

**Condición posthistórica
o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**



**Jorge Rosas Godoy
y
Edith Cerda Osses**

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts & Humanities

Condición posthistórica
o
Manifestación poliexpresiva
Una perturbación sensible

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses

Condición posthistórica
o
Manifestación poliexpresiva
Una perturbación sensible



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2019

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una
perturbación sensible

ISBN 978-1-7323474-8-9

Ilustración de *tapa*: Foto gentileza de David Preston
en *Unsplash*

Diseño de tapa: *Argus-a*.

© 2019 Jorge Rosas Godoy y Edith Cerca Osses

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-a

16944 Colchester Way,
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.

Calle 77 No. 1976 – Dto. C
1650 San Martín – Buenos Aires
ARGENTINA
argus.a.org@gmail.com

A Dios

A nuestras familias

A la UCSC. DIN_03/2014

INDICE

I. Introducción	1
II. Realidad posthistórica y Poliexpresión Martiniana	3
III. Condición posthistórica en dos obras de Juan Luis Martínez	13
1) <i>La Poesía chilena</i> (1978): Condición posthistórica en <i>La Poesía chilena</i> (1978) de Juan Luis Martínez	13
Breve descripción de la obra	13
Linde elegíaco	18
Condición de ruptura	20
Condición poliexpresiva elegíaca y desintegración de las formas en <i>La Poesía chilena</i> (1978) de Juan Luis Martínez	24
A modo de transición conclusiva	31
2) <i>El Poeta anónimo</i> (1985) 2012: Poliexpresión: una aproximación teórico-crítica en <i>El Poeta anónimo</i> .	32
Perturbación sensible	34
Distintos caminos	40
Segunda transición conclusiva...	46
IV. Problematicación de la literatura chilena contemporánea desde la Poliexpresión artística martiniana	
Campo compositivo	
A modo de ejemplo	
Una como condición posthistórica...	
Hacia una endoculturación.	
Condición de agotamiento...	

Condición de competencia literaria...

Aproximación a la obra *Virgenes del Sol Inn Cabaret...*

Algunos Antecedentes.

Segunda aproximación: camino al endotexto.

Endotextualización posthistórica en *Virgenes de Sol Inn Cabaret...*

A modo de transición (in)conclusa.

**V. A modo de Conclusiones: Genericidad
y periodización en la literatura chilena
contemporánea con/en/desde Martínez.**

Genericidad y poliexpresión

Bibliografía

I. Introducción

Ya que se ha dicho tanto que la historia como la conocíamos terminó, es que vemos este nuevo plazo como una condición posmoderna y una expansión de la ideología neoliberal, especialmente esta última, en su manifestación de globalidad como si esta fuera ‘el’ metarrelato para poder explicarnos, en alguna medida, la contracción del sujeto en este período. Por consiguiente, esta indagación ha tenido como objeto examinar y problematizar, *grosso modo*, el uso poliexpresivo de los recursos estéticos-literarios como aparente escisión del sujeto en *La poesía chilena (1978)* y en *El poeta anónimo (2013)*. Ambas obras de Juan Luis Martínez. Esto, mediante la interpretación de los recursos y objetos a través del uso de una semiósis exploratoria del fenómeno estético-literario y de la representación científico-descriptiva de la recursividad e intertextualidad poliexpresiva, ya que “ocurre, por cierto, que la nuestra no es una sociedad unificada y no posee, por lo mismo un solo lenguaje, ni un solo estilo” (Oyarzún 79). Por lo tanto, no es al código lingüístico solamente que se ejerce presión, sino al lenguaje como capacidad productiva, incluso como microrrelatos lyotardianos, como aquellos que se funcionalizan de acuerdo al lenguaje particular. Y, consecuentemente, el código, hemos de entenderlo como

varios códigos que se unen en una página, en una obra para fijar el sentido del sin sentido que el lenguaje tradicional (lingüístico) ya no es capaz de expresar. En consecuencia, la estética en su forma y fondo se adecua a este nuevo tiempo y con nuevos elementos que se aparecen simultáneamente como expansión del significante, provocando el cambio hacia una nueva noción de estética, de texto incluso que, simultáneamente, multimodal o poliexpresivo, preexiste a la propia literatura. (Rosas 2016 71)

Y esto no sólo porque cambian los tiempos sino porque

Si el arte pierde su contenido expresivo, se marchita y muere; pero, si el impulso expresivo, por su lado, quiere proyectarse victoriosamente, tiene que hacerlo mediante la construcción de formas, las cuales están sometidas a la vigencia de leyes que, consciente e inconscientemente, subtienden no sólo el proceso creador sino también el de la contemplación. Por eso, si nos ponemos en el punto de vista del espectador artístico, volvemos a encontrar los mismos términos: impulso expresivo, goce de las formas. (Oyarzún 81)

De modo tal que, la percepción y aprehensión que hace el autor y el lector del mundo es una comprensión¹ holística y por lo tanto lleva consigo toda su constelación y por lo mismo se vale de

¹ Con este término nos referimos al hecho de aprehender el mundo y la realidad, pero junto con ello la comprensión del mundo y de la realidad simultáneamente y total, indistintamente de las partes que lo componen.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

distintos y variados métodos y elementos para estetizar y comprender el mundo.

