rayados resignifican el diario como una excrecencia más del aparato social. Por otro lado, la contraportada deja ver la noticia “Conozca aquí los barrios más brígidos del Puerto”, titular acompañado por la fotografía de una detención realizada por efectivos de la PDI. Ya podemos apreciar en estos elementos una inflexión que resalta la inseguridad de la ciudad, lo cual se intensifica con la frase marcada “Caminar con tranquilidad por los cerros o las calles de Valparaíso se ha vuelto algo peligroso”. Mediante los elementos mencionados, expuestos casi sin intervención se pone en escena una noticia ficcional, pues no hay un hecho que contar, sino que es más bien una advertencia, aquella que contribuye al impulso de las fuerzas del orden y la pulcritud de la ciudad que pretenden sanitizar las calles, el habitáculo de estas poéticas, de allí su ridiculización.

La revista *Lácrem* presenta un estilo colorido del magazine, en el cual destaca una ilustración caótica en blanco y negro formada por finos trazos rectos que se entrelazan en diferentes direcciones formando una suerte de hoyo negro de latones proyectados en movimiento, idea que se metamorfosea con la construcción caótica y precaria de la ciudad de Valparaíso. Pudiese ser esta la enfermedad que se expande desordenadamente avanzando por los escondrijos y las cunetas ennegreciendo el paisaje. Ahora bien, el objeto corriente que unifica la portada y contraportada es el formato de una cajetilla de cigarrillos. Por un lado, en la portada, se encuentra el dispositivo de advertencia de la toxicidad de los cigarrillos el cual se utiliza para presentar a los escritores de la revista “EL HUMO [RISMO] DE CADA CIGARRILLO QUE FUMAS CONTIENE PRODUCTOS TÓXICOS”. Por otro lado, en la contraportada se encuentra una de las fotografías que se utilizan como disuasivos en las cajetillas, la cual ilustra una muchacha en una camilla debilitada por el cáncer, esta se encabeza con la leyenda original: “MI CÁNCER DE

PULMÓN AVANZA”, no obstante, se modifica el subtítulo por “EL TRABAJO TE DESTRUYE HASTA MATARTE” y se agrega “¡EL IMPERIO NO RETROCEDE!” Esta intervención plantea algunas preguntas ¿qué abate en mayor grado al hombre, la explotación o los cigarrillos? ¿Qué mal es más nocivo, el cáncer o el imperio? ¿No se utilizan los cigarrillos comúnmente como escape del estrés de la vida moderna?

La revista *Secreciones Cultural* utiliza como portada un artefacto de materiales mixtos y frugal polisemia que pone en aprietos la imagen de Chile y su legado dictatorial. Se presenta un marco de cobre sostenido por *parches curita* y el fragmento del Himno Nacional “te promete futuro esplendor”. Esto constituye la base de la nación, de gran riqueza natural, llena de promesas y pretensiones, las cuales irónicamente son sostenidas de la manera más burda y deficiente posible. Este marco inscrito con la leyenda de la cruz cristiana I.N.R.I. da paso a jugar a ¿quién será nuestro salvador? Mediante una tira de la guía telefónica donde se encuentran los apellidos Pinochet y Contreras, haciendo referencia a estas dos figuras clave de la dictadura militar, lo que se enfatiza con una fotografía del General Augusto Pinochet en el centro. Se agrega además a un costado una imagen de unos soldados parapetados en un muro con los fusiles dispuestos aguardando el momento preciso. De esta forma se construye un juego donde no hay elección, la salvación del Chile trastabillante se completa sí o sí en el proyecto de dictadura, cuyo cumplimiento resguardan las armas y por si no fuera poco, si uno intenta retirar por completo la tira de posibilidades, bajo esta se encuentra una imagen de una niña momificada que pareciera llevar consigo el grito sordo del horror, por lo cual se tiende a poner todo en lugar nuevamente. En el reverso de la revista, en contraste con el minucioso trabajo de la portada, se encuentra un cartón de leche en bruto que conserva incluso el dosificador plástico.

Las tres propuestas de portada revisadas se fundan en artefactos comunes, los cuales son resignificados en un pastiche vertiginoso que busca la manera de irrumpir en la modesta vitrina de la calle. Estas construcciones escapan del enganche propio de las portadas tradicionales que intentan persuadir al lector, ya que denotan una marcada agresividad contra todo aquel que se sienta conforme, un discurso que busca deconstruir, incomodar y debatir. Esta dinámica que irrumpe en el mundo del mercadillo ambulante me traslada a otras problemáticas que suponen el lugar itinerante de las poéticas callejeras, lo cual se ilustra en *Los endemoniados* de Dostoievski con gran delicadeza:

Mi última palabra en este asunto es el perdón universal, Yo, un viejo que ya nada espera de la vida, declaro solemnemente que el espíritu de la vida alienta como antes y que la nueva generación no ha perdido su fuerza vital. El entusiasmo de la juventud de hoy es tan puro y radiante como lo era en nuestro tiempo. Sólo ha ocurrido una cosa: un cambio de miras, la sustitución de un género de belleza por otro. Toda la confusión proviene de tener que decidir qué es más bello: Shakespeare o un par de zapatos, Rafael o el petróleo (344).

Considero que este fragmento condensa en gran parte la afrenta que sostienen las poéticas callejeras, colisionando su energía jovial contra una realidad donde la belleza ha sido mancillada, ya no se la puede salvar, por lo que se opta por darle la estocada final para evidenciar el cruento asesinato. La dinámica de los paños del mercadillo resulta alegórica, pues allí se observa la lenta batalla de Shakespeare y el par de zapatos, *Lácrem* y los anteojos de sol, *Secreciones Cultural* y la hamburguesa de soya, *Aparato Excretor* y la caja de vino. La revista como objeto se diversifica, muta y con ello su distribución, medio de intercambio y por ende su valía. No se acerca al público para incentivar su lectura, se difumina la valía de esta con su forma, sus reglas y su belleza.

Capítulo tercero:

Los poetas contra la poesía

El presente capítulo se enfoca en desentrañar algunos de los lineamientos de la propuesta poética de las obras analizadas. Con este fin se comienza por otorgar algunas pistas acerca de la estética en la cual se mueven estas poéticas y el lazo que se conforma desde ellas entre la forma y el contenido de las escrituras. Luego se enlaza a las poéticas callejeras con algunos parámetros de la neovanguardia, lo que da paso al análisis de la crítica a las instituciones del arte que estas realizan. Finalmente, se reflexiona en torno a la hibridez genérica de los textos y su conformación como objeto de cultura.

En primera instancia, al acercarse a las poéticas callejeras surge el conflicto de ¿cómo analizar su propuesta poética? o ¿es realmente una propuesta poética? Con esto me refiero a que en una primera mirada no se encontrará en las obras un uso depurado del verso, rimas, estrofas estructuradas, ni el espíritu noble del canto lírico. Sin embargo, me inclino por la idea de que lo poético se encuentra en pequeños rincones, reflejando la intención de trastocar por un instante el orden de las cosas. En este sentido, ese instante puede ser más poético que la llamada poesía pura. En torno a estos cuestionamientos Grombowich reflexiona:

¿Por qué no me gusta la poesía pura? Por las mismas razones por las cuales no me gusta el azúcar “puro”. El azúcar encanta cuando lo tomamos junto con el café, pero nadie se comería un plato de azúcar: sería ya demasiado. Es el exceso de palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de nobleza, exceso de depuración y de condensación que asemejan los versos a un producto químico (14).