En definitiva, esta sería la base y ‘sólo la base’ para problematizar la literatura chilena contemporánea desde la *Poliexpresión* artística² como una construcción estética desde la obra de Juan Luis Martínez.

² Ver Rosas Godoy, Jorge. 2012: *La nueva novela: aproximaciones a una estética de los nuevos tiempos*. Editorial Académica Española. AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG. Saarbrücken, Deutschland. ISBN-13: 978-3-8473-5400-0 (s/c. ed) 101, 231, 239 y 281. También en 2012: “¿Juan Luis Martínez y Parra?” En revista *Quinchamalí* N°8. Edición especial: Nicanor Parra. (com. edt.esp.)138-139. Y en 2016: *Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde La nueva novela de Juan Luis Martínez* 63-87.

II. Realidad poshistórica... poliexpresión martiniana

La Historia, se ha dicho, que terminó, y por lo tanto vemos este nuevo plazo como una condición posmoderna y una expansión de la ideología neoliberal, especialmente esta última, en su manifestación de globalidad como si esta fuera ‘el’ metarrelato para poder explicarnos, en alguna medida, la contracción del sujeto en este período. Lo que no siempre es fácil, pues según Jauss (2004), que ya nos da una pista³ fenoménica, nos alerta sobre la idea de la reducción del sujeto. Aunque, aparentemente, esta no sería más que una ficción y por lo tanto deberemos estar atentos, ya que esta podría ser una causa de la mengua del sujeto y su incertidumbre y por lo mismo una supuesta escisión, puesto que dicha invención ampliaría los límites entre lo cierto y lo ficcional dejando un espacio o atmósfera para la incertidumbre de este sujeto de naturaleza polimorfa. Además, que el propio Jauss hace hincapié en que esta realidad o prejuicio, más bien, obedecería a una posible invención...

El inventor de tal cuestión puede ser Nietzsche, quien redujo el sujeto a “mera ficción”, a un “prejuicio popular” alimentado por la gramática: “apenas hay un yo del

³ Véase el ensayo “Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*. Informe sobre una estética posmoderna”. En Jauss 2004 227-256.

que hablar, si se reprueba el egoísmo”. Si el sujeto no es más que un “precipitado” de identidad y regularidad dentro de una naturaleza humana poliforma, entonces “nuestra así llamada conciencia no es sino un comentario más o menos fantástico acerca de un texto desconocido, quizá incognoscible, aunque sentido”. (227)

De tal suerte que, la no identificación de la estructura tradicional de una obra es lo que se hace presente, es decir, como si fuera la realidad monádica esperada, ya que el sujeto ha sido ‘precipitado’ y/o ‘desacralizado’ y en consecuencia bifurcado entre realidad y ficción. Y por lo tanto es una realización polimodal, ya que no es posible que mantenga los metarrelatos como una mónada (en términos leibnizianos), sino que están fragmentados, escindidos porque el sujeto o ha sido reprimido, derribado, suspendido, anulado, ahogado, precipitado. Provocando un problema, especialmente, al intentar reconocer al sujeto en un ‘yo’ que ya no es, o sea, ya no es-en-sí porque es una ficcionalidad o ilusión de la percepción de sí mismo y en consecuencia lo que antes era una substancia indivisa, pero de naturaleza distinta y poliforma, hoy es como si fueran universos paralelos, algo como realidades esquizoides, escindidas y escindibles. Prueba de ello es el modo de vida, vale decir, después de la ‘aldea global’ vino “la modificación de las formas esenciales de la percepción humana” (Steiner 422), ya que definitivamente:

Nuestros poderes de absorción nerviosa pueden aumentar, nuestra tolerancia con respecto al impacto visual y auditivo puede evolucionar; pero el potencial recreativo que nos hace capaces de reconstruir una imagen coherente de escenario y acción a

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

partir del signo de la palabra áfona disminuirá como si fuera un músculo atrofiado.
(*Ibid.*)

De manera que, el mundo conocido como tal ha de cambiar inexorablemente y por consiguiente la forma de reflejarlo. Necesariamente la escritura o producción ‘composicional’ de la obra literaria ha cambiado y ésta hubo de asumir nuevas realidades de la historia humana y en consecuencia hubo que incorporarlas sí o sí en el campo de composición artística, recurriendo no sólo a las nuevas formas perceptivas, sino también a las nuevas formas de decir, tomándolas en cuenta para este nuevo lector histórico, más bien, poshistórico. De tal modo que esto “significaría que formas artísticas dominantes quedarían “abiertas” a intervenciones reprensivas o sustanciadoras por parte del público, que el auditor o el espectador podrían, a veces, ser agentes en el proceso de creación formal” (Steiner 423).