Los escritores que no aspiran a la depuración de su poesía pueden abrir espacio a mostrar sus ambivalencias, divagaciones y contradicciones, en los diferentes planos de su creación, la cual se transforma en un juego mediante el cual estos conforman un panorama de las cosas que constituyen su topografía. Esta muestra pública de las antinomias que realizan las poéticas callejeras intenta generar la reflexión en el choque con el lector, el cual

no tiene más salida que entrar en la dinámica del juego o verse relegado a mirar confundido desde lejos lo que parece ser una mezcolanza sin dirección.

En pos de esta dinámica, las poéticas callejeras abandonan el adorno poético excesivo y preciosista, y su belleza refinada, optando por sacar a relucir lo abyecto de la cotidianeidad, posicionándose como un ciudadano curioso o no como un vate. Acerca de estos posicionamientos Grombowich señala:

Cuando un hombre se expresa en forma natural, es decir en prosa, su habla abarca una gama infinita de elementos que reflejan su naturaleza entera; pero he aquí que vienen los poetas y proceden a eliminar gradualmente del habla humana todo elemento apoético, en vez de hablar empiezan a cantar y de hombres se convierten en bardos y vates, consagrándose única y exclusivamente al canto (14)

A partir de la prosa y los versos deviene la diferenciación de hombre o poeta. No obstante, esta escisión de las formas y los roles no es insalvable para las poéticas callejeras, ya que se encuentra en ellas la hibridación entre la poesía pura y la prosa libre, sumada a la mezcolanza de géneros literarios, periodísticos y académicos. Todo ello decanta en la deconstrucción del bardo, quién se hunde en el paso frenético de la ciudad abandonando su podio y su supuesta visión única de las cosas. El hablante se une entonces al desconcierto de la masa, cambiando el otrora canto por la crítica burlona, pero mordaz del hombre hacia el hombre.

Sumado a lo anterior, existe otro detonante que debe considerarse en el proceso de deconstrucción de la poesía por parte de las poéticas callejeras. Este factor responde a la convulsión cultural y humana que significó el pasado período de dictadura, el cual marca aún la constitución de la sociedad contemporánea. Conforme a este tipo de problemáticas se plantea:

Por haber sido neutralizada y procesada, la cultura tradicional en la actualidad se ha vuelto insignificante en su totalidad [...] Incluso la conciencia más extrema de la catástrofe está amenazada de derivar en tonterías sin sentido. El criticismo cultural existe en confrontación con el nivel último de la dialéctica entre cultura y barbarie y eso también corroe al

conocimiento, el cual afirma por qué se ha vuelto imposible escribir poemas hoy. (Adorno ctd. en Fernández 2)

En las revistas trabajadas se visualizan sujetos que poseen una sensibilidad o atención a los temas de dictadura, no obstante, su representación varía notablemente de los autores que vivieron este período. Esto puede deberse a que la catástrofe que golpeó a Chile ha sido procesada y reprocesada hasta volverla insignificante. Muestras como su constante revisión en programas de televisión, utilizando la situación como producto de marketing valiéndose del rescate de las memorias de los televidentes hace que las representaciones más descarnadas pierdan su sentido. Ante la imposibilidad de escribir poesía hoy y la necesidad imperiosa de expresión que todo tiempo de crisis amerita, se deconstruye la poesía, se poetiza desde un nuevo posicionamiento en relación a la cultura y por ende también cambia el posicionamiento frente a la catástrofe. Este último en particular puede resultar especialmente ofensivo para las sensibilidades en torno al período de dictadura, lo cual se revisará con mayor detención en el próximo capítulo, no obstante, es importante tener presente este factor que moldea también la propuesta poética de estas composiciones.

La propuesta artística y concepción del arte de las poéticas callejeras se ve cruzada por su cariz vanguardista, debido a su carácter experimental y su tendencia iconoclasta. Este brío tensionante lo asocio específicamente al gesto de las neovanguardias hispanoamericanas, movimiento que realiza una relectura a la crítica de las vanguardias fundadoras, tal como explica Galindo:

Si las primeras vanguardias fueron fundamentalmente una crítica a la convencionalidad de las artes (de ahí el ataque a los museos y al libro), las neovanguardias son principalmente una crítica a la institucionalidad artística. Para Foster las neovanguardias, en su reiteración del gesto vanguardista, reprocesan y resemantizan a los movimientos de principios del siglo XX y, en rigor, son sus lectores ideales. Por medio de la repetición y el reciclaje realizan una crítica deconstructivista que busca poner en funcionamiento, en obra, el proyecto de las vanguardias históricas (15).

La crítica a la institucionalidad del arte que menciona el fragmento anterior es un punto crucial para la fundación de los proyectos estéticos de las poéticas callejeras, ya que en oposición a estos principios y procedimientos institucionales es que se construye la

trinchera en que se posicionan. Esta crítica se materializa en “[...] expresiones heterogéneas y mutantes, que directa u obliteradamente expresan el gesto político de su ruptura. En estrecha interrelación artes poéticas, visuales y, de forma eventual, artes escénicas proponen un nuevo abordaje crítico a la institucionalidad artística (Galindo 12). Conforme esto, pasaré a revisar las propuestas editoriales de cada revista como manera de rastrear indicios de esta pugna para luego continuar con la revisión de algunos casos específicos de afrentas en contra del aparataje de las instituciones culturales en Chile.

En primer lugar, la editorial de la revista Lácrem se erige como el texto inaugural de su conjunto firmado por “Don Lacra”, sirviendo como advertencia al lector del tono en el cual se irá desarrollando el discurso de los escritores.

Casi siempre cuando comienza el primer número de una revista éste se realiza con la mayor de las expectativas, puesto que el trabajo de todo un equipo está en juego. Sueños, anhelos, motivaciones, esperanzas, etc.

Este no es el caso. Nosotros, ya acostumbrados al fracaso, no tenemos ninguna expectativa respecto a nada que tenga que ver con aquellas fanfarronías. Nos hemos vuelto insensibles de tanto ver primicias morir en el parto (3).

El fragmento anterior, supone una trampa para el lector, el cual al leer las primeras líneas cree estar enfrentado a una editorial tradicional. No obstante, no tarda en darse cuenta, ya en el segundo párrafo de que se trataba de una tomadura de pelo, ya que esta revista toma distancia de aquellos proyectos con aspiraciones de éxito. Esta actitud hace suyo el sentimiento triunfalista de Chile desde la otra cara de la moneda, lo cual a fin de cuentas para un gran sector de la población de traduce en una frustración galopante y reprimida, por el establishment de la meritocracia que se traduce en expresiones tan nefastas como: *los pobres son pobres, porque son flojos*.

Reconociendo la falta de expectativas tradicionales se opta por plantear la revista como un intento de destruir esas ansias de la que la sociedad contemporánea se alimenta: “quisiéramos compartir este espacio con toda la lacra quien quiera lacrar” (3). En otras palabras se invita a enfermar al país que solo habla de triunfos, por esto su tarea más próxima es la deconstrucción del Chile trofeo, ese que les es inverosímil. La propuesta es romper con la sociedad de los envases, pues si se pretende construir algo debiese ser desde

las entrañas de la realidad, todo lo demás es enajenación, por esto se pretende propagar la enfermedad de la crítica, la que muestra el hueso desnudo y vulnerable de nuestra nación vestida de jaguar, con la piel muerta de la promesa pronta de éxito. Junto a esta declaración de principios se une un estilo de distribución asociado a una forma de vivir: “Por cierto, no nos alcanzará para vivir, pero al menos puede alcanzarnos, a todo colaborador, para pagar las personales cuotas del agua y del gas, además de seguir jugando a jugar” (3). Finalmente, la consigna se resume en “¡Venganza!” (3).

En segundo lugar, la editorial de la revista *Secreciones cultural* se presenta en medio de esta, producto de la compaginación desordenada que caracteriza a esta obra:

EDITATE ÉSTE (A)

Sin desmerecer a entretenimientos de ninguna clase ni virtudes económicas cualesquieras que estas sean, la presente editorial se declara desierta, inhabitada y por sobre todo profundamente obsoleta. No se trata que todo esté dicho ni mucho menos que no exista ya nada que decir. Es más bien una molestia a la altura del torax que preferimos alejar del cáncer cubriéndola con pequeños gestos de abrigos como monos practicando morisquetas delante de un espejo ¿somos cientos de miles tras la cortina o es uno el que escribe? (25)

En un gesto similar al caso anterior, esta editorial se declara desierta, sin pretensiones de servir de entretenimiento o recabar algún beneficio económico a través de su distribución. En cambio, se plantea que la motivación de su publicación es el desahogo de una molestia visceral que debe ser expulsada antes de producir una metástasis. Finalmente, se plantea un cuestionamiento que hace mofa de los planteamientos editoriales que pretenden unificar las posiciones de sus escritores, además de realizar un juego con el posible ejército de escritores que esconde el anonimato de la publicación.

En tercer lugar, la revista *Aparato Excretor* no presenta una editorial como tal, no obstante, inaugura su escrito con la frase: “Si vamos a escribir, aprovechemos de tirar mierda con ganas” (2). Se presenta entonces la intencionalidad de realizar una crítica generalizada a todo aquello que no les es grato, como forma de aprovechar la plataforma de difusión que constituye la revista. En conjunto con esto se presenta un texto a modo de declaración de odio, el cual designa una lista de animadversiones que constituyen una

topografía en negativo del recorrido de una micro desde el barrio puerto hasta Plaza Aníbal Pinto. Este texto se finaliza con la nota: “Es posible que muchas cosas en las que me cago se me puedan haber pasado por estar con la cabeza abajo escribiendo todo esto” (3)

Además de los procedimientos intitucionalizados propios de una revista como lo es la editorial, en Chile hoy existen instituciones culturales que promueven y regular un cierto tipo de arte, marginando por cierto, a elaboraciones como las tratadas. Respecto a este fenómeno se refiere El Encuentro de Editoriales Independientes:

Lo que existe, es una serie de concursos públicos [...] éstos dirimen en base a calidad y viabilidad de las propuestas, correspondencia de los currículos, y sobre todo en relación al dudoso concepto de <impacto cultural>, frase cuyo eco suena a espectáculo pirotécnico en plaza de provincia o show de rayos láser en edificio gubernamental capitalino. Este fenómeno de concursos, que algunos han llamado la *fondarización* de la cultura, es ejemplo prístino de que al Estado chileno sólo le interesa asumir un rol de financista de la industria cultural (13-14).

Este fragmento refleja que Chile es un terreno estéril para propuestas artísticas poco artificiosas o sin valor mercantil, por lo cual se evidencia que la problemática de la políticas de la cultura es el clientelismo en el cual se sitúa al artista, el cual debe moderar su obra conforme a los requerimientos de impacto que establecen las instituciones de la cultura. En la misma línea se presentan los siguientes planteamientos:

Prevalece una dimensión, más bien festiva, de cultura-evento o de cultura espectáculo que busca la vistosidad de la figuración numérica, de la participación monumental, y que deja fuera de sus cálculos la sutileza matizada del pliegue y del intersticio crítico reflexivo. Predomina una visión ornamental y fetichista de la cultura que la trasciende como expresión sublime de lo bello o de lo placentero: lo “cultural” se reduce casi eternamente a lo “artístico”, con toda la mitología de la subjetividad talentosa e inspirada del artista, que ilustra un “plus” de sensibilidad e imaginación destinado a retocar -apenas- la sensibilidad social (Nelly Richard ctd. en Silva 71).

Junto con lo anterior, este tipo de funcionamiento de las instituciones culturales padece de otros vicios producto de la ineficacia de las políticas de transición que las sustentan, tal como se plantea en la siguiente cita:

La “transición”, como en los otros órdenes, también en lo cultural ha pretendido la simple administración y un simple “asistencialismo”, que en la práctica y en la forma sistemática ha servido y beneficiado a los creadores más ligados o “comprometidos” con los mecanismos institucionales o de poder a través de lo que se llama “el tráfico de influencia” (Jaime Lizama ctd. en Silva 70-71)

En relación a esta problemática institucional se expresa la revista *Secreciones Cultural* por medio del texto “A propósito del Festival de las Artes de Valparaíso y los borrachos que amenazan con derruir las obras del gran arte y algunas otras manifestaciones artísticas “menores” que son tapadas, castradas y silenciadas por artistas académicos letrados”. El título de este texto hace referencia a algunas noticias que circularon en torno al Festival de las Artes de Valparaíso 2015. El texto se construye como un mutante que se contorsiona entre un artículo de opinión con tinte ensayístico, cuyo estilo maximiza una metáfora que convulsiona en una narración, narración que finalmente engendra un proyecto ficticio con sus auspiciadores. En este se plantea una concepción de arte que se expone a continuación:

El arte debiera ser capaz de abrir la herida de manera constante, meter el dedo en la llaga hasta que el órgano se infecte, se pudra y muera; no me vengan con esa güeá de que el arte sana, patrañas. Para esas cosas existen los boticarios, los doctore\$, los \$iquiatras, las machis y Pablo Coelho. Sin embargo, el animal domesticado deja de ser animal y se transforma en objeto (3).

El fragmento expresa que el arte debe punzar y no sanar o tranquilizar, pues para eso existen otros servicios, algunos de los cuales son destacados con signos de peso por su valor mercantil, el cual se opone a las motivaciones del arte. Además, se plantea una burla a la escritura de Paulo Coelho, la cual se ve relegada al espacio de aquello que no se considera arte. Este ejercicio concluye en el dictamen de que el arte debe permanecer en estado salvaje, sin ser domesticado por ninguna institucionalidad que le quite la vitalidad.

El texto luego se refiere al artista domesticado, el que en este caso se trata de los participantes del Festival: “Es que al artista le gusta demasiado el ruido y las lucecitas estroboscópicas y en su barrio poblado de trovadores-poetas-fotografos-pintores-diseñadores-arquitecturos-todosjpters ya nadie se sonroja con nada. Bien sería capaz, y de eso no hay duda, de tatuarse el loguito del gobierno en la punta del clítoris/pichula si fuera necesario, con tal de que le financien la falopa y lxs maracxs ” (4) Se concibe al artista del Festival como un excibicionista, preocupado más de su personaje propio que de su obra, la cual vender sin mayor problema al mejor postor.

Complementando la idea anterior, la revista *Secreciones Cultural* presenta una composición sin título acerca de los poetas y la poesía, la cual se inaugura con el siguiente fragmento en letra mayúscula:

DESTINADOS A MORIR, LOS POETAS NO SOBREVIVEN A ESTE
MUNDO
MÁS QUE EN LA CALIDAD DE NOMBRE POR LO GENERAL
ASOCIADOS A
FOTOGRAFÍAS E INCLUSO VIDEO Y AUDIO DEPENDIENDO DE LA
ESTIMA PERSONAL DE CADA ESPÉCIMEN
CUIDADO LAS IDEAS PUEDEN OCURRÍRSELE A CUALQUIERA
CUIDADO LAS IDEAS PUEDEN OCURRÍRSELE A CUALQUIERA
QUEDA USTED EN PELIGRO
DE SER POSEÍDO POR LAS IDEAS (47).