Desde aquí entonces es que revisamos la nueva problematización de la literatura chilena, puesto que no es ajena a ninguna de estas vicisitudes, tanto en la producción como en la recepción, es decir, la producción desde la genericidad y la recepción desde la periodización, puesto que el sujeto está en cuestión permanente y por lo tanto en constante desplazamiento entre el ‘en-sí’ y el ‘para-sí’ del ‘yo’. De tal modo que la poliexpresión es una manifestación cuestionadora de este ‘yo’, de este sujeto, ya que, temporalmente se escinde, pero en la poliexpresión martiniana se revela como una suma de ‘yoes’ que, ‘otrificado’, se hace uno solo, casi como una mónada (invisible y/o anonimado). Vale decir, el sujeto martiniano no es sólo una ficción o una fábula, sino que es el intento de reificar, de dar sentido a todas esas partes escindidas y precipitadas hasta llegar al ‘en-sí’ del ‘yo’ que ahora se aparecería desde el ‘para-sí’ como si fuera una ilusión de la realidad, “un juego de las apariciones del objeto” (Seel 65) del ‘así-es’ o ‘en-sí’ del objeto. En consecuencia, el desplazamiento no es tal, sino que es una de(s)-formación del hecho estético, toda vez que es percibido desde el ‘para-sí’, pero de modo

nuevo. De manera que el objeto, cosa o realidad, junto con aparecerse se hace ilusión de la misma al reunirse desde las partes y atributos como si fuera una constelación, es decir, que lo particular de las partes o atributos de la percepción se hace universal. Y lo universal de ella, la realidad aparecida como un todo, se hace ilusión en la particularidad como una aparición de la apropiación estética.

De tal forma que esta circunstancia, sea obvia o no, ocurre en la época en que vivió y escribió su obra Juan Luis Martínez, no sólo en el golpe o postgolpe político. El golpe estético devenía ya desde esta separación del sujeto del 'yo'. Así que esta avenida ya era transitada el '25 y en los '40s y por nuestros filósofos y artistas del '50, especialmente los que están produciendo del '60 en adelante. También las lecturas de la época estaban muy cercanas a Heidegger, Vattimo, Lyotard, Foucault.

Todo ello ha incidido entonces en la apreciación del mundo y en la visión de mundo. Lo que se deja ver en cómo el arte va cambiando sus formas. La literatura martiniana no lo hace de otro modo, sólo que se centra en la naturaleza humana poliformal, vale decir, mediante la poliexpresión del 'yo' para llegar a ese 'yo', más que escondido, escondido en una cómo ilusión de la realidad como un simple epifenómeno, algo periférico. Si alguien o algo lo precipitó, él lo quiere denunciar, encontrar, develar, anunciar, armonizar, humanizar; pues es la tarea de aquel que es escrito por el lenguaje, y no alimentado sólo por la lengua como primigenia cultural. El lenguaje entonces da cuenta de una intertextualidad simultánea y espontánea, ya que "el texto literario se inserta en el conjunto de los textos: una escritura es réplica (función o negación) de otro (de otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto" (J. Kristeva 235).

Sin embargo, la intertextualidad no es reductiva, sino la base y sólo la base de la poliexpresión, puesto que ella,

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

La intertextualidad, condición de todo texto cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas.

Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad (*si*): es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad). (Barthes 13)

De manera que nos vamos acercando a la apropiación textual como un contenido, más bien cultural, ya que la “ocuparse de cuestiones de intertextualidad es poner de relieve conexiones culturales implícitas o explícitas en toda producción textual (mayormente las literarias, aunque no exclusivamente en ellas)” (Mendoza 71).

Pues bien, dado estas realidades contextuales es que nos aproximamos a *La poesía chilena* y *El poeta anónimo*, pues pensamos que se corresponden con una sola, la estética martiniana, una suerte de transtextualidad y/o transgenericidad poliexpresiva que resulta ser una experiencia vívida de la belleza en un trasunto, o un intento más bien, de humanización de aquello que está mal y por ello hay que subvertirlo. Por lo tanto, debemos señalar que la estructura de la obra de arte entonces sufre una conmoción, es decir, no se puede desarrollar como antes y por lo tanto la manera conocida de estratificar, clasificar, ordenar, contextualizar, y finalmente, periodizar; no son lo mismo, no pueden ser lo mismo. De modo tal que, la compleción de

una obra, de una recepción estética, incluso, ya no son lo mismo, pues la disposición de los planos de composición del arte ha cambiado, se han alterado. Lo que se puede argumentar como “a favor de borrar la diferencia o afirmar la identidad entre las obras de arte y sus contrapartidas cotidianas para superar el concepto de arte ilustrado-romántico o tradicional burgués con una nueva producción post-histórica”. (Danto, cit. por Lydia Goehr 2005 153).