Se plantea que los poetas se ven imposibilitados de sobrevivir en este mundo, es decir se les visualiza como un grupo diferenciado de los seres humanos: un espécimen, ya que su única presencia posible es en el registro, más o menos fantasmagórico dependiendo del tamaño del ego de cada uno. Los poetas están destinados a convertirse en souvenirs de la cultura, por lo cual se aprecia que los escritores de esta composición toman distancia de la definición mística del poeta. Luego se presenta una advertencia al lector, la cual vislumbra cuál es el mal que confina a los poetas a su existencia espectral: las ideas. Estas ideas que parecieran tener más control de la situación que las propias personas. Siguiendo en esta línea, si las ideas pueden ocurrírsele a cualquiera, el único diferenciador que le queda al

poeta es su estima personal y el renombre que esta provoca como impulsando a toda costa las ideas.

Entre una larga enumeración de situaciones que pueden ser o no la poesía se destaca: NOSOTROS SÓLO CUMPLIMOS CON ENUMERAR/ PERO NADA NOS DICE LO QUE LA POESÍA ES (47). Se reconoce que la complejidad de establecer lo que es la poesía y la enumeración infructífera se transforma en una guía del camino. Finalmente, la composición culmina de la siguiente forma:

Acá estamos entregados a las ideas varias compuestas de las mismas
palabras que vendieron el mundo
Seríamos unos farsantes si lo lleváramos al estado de conciencia
Pues tendría que vender a sus hijos al instante
Para procurarse de un buen armamento
Para llevárselo a la cabeza
HAY HOMBRES QUE QUIEREN QUEDARSE CON SUS
CENIZAS
¿Qué hará al respecto?
Sólo podemos ofrecer nuestras humildes y sinceras mentiras (49)

Estos versos se sitúan en un panorama crítico, posterior todas las ocasiones en las que se ha vendido el mundo, por lo cual no queda más que construir con los jirones que quedan de los grandes proyectos fallidos. En este sentido, esta poesía no pretende abrir los ojos de nadie, pues eso ya se ha intentado muchas veces y ha terminado en traiciones, no obstante, se advierte que si llegase a suceder sería insoportable por lo que contribuiría a adelantar la inevitable muerte. En la otra vereda de la crisis están los que pretenden consagrar su cuerpo, su vida, su yo o lo que quede de él en rechazo a la desaparición de la muerte en un acto inútil de conservación propia. Con estas posibilidades se interpela al lector a optar por algún camino y hacerse cargo de la situación, pues la poesía ha imprimido ya sus mentiras profundamente humanas, ha instalado la incertidumbre.

Pasando a otro tema, la hibridez genérica de las revistas se visualiza desde un inicio, ya que su presentación, descrita anteriormente, presenta un formato pastiche, lo que señala en una primera instancia al lector que no debe esperar la convencionalidad de una revista, sino objetos-arte que dialogan constantemente con otro tipo de discursos. En esta misma

línea, la revista *Secreciones Cultural* está plagada de fragmentos con formato de cita, sin ninguna referencia bibliográfica y que en realidad no citan a nadie, citas de frases de autores reconocidos que ellos nunca escribieron, además de pies de página absurdos que no aclaran nada.

La propuesta estética de las poéticas callejeras se vale de una constante interpelación al lector, ya que se construye desde la revisión lúdica que realizan sus construcciones artísticas de la sociedad contemporánea, por ende responde a un público que responda al contexto de las producciones y que juegue a descubrir si se encuentra dentro o fuera del “nosotros” que elaboran estas propuestas. De allí que se articule una poética en contra de la poesía que se entiende como un arte elevado de escritores iluminados. En este sentido, se presenta una vuelta a lo elemental que clama la poesía que se vomita desde las vísceras.

Capítulo cuarto:

La deconstrucción de la memoria en la eterna transición

Ante la renovación vanguardista de la estética que pretenden las poéticas callejeras podría pensarse que mantienen una tendencia irremediable hacia lo nuevo, no obstante, como se revisará en el presente capítulo, las revistas trabajadas mantienen en su crítica al presente un soslayo mordaz a las políticas pasadas, específicamente a los rastros de la dictadura militar. El procedimiento recurrente es la búsqueda de las raíces de los males actuales, en los cuales retumban los ecos de una herida que aún no cierra, por ellos se lleva a cabo el ejercicio de visualización de la herida y sus múltiples cicatrices como forma de emancipación de la dominación. Como forma de abordar estos discursos se tomará como punto de partida los análisis nacionales del período de transición, los cuales en primera instancia sorprende que aún sigan tan vigentes, parece ser una etapa elástica que pasa alertada y lánguida al igual que el clima mental que genera y que aún persiste.

En dictadura la trinchera era clara: izquierda o derecha, existía una línea clara y divisoria de la realidad nacional, sin embargo, la transición con su política de consenso difumina las separaciones en pos del ansiado progreso, un discurso conciliador que mitigue las aprehensiones de seguir en el mismo modelo de sociedad. Por eso hoy se hace necesario redibujar las trincheras, ir contra la idea de que marcar un posicionamiento es remar para el otro lado. *Hay que echarle pa adelante* reza el dicho popular, en el cual se sustenta los consensos inapelables, pues el disenso es inaceptable cuando se ha parchado los platos rotos para la fiesta de la democracia, sin limar antes las asperezas que produjeron su quiebre. Las fisuras de Chile se borraron o se espectacularizaron, por eso se busca una nueva forma de asirlas.

Sin embargo, en la búsqueda de esta nueva forma de representación de las huellas de la catástrofe, las revistas trabajadas chocan con la paradoja desarrolla por Fernández:

Esta paradoja implica una dialéctica permanente entre transgredir y representar, un ejercicio extremo en el que los resultados, en el forcejeo con el silencio, el pudor o la pertinencia, devienen experiencias “auténticas” o “

inauténticas”. Transgresión y representación; transgresión como condición para la representación. No hay posibilidad de llegar a una representación del límite sin transgredirlo (6).

En el fragmento anterior se otorga una pista sobre la dirección que toma la reconstitución de los relatos de las nuevas generación. Su estandarte es la transgresión, incluso en la representación de la historia y la utilización de fotografías y documentos, no puede representarse el límite de esta catástrofe, por lo que transgrede representando la crueldad, burlándose en una mofa larga e irónica de lo cruel: de allí su irreverencia que busca activar el recuerdo de mediante la ruptura del memorial inerte.

Este ejercicio busca contraponerse a las políticas de olvido que se han asentado en las dinámicas de dominación nacional. Respecto a ello, Moulian reflexiona en su obra *Chile Actual, Anatomía de un mito*.

La principal fuente del olvido es el blanqueo promovido desde las alturas, una paletada de concreto venida de arriba y que sepulta la memoria vacilante. En esa operación confluyeron distintas razones de Estado, redes entretejidas por actores diferentes, todos enlazados por el gran objetivo de asegurar y orquestar las nupcias ejemplares entre la neodemocracia y el neocapitalismo (41).