Ya que lo único que nos queda en realidad es ‘el principio esperanza’, puesto que, entre ‘borrar la diferencia o afirmar la identidad’, solo sería posible una reorientación total de nuestra conciencia de ser y por lo tanto ‘el principio esperanza’ sería sólo la base y nada más que la base, tanto de la realidad como del ideal, pues

Ese conocimiento, que Ernst Bloch llama el principio Esperanza, está en el núcleo de su aspiración. Pero este hombre tiene poco tiempo y las pautas de la imaginación no le exigen que detalle el ideal abierto. Sólo seremos capaces de formular preguntas precisas sobre la condición del hombre liberado y humanizado cuando esa condición se encuentre (si se encuentra) históricamente próxima, cuando el horizonte haya detenido su retroceso, situación tan nueva y tan radical como exigir una reorientación completa de nuestra conciencia. (Steiner 418)

Ahora bien, como esto es ‘la base y sólo base’, entonces estamos frente a una realidad posthistórica, ya que el hombre liberado, precipitado y humanizado se vuelve una vez más un buscador constante de la felicidad, del progreso, del ideal que no ha podido explicar. De este modo, el artista, en plena conciencia de sí y de su arte se ve algo desconcertado y por lo tanto vive para aferrar la realidad tal cual viene, pero con la conciencia de que esta es la posibilidad de la subversión real, es decir, de producir el cambio, si es que es posible, desde la nueva realidad, reutilizando, reificando los recursos para seguir adelante, en oposición al hombre común que se

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

deja llevar por un supuesto horizonte, pero que en suma, sólo es la expansión globalizante de la supuesta posmodernidad. No se da cuenta que está en un cambio de época, pues la expansión de la globalización es tan potente, abarcadora e inhumana que se aparece atemporal, al hacerle creer a este hombre que sólo vive el presente y por ello, no puede vivir la realidad, sino a través de la escisión. Creyendo que esto es la realidad, que esta es la forma de vivir, medio esquizoide, pues se le hace creer que esto es la respuesta. Alejándolo, incluso cada vez más, de la pregunta que no tiene tiempo de hacerse y del ideal, que tampoco tiene tiempo de explicar.

En esta suerte de sujeción angustiada y sicótica, que tiende a parecerse a la posmodernidad esquizoide, el artista de la época arremete con sus relatos y metarrelatos estéticos, políticos y culturales dando respuesta a estas vicisitudes, interviniendo la historia, el campo compositivo artístico y, por cierto, las modalidades de expresión que definitivamente no son las mismas. Y especialmente porque ellos, los artistas, al parecer, son los únicos en darse cuenta que viven ‘el principio Esperanza’, pero más todavía, serían los únicos en estar en ese horizonte capaz de detener el retroceso de la historia. En definitiva, estarían en la posthistoria y por ello, las manifestaciones artísticas serían poliexpresiones, ya que estarían al borde de aquel horizonte, pero de modo simultáneo y espontáneo, lo que se ha confundido con la escisión del sujeto y el mal entendimiento de la ficcionalización, que de ser usada como una herramienta o recurso literario más, se creyó que era la ficcionalización del sujeto y que el tiempo terminó.

Pues bien, de entre estos tipos de artistas es que surge Juan Luis Martínez, quién no es “el” artista, pues solo la historia lo dirá, pero si es el artista que más contribuye al entendimiento de una época y período que era, de suyo, convulsa.

Ya se ha mencionado en la historia filosófica que la sola política no basta, sino que habría que volver las flautas, como Huidobro hacia el futuro. De hecho, Schiller, declaró una vez que la política no sería la que ayudaría a reponerse de la Revolución

Francesa, sino que sería la Estética, pues él estaba seguro que la política había sido desahuciada, es decir, él ya no creía en que la política le asegurara la vuelta a la vida social y cultural como la conocía, ya que había perdido toda su fe en ella, en la política.

Y esto es algo que le hemos leído a Jameson, en alguna medida, especialmente cuando hace énfasis en que la salida [a la posmodernidad] es la política y la estética. Y al propio Martínez también, cuando busca la explicación o la trasmisión, más bien, de aquella realidad. Algo así como la pérdida de señales de ruta en esta casa, es decir, la casa conocida como la Modernidad ya no es, más bien es posthistórica:

5. "-Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza".

(Martínez 1977 137)

De tal suerte que el tiempo y el espacio es el límite, no necesariamente, político y cultural. No obstante, el sólo hecho de reflexionar en torno a esta cuestión nos hace allegarnos a la idea de que el modo de la realidad poética, más allá de la razón y por lo tanto perceptiva, quiere entender esta nueva realidad que le hace perder la esperanza. El tiempo ha muerto y el espacio agoniza, son las expresiones más profundas de un hombre, poeta, ciudadano; pero que levanta la cabeza para proponer, desde la denuncia, una nueva visión de mundo. Y esta percepción es la nueva, porque es la base de la poesía, de la nueva poesía, pero que ha de ponerse en fudres nuevos. Schlegel dijo algo similar alguna vez, la poesía es la que permanece, pero son las formas las nuevas. Y esto es lo que hace alguien que vive la experiencia, el mundo. Por lo tanto el o los objetos

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

se ‘aparecen’ en esta percepción a medida que va viviendo, experimentando el mundo. Ya no sólo se vive o experimenta como el ser o el parecer, sino que es más que eso, es el aparecer y por ello se experimenta y se vive, de lo contrario sólo sería existencia y experimentación. No sería epifenomenología como lo hace sentir esta como condición posmoderna.