Para enfrentarse a las enfermedades sociales hijas de la neodemocracia y el neocapitalismo es que se realiza un ejercicio de memoria en combate contra el olvido y el blanqueo, por ello este ejercicio es sucio: ensucia, tacha y embetuna los resabios de la historia nacional, dirigiendo sus dardos al antifaz más prestigioso y sólido de la identidad nacional: “Chile, paladín de modernidad y democracia” (Moulian 57).

La revista *Secreciones Cultural* presenta una composición referente a lo anterior, titulada “La máquina de hacer democracias” (10). Esta consiste en la imagen de un fusil cargado con el arcoiris icónico de la campaña del <No> y fechada “11 sep. 1973” (10). Además, se marca la imagen con la jerga de videojuegos “Demo available” (10), lo que resignifica la elaboración hacia el terreno de lo lúcido. De esta forma, se fabrica una humorada de la democracia instaurada a balazos y finiquitada por la izquierda renovada. La neodemocracia se encuentra tutelada por el fantasma del genocidio que se realizó con el

frío cálculo que posibilita la simulación digital del mundo de los videojuegos, donde las muertes del enemigo no significan nada más que puntos a favor.

Luego de la dictadura militar, las cúpulas de la política trazaron los lineamientos y términos que conducirían el camino de la vuelta a la democracia. En este momento se establece un pacto crucial que afectará todo el período de la transición:

Solo se pudo elegir entre dos males menores, dos formas de perder. Existió, por su puesto la opción aventurera de apostar a una movilización de masas hastiadas por las condiciones políticas estatuidas por el poder militar. Esto hubiera requerido rechazar la negociación “al límite” de 1989 y ponerse a acumular fuerzas para la ofensiva global de deslegitimación del sistema constitucional entero, aprovechando la coyuntura electoral. Pero ningún actor relevante pensó en eso (Moulian 56).

Las masas hastiadas aún están presentes, sin embargo existe una disolución del ánimo de lucha luego de la depresión de la derrota y el agua aparentemente calma de la transición. Esto llevó a un estado de sanidad, aséptico, por estos motivos las poéticas callejeras retoman estas derrotas para recalcar la crisis como alegoría de las crisis cotidianas de la sociedad chilena, la cuales han pasado desapercibidas para la opinión pública, aplastadas por el peso del bien constituido progreso de Chile, el jaguar de Latinoamérica. Este enfrentamiento a la problemática histórica y social de la nación también se ve expresada en la propuesta estética que justamente apuesta por romper los límites, esos límites de lo políticamente correcto, formando una ofensiva literaria que rescata y renueva los pasados ánimos de lucha. La poética rescata a ese actor fantasmagórico que sigue penando en Chile, ese actor que no pensó o no creyó en la posibilidad de un cambio radical.

En la revista *Secreciones Cultural* se encuentra una muestra de la necesidad de un cambio radical o en su defecto, una catástrofe que rompa el discurso calmante de la transición. Esto se lee en “La plaga”:

Nada está absolutamente perdido
eso es lo más triste, todo está
mediocre y aburridamente perdido
pero nunca lo suficiente
como para tirarse las mechas y estallar en un ataque de histeria

o risa (17).

El fragmento presenta el temple de solapa perdición, aquella que se siente en los huesos, pero que no es reconocida y que no provoca reacción alguna, ya que la fuerza del progreso osmótico gobierna todo. La composición prosigue con un “Nunca lo suficiente” (17) de repetición anafórica que marca la marcha sin tregua de la misma cantaleta de siempre que transide y transide. Nunca está todo tan perdido “como para que los edificios colapsen / mientras el vidrio y el acero aúllen [...] (o) como para que los hospitales cierren / y vendan toda la carne” (17). Se presenta el deseo latente de que los edificios, estandartes del triunfo económico caigan y demuestren su inutilidad, y que las personas reconozcan su condición de carne sin vida o espíritu.

Un temple similar demuestra la revista *Lácrem* en su texto “No sé que es más triste” el cual se inaugura con el siguiente pasaje:

No sé que es más triste, si esta realidad convulsa atravesando calles mugrientas o la desolación del prejuicio inserto en cada cabeza como una sonda hospitalaria tratando de limpiar un estómago lleno de pastillas oxidadas. Un albergue frío para un supuesto canto, un vaticinio de la muerte de alguien no importante. Amantes de la mierda, la suciedad, de todo un vertedero con tintes cristianos y un Jesús ambiguo que nos mira cómodamente desde su cruz, con sus rasgos caucásicos (4).

Esta descripción instituye el estado de las cosas marcado por la tristeza endógena, aquella de la masividad informe que pasa y pasa con más penas que glorias, y la triste del individuo que se desdobra en dos planos convulsionantes: la nube del prejuicio implantada artificialmente que permite el andar sosegado, desviando la atención del otro punto de penurias, las miserias de la carne que conlleva el cuerpo enfermo por la medicación que permite mantenerse en pie. Se plantea un deambular soporífero parecido al estado de shock que posibilita nutrirse de la contradicción enfermiza al amparo de los valores cristianos que contrastados con la realidad descrita parecen ambiguos y hasta contradictorios.

Ligado a esa contradicción de los valores cristianos en la sociedad moderna se presenta la ilustración de *Secreciones Cultural*: “Yo trato trato trato pero no me olvido”(29) Esta cifra en números romanos la fecha del atentado a Augusto Pinochet en la cuesta Las Achupallas el 7 de Septiembre de 1986, acompañando una imagen del dictador mostrando

las marcas de las balas fallidas en la ventana de su automóvil ligada a modo de conspiración satírica a imágenes de una religiosa orando y el demonio interviniendo para salvar al susodicho. Esta imagen se acompaña de la frase “Sor Rita/ Le salvó la vida al Zorrito” (29). Esta construcción tensa y ridiculiza la relación de la religiosidad asociada a este personaje propiciador del genocidio nacional. Las conexiones son irrisorias, tal como las inconsistencias señaladas, lo que se lleva al límite de lo cuerdo con la inclusión del título proveniente de las letras de Marc Anthony. Parece el sueño confuso que no deja dormir al perpetrador del atentado, que pudiere tomar la voz del último verso “Yo sufro sufro siento que no vivo” (29). Esta ilustración plantea una pregunta polémica e incómoda: ¿es un milagro la salvación de un asesino?

Esta falta de seriedad en el tratamiento de los acontecimientos históricos, la cual raya en la irracionalidad, más allá de las razones estéticas puede leerse desde la clave política. Las poéticas callejeras abren el espacio al renacimiento de la política por medio del incentivo de los conflictos, por medio de la resistencia al lenguaje tecnificador.

En Chile Actual la política se ve enfrentada a una doble restricción que la asfixia y que conspira contra ella. La primera restricción es la ausencia de espacio cultural para las ideologías transformadoras, sometidas a la estigmatización de lo irracional, que han sido incapaces de sobrepasar. La segunda es la voluntad tecnificadora que emana del neoliberalismo hegemónico y que aleja lo político tanto de los representantes como del ciudadano común, a menos que se trate de asuntos de índole local donde no se ponen en discusión los fines esencializados (Moulian 63-4).