A continuación, veremos dos aproximaciones a la poliexpresión o estética martiniana en dos de sus obras: *La poesía chilena* y *El poeta anónimo*. En ellas probaremos la estética y poliexpresión martiniana desde dos interpretaciones posibles. La una, desde la Elegía y la realidad poshistórica como un hecho humano y estético no-abstractivo y la otra, desde la revisión de observar el interior de su obra, la construcción estética, la semántica de parte de su léxico y ver su conexión con el arte, la música, la estética y el mundo socio-cultural, mediante la recepción estética que la ficción literaria y el mundo del lector provoca, por lo tanto, como la literatura y la vida interactúan en este nuevo plano compositivo.

III. Condición posthistórica... en dos obras de Juan Luis Martínez.

1) *La poesía chilena* (1978)

La poesía chilena (1978) es una obra de arte-objeto, según la crítica. Pero también se ha sindicado como una obra fúnebre o “El libro de las defunciones” (Quezada 1979). Así también como elegíaca: “uno de los libros que debe ser entendido como una de las elegías más extraordinarias y únicas donde la tradición (chilena, española y universal)” (Morales 112). O bien como lo estudiara Cussen: el *tombeau*, como ejemplo de homenaje fúnebre y, el libro-objeto, como formato que altera las condiciones habituales de lectura.

Entonces, la elegía, no sería más que una actitud o dicción lírica que impulsa y da cuenta del diseño retórico propuesto por Martínez⁴ para reificar la muerte y el supuesto Fin de la Historia a través de un nuevo relato que se manifiesta como una desintegración de las formas del arte literario.

Para ilustrar esta premisa describiremos, brevemente, la obra. Luego nos acercaremos a un linde elegíaco y a una ‘como condición posthistórica’. Ya que Martínez, usaría recursivamente lo elegíaco como expansión de los significantes para generar una nueva realidad postmetarrelatal.

⁴ Y que está más allá de las actitudes clásicas del hablante poético. Es decir, supera la actitud lírica y la enunciativa del hablante para refrendar un sujeto lírico e histórico comprometido ética y estéticamente con la obra de arte como un hecho estético sociocultural.

Breve descripción de la obra:

Esta pieza artística está compuesta de la siguiente manera:

- una pequeña caja de color negro (como simulando una urna, un ataúd en miniatura),



(Esta imagen es una vista desde arriba de la tapa de la caja)

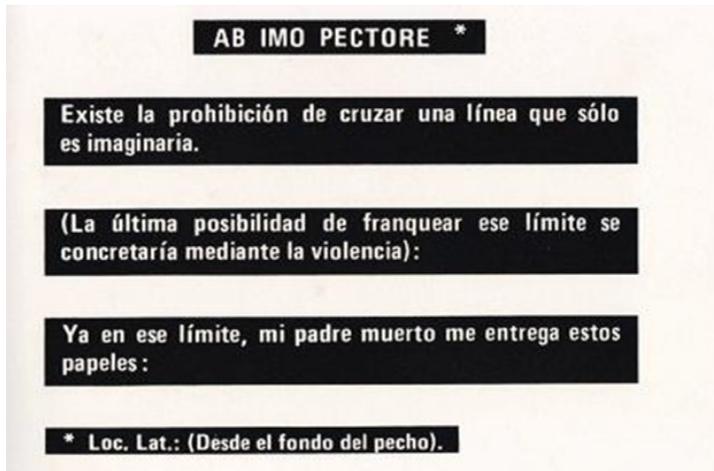
En su interior contiene:

- un libro y una pequeña bolsa plástica con tierra que, según se señala es del Valle Central de Chile.



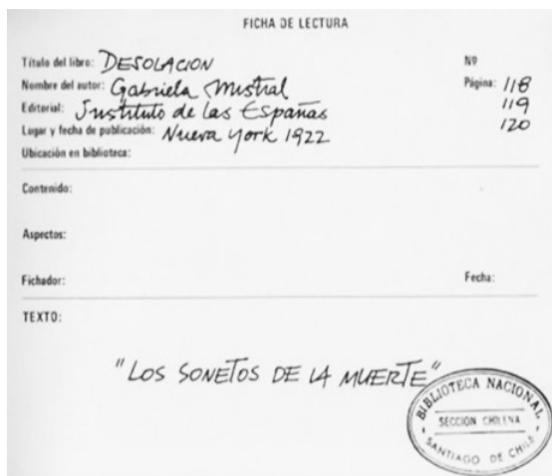
- El librito es un conjunto de fichas bibliográficas que incluye también un breve texto poético en latín, que inicia la obra como un collage desde la tapa y desde la tercera página del libro titulado *Ab imo pectore*:

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible



En este conjunto, resaltan aquellas fichas sancionadas con el timbre oficial de la Biblioteca Nacional de Chile sobre cuatro poetas nacionales. Además, suscribe a un poema, de cada uno de ellos. Junto estas fichas, se añaden (sobrepuestos y doblados) los certificados de defunción, también de cada uno ellos:

En la ficha de Gabriela Mistral se registra "Los sonetos de la muerte", de *Desolación* de 1922, acompañado con su certificación funeraria;



FICHA DE LECTURA

Título del libro: *DESOLACION* Nº

Nombre del autor: *Gabriela Mistral* Página: *118*

Editorial: *Instituto de las Españas* *119*

Lugar y fecha de publicación: *Nueva York 1922* *120*

Ubicación en biblioteca:

Contenido:

Aspectos:

Fichador: Fecha:

TEXTO:

"LOS SONETOS DE LA MUERTE"

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION ORINA
SANTIAGO DE CHILE

SERVICIO DE REGISTRO CIVIL
E IDENTIFICACION
CHILE

DS

CERTIFICADO DE DEFUNCION

CERTIFICADO QUE EN LA CIRCUNSCRIPCION DE RECOLETA
DEL DEPARTAMENTO DE SANTIAGO CON FECHA 25
DE Octubre DE 1957 Y N.º 37 SE HALLA INSCRITA

LA DEFUNCION DE

Lucila Godoy Alcayaga
NOMBRES Y APELLIDOS DEL FALLECIDO

Juan Jeronimo Godoy Villanueva
NOMBRES Y APELLIDOS DEL PADRE

Petronita Alcayaga
NOMBRES Y APELLIDOS DE LA MADRE

SEXO _____ N.º REGULATORIO _____ GABINETE _____

SOLTERO-CASADO-CONVIUDO DE _____

OFICINA MATRIMONIO _____ N.º DE INSCRIPCION _____ AÑO _____

CONVULSO FALLECIDO-CIRCUNSCRIPCION _____ N.º DE INSCRIPCION _____ AÑO _____

FECHA DEL FALLECIMIENTO DIA 10 MES Octubre AÑO 1957 HORA _____

LUGAR Hospital General de Beneficencia Nueva York
Especifica practica de conformidad al Art. 110 del Reglamento Organico del Servicio y ordenada en Providencia N.º 113 de 19 ... del Director General Abogado del Registro Civil e Identificacion

REGISTRO CIVIL LOCALIDAD SANTIAGO FECHA 5 Octubre 1957

RECOLETA SANTIAGO CHILE

Mano. Pablo Duarte
"Bajo el signo de Cristo Rey"



Lo mismo con la de Pablo Neruda, "Solo la muerte", de *Residencia en la Tierra*, Volumen II, 1935; y su certificación.

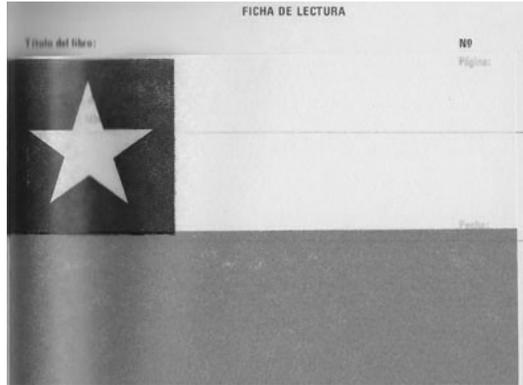
Similar estrategia aborda para la ficha de Pablo De Rokha, "Poesía funeraria", de *Gran Temperatura*, 1937. Acompañado del certificado correspondiente.

Y de la misma forma en la de Vicente Huidobro, "Coronación de la muerte", de *Últimos Poemas*, 1948 (póstumo), También con la certificación de defunción.

A todo ello le sigue el del Padre biológico, Don Luis Guillermo Martínez Villablanca, sobre una ficha bibliográfica que registra el nombre de "Valle Central de Chile" y que están separados por una treintena de banderas chilenas, que en realidad están sobrepuestas en

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

las fichas, es decir, que podrían ser reemplazadas⁵ por una certificación según estimare el autor o el propio lector, por ejemplo.