Las restricciones descritas orillan a los medios de circulación irregulares a las poéticas callejeras. En primer lugar, se posicionan desde un nicho que está totalmente desmarcado de las instituciones del arte, debido a la estigmatización irracional es que estas poéticas responden de una manera ridículamente irracional, mostrando la incoherencia del sistema actual, se pone en entredicho toda racionalidad, desafiando incluso al sentido común, mediante el ejercicio de una crítica en clave irónica, ya que la vía de propuestas más panfletarias y estructuradas como las editoriales cartoneras serían neutralizadas por las dinámicas nacionales, absorbidas por la dinámica neoliberal. En segundo lugar, se apuesta por recuperar al ciudadano común, de paso, alejado de lo político y lo artístico, mostrando

una función parecida a la del *quebrantahuesos*: es la nueva vitrina del debate público, aquella que presenta otro tono, otras categorías, se dibuja un nuevo lenguaje para el debate, un lenguaje propio de la conversación habitual, del debate callejero, de ahí la sorna a la crítica académica y la tecnocracia. Ahora bien, este llamado al debate no es para nada amable, sino más bien agresivo, pues consigna a todo aquel que no sienta la misma incomodidad con el estado de las cosas como parte y culpable.

La lectura contemporánea de las poéticas callejeras deja fuera del plano el rol de las víctimas que está tan presente luego de la hecatombe de la dictadura militar. Esta es reemplazada por la masa enajenada y el ciudadano inconsciente, independientemente de cual sea su tendencia ideológica, no estará libre de la denuncia de las pequeñas inconsistencias cotidianas:

Después de este siglo de enfrentamientos entre dos ideas de la modernidad, la capitalista y la socialista, la primera ha demostrado viabilidad histórica. Según este razonamiento, ha comprobado su carácter de encarnación real de la razón, o bien ha demostrado su adecuación a una naturaleza humana sacudida por pasiones e intereses, condición humana que nunca superará el estado de alienación. Si no estuviéramos en el “fin de la historia” estaríamos al menos, al comienzo de una “edad histórica”. (59)

El fin de una era se asume en *Secreciones Cultural* con un radical pesimismo histórico en la composición “Declaración de los primeros 14 años”:

Creemos firmemente que aunque Diógenes sea presidente no
va a ser fácil la cosa
que no es otra cosa que el gobierno de los burros
que todos somos culpables (44).

La declaración se realiza desde un nosotros indeterminado entre la masa de culpables, los cuales no sindicán en ningún momento de la composición a un otro o un ellos. Se trata de la declaración de los primeros 14 años del siglo XXI, en la cual se realiza una lectura devastadora de inicio esta era, que no dista mucho de la anterior. Se plantea que aunque Diógenes gobernara en Chile con su pobreza virtuosa no habría redención sencilla, ya que el razonamiento capitalista está difundido en todos y cada uno de los necios ciudadanos. La declaración está marcada por la creencia insistente de la decadencia de la nación en su

totalidad, lo cual se explica porque “no queda otra cosa más que hacer/ con tanta bala loca dando vuelta/ sobre las cabezas” (44). En otras palabras, se presenta la imposibilidad de realizar una lectura diferente debido a que el constante estado de vulnerabilidad y caos no lo permite, pues pareciera que no hay lugar en el cual esconderse de los avatares funestos.

También se trascendentaliza el discurso de los avances, aquellos que solo han quedado en promesas. Se repite en esta declaración el tópico frecuente en la literatura de transición de *la alegría prometida que nunca llegó*:

Prometimos avances
van catorce años de una infancia perpetua
el nacimiento supuso una memoria desde cero
ya van catorce años de miseria y miserables(45)

Este fragmento refuerza la idea que el nacimiento del nuevo siglo no cambia nada, hubo un intento por olvidar las derrotas y la miseria para comenzar desde cero, pero todo sigue en su lugar. Sin embargo, la masacre se recibe con sonrisas: “Entrenados para ser acribillados sonrían/ creemos que ha de ser por algo/ como tan giles (45). Se expresa la relación oximorónica de la masacre feliz, gracias al entrenamiento que ha otorgado la historia nacional, lo cual se ridiculiza con la misma actitud de los espectadores que de igual forma creen que alguna razón habrá. Finalmente, la declaración culmina con los siguientes versos:

Hemos llegado al borde del abismo
nos pican los pies por dar un paso
por ver lo que se encuentra del otro lado
¿bailamos? (46)

Luego de tanto avanzar y fracasar, avanzar y fracasar, sin variable alguna llega el deseo de *bajar los brazos*, culminar el tránsito con el paso final, la autoaniquilación y así un posible renacer. No obstante, como es de esperar por el temple que ha dominado, la última esperanza se corta rápidamente por la enajenación ¿bailamos?

Estas circunstancias componen el ánimo de sanidad de la transición, una alexitimia uniforme. No hay posibilidad de otro camino, por ende solo se debe seguir adelante. Se intenta abrir el camino a la deliberación planteando un panorama amplio de problemáticas y con ello opciones, en lucha contra el trascendentantismo avasallador de la ideología neoliberal. Conforme a este fenómeno Moulian señala:

La razón profunda de la crisis de la política en Chile Actual proviene de la falsa muerte de las ideologías, perpetrada por una ideología hegemónica que pretende la tecnificación de la política y por ello se encarga de asesinar a las ideologías alternativas. Ella es acompañada en esta empresa por el coro complaciente de unas élites que creen haber salvado a la sociedad y por ende a la política, al despojarla de la posibilidad de conflictos respecto al orden mismo (60).

Esta crisis ideológica permite entender porque las poéticas se ven imposibilitadas de transparentar una nueva ideología que salve la situación. En la coyuntura actual una solución de ese carácter es impensada y de ser posible esto solo sería una reforma más al conflicto, pues se necesita su previa visualización. Romper el letargo incentivando los conflictos trascendentales que han sido borrados del mapa. Finalmente, nos han salvado, pero de nosotros mismos, del poder y la responsabilidad que conlleva la deliberación. En este contexto la revista *Aparato Excretor* realiza una reflexión que intenta aclarar los términos del conflicto en el texto “Un cartel”. El cartel al cual hace referencia se encuentra expuesto en las calles de Valparaíso a raíz del incidente ocurrido el pasado 2015 en una marcha estudiantil el cual resultó con dos jóvenes muertos. De la siguiente manera se describe la situación:

Hoy leí en la calle una propaganda pegada a la pared cuyo mensaje era: “NO + MUERTOS POR LUCHAR”. Mensaje que, entiendo, hace alusión al asesinato de dos estudiantes durante una protesta, por parte de un Naziudadano-gánster que lanzó tiros a la multitud para defender su *Night Club* de los rayados (11).

El texto comienza de manera anecdótica lo que pronto muta en una reflexión ensayística acerca de esta lucha que plantea el cartel. Llama la atención la construcción *naziudadano* que esta revista utiliza con frecuencia, la cual responde a la constitución del ciudadano trastocado que parece abundar clamando por giros nacionalistas que rayan en lo sádico y fascista, tales como los ajusticiamientos públicos en que resultan las detenciones ciudadanas de los *lanzas* o el fervor xenofóbico y triunfalista que florece tras los encuentros futboleros de *La Roja*. El texto prosigue apuntando a otras inconsistencias ciudadanas:

SI EL MENSAJE SE DIRIGE (AL ENEMIGO)

al Estado
podríamos hablar de un DISCURSO PETICIONISTA,
PEDIRLE AL ENEMIGX
QUE NO SEA TAN SEVERO CON NOSOTRXX,
SE PUEDE DESPRENDER QUE
SE TRATA DE
INGENUIDAD PEDIRLE AL ENEMIGX SER MÁS AMABLE
O NO SE TIENE
CLARIDAD
QUIÉN ES EL/LA ENEMIGX (12)

En el fragmento anterior se reflexiona acerca de cómo se plantea anacrónicamente en los carteles y en los discursos una lucha que ya no es tal, pues los medios son los de una petición. Se destaca el carácter ficticio de esta guerra que plantean los discursos de izquierda, los cuales llevan consigo su propio opositor: “EL/LA CIUDADANX ES / propiamente / UN PRODUCTO DE SU OPRESOR, CONTIENE PARTE DE ÉL” (12). La puesta en escena de la guerra es leída como la ficción que logra desviar la mirada de que el enemigo que plantea está en realidad latente en el propio ciudadano, quien prefiere esperar y pedir a desprenderse de los pequeños beneficios del sistema establecido.