Además, a Juan Luis Martínez⁶, se le reconoce en la cartografía de “los poetas [que] han debido incorporarse en dispares condiciones a una escena literaria reconocida y admirada por su calidad, su amplio registro estilístico, temático, genérico, retórico, etc.” (Carasco 1999 159). De tal manera que esta revisión verá el uso retórico de la elegía como manifestación del dolor de la muerte del Padre y del supuesto Fin de la Historia y de los metarrelatos develando

⁵ Estoy pensando en un supuesto martiniano, que no sería extraño que él hubiere pensado así. Y esto es algo que ya explica Morales (2006 111): “la idea de una obra “por completar”, también puede interpretarse que éstos son solo los cuatro nombres iniciales y que el lector puede o podrá ir configurando su propia antología (de poetas y de poemas sobre el tema de la muerte), arrancando una banderita chilena, si así lo desea, y rellenando la ficha correspondiente (amén de adjuntar el debido certificado de defunción... lo que señala que solo pueden ser incluidos poetas ya fallecidos)”

⁶ Martínez publicó por primera vez en Argentina el texto “Pequeña cosmogonía práctica” en *Nueva poesía joven de Chile*, editada en Buenos Aires el año 1972 por Martín Micharvegas. Y con posterioridad, el '73, entrega un manuscrito a la Editorial Universitaria con el mismo título, incorporando solo dos textos más, sin éxito de publicación. Y finalmente el '77 autoedita su obra añadiendo otro texto y cambiando el título al de *La nueva novela*. Al año siguiente, en 1978, autoedita también *La poesía chilena*. Posteriormente se editan otras obras de manera póstuma: *Poemas del otro* (Santiago de Chile: UDP, 2003), *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (Santiago de Chile: Ediciones Nómade, 2010) y *El poeta anónimo* (o el eterno presente de Juan Luis Martínez) (São Paulo, Brasil: Cosac Naify, 2012).

que la desintegración de las formas o poliexpresión, se corresponden con una aproximación a una condición de ruptura o posthistórica.

Linde elegíaco...

La elegía se inició con poemas, en los que se animaba a defender la ciudad de Éfeso a mediados del siglo VII a. C. por el poeta Calino. Posteriormente, Tirteo (en el mismo siglo) incita a los espartanos a luchar en la guerra contra Mesenia. Después, Mímnemo da paso a la temática del tiempo y a la pérdida de la juventud, cuestión que es imitada luego por poetas latinos como Propercio y Ovidio. Más tarde, a fines del S.VII y principio del VI a. C., el poeta Solón entre cambios y redacción de una constitución que se le encargara, configuró sus ideas políticas, morales y sociales en elegías y yambos para llamar la atención hacia el buen gobierno y la moderación de éste y los ciudadanos. Y finalmente, según el trazo histórico que hemos seguido, Teognis, poeta del S. VI a. C. desarrolló su poética sobre la base de sus creaciones que eran elegías cortas, típicas de simposio o banquete con diversos componentes, tales como: amor, añoranza, nostalgia de los ideales (especialmente los aristocráticos), la protesta (sobre todo de la nobleza tradicional), cavilaciones típicas sobre las limitaciones del hombre, etc. De tal manera que, “la elegía romana se asemeja a un montaje de citas y de gritos del corazón; esos cambios de tono, demasiado bien controlados, ni siquiera tratan de hacerse pasar por efusiones líricas; el poeta busca ante todo la variedad” (Veyne 2012 06). Y por esto mismo, se ha de asumir, más bien, como una actitud elegíaca⁷, es decir, como una expresión humana, antropológica, en este caso, del dolor, ya que: “el cerebro [el que] recibe información de los objetos externos, solo por la vía de los nervios sensitivos, y la activación de éstos representa un código o datos simbólicos concernientes al estímulo” (Pellicer 1997 56). O sea, una modalidad que está directa-

⁷Piénsese aquí, al estilo de una “elegía metapoética” hoefleriana (1999) y especialmente en “una interpretación apoteósica” en que los extremos de la elegía: la muerte y la consolución asemejarían un collage.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

mente relacionada con el modo antropológico, es decir, la realidad antropológica determina la expresión del hombre según esa modalidad, dado que “el modo y el género constituyen estadios en los que se origina y genera la materialización de lo artístico y lo literario” (Spang 184).

En definitiva, se organizan los significantes (objetividades) con los contenidos (subjetividades), ya que creemos que poliexpresión o multimodalidad estaría basada en el movimiento del contenido como búsqueda de la verdad, pero no en el de los significantes que sólo aparentan la experiencia, en consecuencia, que son manipulados positivamente en el campo de composición de la obra desde la conmoción, desde las profundidades del corazón. De manera que, tal como escribe Morales (2006) el hermetismo aparente [de los significantes] que vendría a ser lo objetivo, no nos es suficiente para la interpretación:

Independientemente del hermetismo aparente con que pareciera dificultarse la interpretación de esta propuesta, *La poesía chilena* es uno de los libros que debe ser entendido como una de las elegías más extraordinarias y únicas donde la tradición (chilena, española y universal) reafirma la inquietud perturbadora e inquisidora del hombre por la muerte, la trascendencia o el "más allá" y la supervivencia e infatigable búsqueda de la poesía contemporánea. (112)

De manera que esta poesía contemporánea “busca ser una expresión inmediata, combativa o elegíaca, de los aspectos dolorosos, deprimentes, heroicos o cotidianos derivados del 11 de septiembre” (Carrasco 1999 162), por ejemplo.