Las poéticas callejeras se unen en la agresión a la masa ciudadana como perpetuadora de su propia explotación, correlato que se relaciona con lo que Moullian denomina *El paraíso del consumidor*, este paraíso maqueteado que funciona como arma de doble filo que permite liberar el deseo a cambio de encadenarse a la rueda de producción, esto se explica a través del caso ejemplificador del crédito: “El crédito permite realizar una consumación del deseo del consumo sobre la base de un disciplinamiento a posteriori. Es la puerta de entrada al paraíso del consumo a través del purgatorio del endeudamiento” (90). Estas condiciones de vida trazan los lineamientos del horroroso Chile, marcado por una idiosincracia con forma de nube ahistórica, una cultura de consumo: el blanqueamiento nacional en las mentes de los ciudadanos. Las marcas del facismo que nos ha quitado la cordura, la sensibilidad y los ideales o por lo menos la posibilidad de acción.

Moullian busca las raíces de este sistema de consumo en la campaña publicitaria del Chile democrático que debió ofrecer posibilidades de rentabilidad rápidamente para

posicionarse en el mercado borroneando las desconfianzas que generó la violencia de dictadura:

Las exageraciones semánticas que se han usado en esta campaña publicitaria (Chile jaguar, Chile puma, Chile líder, Chile desarrollado) no son azarosas. Forman parte de una estrategia de exaltación, destinada a suscitar el “orgullo patriótico”, la idea de que somos triunfadores. Efectivamente esa campaña buscó y busca un efecto externo, para el consumo de inversionistas y decisores. Pero también pretende crear efectos internos, que consoliden el modelo, en este caso que generen identificación con él a través de una idea-fuerza “Chile admirado”. O sea, Chile en la boca de todo el mundo, Chile envidiado ¿Qué mejor posicionamiento para una sociedad obsesionada por la grandeza, para un país de un inconfesado nacionalismo, competitivo y exitista? (99)

El discurso de publicidad nacional se extrapola en la época contemporánea a diferentes áreas de la vida cotidiana del chileno, impulsadas cuidadosamente como parte del aparatoso disfraz del Chile actual. Un ejemplo de la invasión de este discurso se presenta en *Aparato Excretor* por medio del texto “Corazón patriotero (o la lógica de lxs longis)”. Este texto se funda en el fervor por la Copa América 2015, lo cual se enfatiza al estar escrito sobre por páginas del diario que tratan el tema, una de las cuales titula “Cada estadio lleno de la Roja en las eliminatorias dejará al menos \$2.500 millones para” (8). El titular se encuentra cortado sin aclarar para qué se utilizará el dinero, lo cual abre infinitas posibilidades denotando que cualquiera de las alternativas no podrá mitigar el despilfarro. El texto en sí retrata las voces de la muchedumbre ebria de triunfo de la siguiente forma:

¿Historia?
-¡¡¡JAMÁS!!!
¿Olvidar?
-¡¡¡CAMPEONES!!!
-¡¡¡GANAMOS!!!
-¡¡¡HISTORIA!!!
-¡¡¡JAMÁS OLVIDAR!!!
-¡¡¡VIVA CHILE!!!

--¡¡¡VIVA!!!
-¡¡¡MEJORES!!!
-¡¡¡HEIL!!!
-¡¡¡CHI-CHI-CHI!!!
-¡¡¡HEIL!!!
-¡¡¡LE-LE-LE!!!
-¡¡¡HEIL!!!
-¡¡¡SUPERIORES!!!
-¡¡¡HEIL!!!
-¡¡¡SOMOS HISTORIA!!!
-¡¡¡HEIL!!!
-¡¡¡CONQUISTAMOS AMÉRICA!!! (8)

El fragmento inicia con un cuestionamiento a la masa festejante que instala la problemática central del texto: ¿de qué historia estamos hablando? ¿Qué historia queda en sus memorias? La voz colectiva hace oídos sordos al cuestionamiento y prosigue con la arenga nacional, la cual se metamorfosea poco a poco por medio de la irrupción del “Heil”, el saludo icónico de la Alemania nazi, cuya presencia denuncia el nacionalismo exacerbado que subyace en el discurso que hincha el pecho de los hinchas. Este discurso logra tal relevancia que puede concebirse como uno más de los mecanismos de blanqueamiento de la memoria histórica, pues rellena ínfulas la herida abierta de la historia a modo de parche que droga de éxtasis.

Ligada a esta lectura ideológica del fenómeno del fútbol se presenta la ilustración “Zurdazo al ángulo” (19) de la revista *Lácrem*. La imagen estampa un escenario difuso de gran movimiento que fluye hacia un punto de fuga central: el agujero producido por un objeto lanzado por el protagonista de la escena. El sentido de la imagen se erige con la superposición de dos cuadros: el primero, sugerido por su título, la anotación de un gol al ángulo por parte de un jugador de fútbol; el segundo, el lanzamiento de un objeto contundente a una vitrina por parte de un encapuchado. Este ejercicio plantea una inversión de los roles a la usanza del carnaval, mediante el cual el encapuchado pasa a ser el héroe de las masas que con cada destrozo colabora al triunfo de la contracultura de los marginados del progreso.

Como se ha revisado, las lógicas del consumo instaladas en Chile no se quedan en el ámbito material, sino que su intervención más decidora se da en la psique de la sociedad. Muolian se refiere a continuación a otro de sus efectos:

La cultura cotidiana del Chile Actual está penetrada por la simbólica del consumo. Desde el nivel de la subjetividad esto significa que en gran medida la identidad del Yo se constituye a través de objetos, que se ha perdido la distinción entre “imagen” y ser. El decorado del Yo, los objetos que dan cuenta del status, del nivel de confort, se confunden con los atributos del Yo. No solamente la estratificación del individuo se realiza a través de la exterioridad, por su consumo. También se constituye en ese plano la imagen de sí mismo, su “*self-esteem*”, su relación con la sociedad o su conciencia social. El decorado o la fachada pasa a ser parte del Yo, núcleo de ese Yo. Este se ha vuelto imagen en un espejo, atrapado en la cultura de la exterioridad (106-7).

Esta irrupción del consumo en la conciencia del yo que se describe anteriormente es uno de los artilugios más poderosos de la industria publicitaria y todo aquello que representa la vitrina rota de la ilustración recién comentada. Esta forma adulterada de la autoconcepción es uno de los topes psicológicos que se instalan en la mente del buen trabajador, ese que labora por adornar su imagen y que por ende no arriesgará un ápice de su sueldo por un beneficio social. En este panorama, considero interesante la representación contracultural del dilema de la cosificación o fetichización del ser que realiza *Lácrem* con su ilustración “Balticrom, Dios de las penas”. Este retrato dibuja una construcción inusual de la cosificación del ser, la cual generalmente tiene al éxito, ya que en esta ocasión es tendiente a la pena y al fracaso. La figura de la deidad de la cerveza *Báltica* se disfraza de punky, piensa y siente mediante el alcohol, y esconde bajo su morbidez la impotencia de su incapacidad e ineptitud, representadas en su caballito inmóvil y su babero. Es la imagen viva del ahogar las *penas en alcohol* a tal punto que el sujeto se inmola por el consumo del néctar que lo deja ciego.

El conformismo es el hijo putativo de la “naturalización” del mundo actual que realizan las ideologías dominantes, declarándolo protegido de la historicidad. Ese conformismo toma numerosas formas. ¿Para qué criticar un

mundo que no se puede cambiar?, preguntan los conformistas-fatalistas. ¿Desde dónde criticarlo, con qué fundamento si se han derrumbado los grandes relatos y no existe una ética universal?, plantean los conformistas-relativistas. Unos y otros, por motivos diferentes, se parapetan en la impotencia (119).

Debido a las dinámicas recién descritas no existe espacio para una propuesta programática y propositiva, ya que por lo pronto el desafío es romper la jaula de hierro que aún está presente en la realidad nacional, la cual se encuentra asegurada con los muchos artilugios que se develan y analizan a lo largo del presente capítulo. En este sentido, las poéticas callejeras desarrollan un ejercicio de resistencia a la lógica de los acuerdos expresada en la visualización de las inconsistencias del aparato social y los procedimientos de dominación heredados del pasado histórico reciente.

Conclusión:

La radiografía en negativo de las trincheras de las poéticas callejeras

A lo largo de este trabajo se ha realizado un recorrido por los principales puntos que tensionan las poéticas callejeras, pasando por su lugar de enunciación, sus mecanismos anómalos de producción, distribución y circulación, las disrupciones estéticas, su posicionamiento ideológico y motivación política. Tras el análisis de estos flancos es complejo aunar estas producciones mediante alguna categoría, pues como se ha revisado, estas desbordan con creces cada una de las posibilidades, haciendo patente su talante de irreverencia generalizada. No obstante, creo que es decidir en su posicionamiento ético y estético la convicción de que *la realidad supera la ficción*, ya que casi en su totalidad, el impacto agresivo arremete contra el lector es producto del encuadramiento del propio descalabro de la realidad chilena. De allí, otra de sus antinomias más notables, el discurso antinacionalista de las revistas enraizado en una condición profundamente chilena, desde la deconstrucción de la memoria, el apego a la ciudad porteña, el desgarramiento de nuestras inconsistencias históricas y el lenguaje del día a día.

Considerando el estado del conocimiento en la sociedad actual de la información que se ha enriquecido con los nuevos canales que ha abierto la difusión masiva de internet y la interconexión mercantil que esgrime el sistema neoliberal, comprendo la propuesta ecléctica de las poéticas callejeras como una radiografía crítica del estado de las cosas, pues refleja el sentimiento errante del hombre contemporáneo intentado buscar su lugar en el torbellino veloz que lo rodea. Deviene de ello su caracterización como trincheras como una forma de anclarse en negativo a la realidad que no hace sencillo establecer una propuesta sólida y coherente a futuro.

En este panorama y a la luz de las problemáticas trabajadas, creo que es posible establecer ciertos parámetros que diferencian a las tres revistas tomadas. El caso de Aparato Excretor vislumbra una motivación mucho más tendiente a lo

panfletario, con mayor cuidado del componente político que del estético, el cual se dibuja con tonos anarquistas. El otro polo lo presenta la revista Secreciones cultural, la cual mantiene mayor atención a su propuesta literaria, la construcción del arte y con ello hace gala de gran número de referencias letradas que otorgan otro cariz a su propuesta. Finalmente, la revista Lácrem se posiciona en una zona intermedia que ostenta el plus de la gran cantidad de trabajo ilustrativo de su composición, el cual se entrelaza armónicamente con su planteamiento escritural, enriqueciéndolo y profundizándolo.

Pasando a otro punto, me resulta preponderante expresar la paradoja que ha significado trabajar en un Seminario de Graduación con textos que gritan de todos los modos posibles su contraposición a la academia. Con respecto a esto puedo argumentar que desde el inicio de este proceso me cuestioné también mi lugar en el quehacer de la investigación académica que debo reconocer, no es lo mío, exclusivamente por la segunda parte de dicho término. Debido a estos cuestionamientos buscaba alguna estrategia para desarrollar una investigación que me acomodara, cuando me encontré con uno de las revistas, la cual llamo profundamente mi atención y me impulsó a plantear este trabajo. No obstante, más allá de la anécdota personal, esta paradoja plantea grandes preguntas que aún no me atrevo a zanjar: ¿Debiese la crítica hacerse cargo de las propuestas de la literatura marginal? ¿Es posible que la literatura marginal ingrese a las bibliotecas de la academia sin trastocar con ello todo su sentido? ¿Cómo maximizar la distribución de este tipo de propuestas sin aislarlas del lugar que les da sentido? ¿Es posible comprender desde una tesina como esta el espíritu de la literatura marginal?

La lectura de estas revistas golpea en un ataque entre las risas y la angustia, ya que se mueven muy bien en el campo del humor negro de la realidad, lo que sin duda, abre las puertas a un sinfín de lecturas posibles. Esta es una de mis consideraciones para con este trabajo, ya que al verme enfrentada al análisis minucioso de las construcciones que se presentan, cada una de estas publicaciones ha ido tomando vida y cuerpo para mí, lo que ha resultado en un diálogo constante con las siluetas fantasmagóricas de sus escritores, lo que finalmente me han superado en número y diversidad. Con esto quiero decir que la vitrina panorámica

que componen es tan amplia y heterodoroja que al finalizar este documento ha quedado mucho material fuera, el cual espero pueda ser retomado prontamente con miras a dilucidar otros puntos de conflicto en las trincheras que elaboran.

Referencias bibliográficas

A. Fuentes primarias

Anónimo, *Aparato excretor*, N° 1, Valparaíso, 2015. Revista impresa.

Anónimo, *Lácrem*, N° 1, Valparaíso, 2015. Revista impresa.

Anónimo, *Secreciones cultural*, N° 1, Valparaíso, 2015. Revista impresa.

B. Fuentes secundarias

Arias, Juan Carlos. “La muerte del autor, la redifinición del hacer del arte y de la crítica.” *Calle 14* N°15.10 (2015) 43-51.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

Dostoievski, Fiodor *Los demonios*. Buenos Aires: Ediciones libertador, 2002.

Espinosa, Patricia. “Un freno decidido y radical a nuestro viaje al abismo: Debates críticos en América Latina.” *Taller de letras* N°54 (2014): 145-148.

Fernández, José Antonio. “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe”. *A part rei, Revista de Filosofía* N°48 (2006) 1-12.

Galindo, Oscar. “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos,” *Taller de letras* N°52 (2013): 11-37.

Gombrowicz, Witold. *Contra los poetas*. Barcelona: Sequitur, 2002.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina, una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

Mondaca, Felipe. *Encuentro chileno de Editoriales Independientes, propósitos y experiencias*: Santiago: Colofón, 2012.

Moulian, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2002.

Rodríguez, Rocío. “Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular.” *Revista de Humanidades* N°30 (2014): 129-165.

Silva, Macarena. *Pasiones del Desencanto. La crisis del campo literario chileno en Revista de Crítica Cultural, Revista Piel de Leopardo y Rocinante*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.

Souto, Julio. “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica.” *Revista chilena de literatura* N°88 (2014) 235-264.

Williams, Raymond. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 2001.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.