Condición de ruptura...

En los últimos años, algunos diligentes pensadores han situado esta condición de ruptura, la posthistoria, a fines del s. XIX desde la relación sociopolítica. Siguiendo tal vez a Hegel que señalaba que la respuesta del hombre estaría ahora en lo ético y especialmente en la estética, dado que la Revolución Francesa ya lo había superado todo, y por lo tanto quedarían estos dos transcendentales como relatos legitimadores fuera del linde de la historia. Luego se hace presente la idea del Fin a través de Greenberg al señalar que el surrealismo estaba fuera de ese umbral de la historia. En consecuencia, en términos hegelianos habría que pensar, más bien, en reconocer eso que está allí afuera para conocer lo que realmente es el arte.

Luego hubo otros que centraron su atención en repertorios concretos (a la sazón metarrelatos) en aspectos tales como: “la idea nietzscheana del agotamiento espiritual del repertorio de posibilidades heroicas, la tesis weberiana de una sociedad convertida en una única máquina gigantesca en proceso de petrificación y la hipótesis de Henry Adams de una entropía en el proceso de cambio de civilización” (López-Dominguez 306).

En este punto, quizás la mayoría piense de inmediato en el *Fin de la Historia* de Fukuyama, sin embargo, la idea que él desarrolla deviene precisamente de la nueva lectura que se hace de Hegel a través de Kojève⁸, y basándose además en la caída y descomposición de los regímenes comunistas y mostrando como el capitalismo,

⁸ Nos referimos aquí a la tesis del final de la historia como una evolución de avance o de retroceso fenomenológico, pero no como término de la Historia, dado que la aproximación de Kojève es más bien una suerte de diagnóstico a la luz de la interpretación de Hegel. En consecuencia, la sugestión es tenerlo presente siempre, aunque sea críticamente, pero no perderlo de vista; dado que es una interpretación más bien antropológica de una autorrealización individual y una emancipación colectiva. Y esta sería la base de la Historia, del término de la posible Historia, ya que el hombre es al tiempo y el Tiempo a la Historia y permanecer sin progreso sería, más bien Naturaleza o Espacio.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

finalmente, ha logrado penetrar, incluso el logro de lo más básico de la humanidad. Y más todavía, cuando reconoce que el modelo se instala y se expande. Algo, por cierto, que ya vislumbraba Mandell, Jameson, entre otros; al identificar la ‘globalización’ como la expansión ideológica del capitalismo, lo que confluiría en la tesis del cierre o clausura de la Historia como progreso de la humanidad, en consecuencia se cree terminada la Historia, ya que las expresiones de las ideologías conocidas y robustas se han rendido “sacralizando el capitalismo y anteponiendo el criterio del éxito histórico por encima de cualquier otro” (López-Domínguez 307). O sea, casi como un proceso de naturalización.

Por otra parte, otros han propuesto una mirada desde la posmodernidad como alternativa humanista, desprovista de la ideología globalizadora del capitalismo; más bien como una verdadera alternativa de que lo diferente y lo plural son vitales para continuar y por lo tanto la Historia no ha terminado, sino que se ha conmovido hacia una posthistoria, más bien. Vale decir, que la condición posmoderna y la posmodernidad misma han servido para desconstruir los metarrelatos y aportar nuevos relatos que están más allá del límite puramente ideológico del capitalismo y la globalización que ahora son la Historia, y por lo tanto fuera de estos lindes se construye la posthistoria. Aquí los nombres de Lyotard, Vattimo, Baudrillard son los que hacen hincapié en esta suerte de recuperación de la calidad humana del sujeto y que por muy escindido, refractado que lo veamos, ha sido sólo como una manifestación de crisis y búsqueda y por lo tanto la capacidad de crear nuevos relatos le asegura una identidad individualizada, cultural y local. Pero para ello, esta escisión del sujeto apoyaría o aseguraría la re-reflexión como una oportunidad en medio de la crisis. Por ejemplo, la reflexividad en el arte, en la literatura. Aquí el material básico, mimético o ideológico, se refracta y se aleja de la forma (en oposición al contenido) y por lo tanto se torna más plural o poliexpresiva, dado que el arte como se conocía, como se realizaba, ya supera la sola mimesis primaria. Entonces ahora la realidad ya no es tal

cual: es una sumatoria de experiencias y sensaciones que se van a expresar. Por lo tanto, se establece aquí una dicotomía, precisamente: la mimesis y los manifiestos. La primera se reconoce como un arte mimético del metarrelato de la historia, de la realidad imitada y unificada. Esto hasta entrado el s. XX. Y, en el segundo, se transforma en un ámbito más bien ideológico, en donde los manifiestos se toman la mitad del s. XX. Aquí la cuestión ya no es lo representado, sino la representación, es decir, serían las condiciones de la representación. Y por ello los manifiestos artísticos florecieron y se transformaron en modos ideológicos, más bien, del arte.

Y, por último, no como evolución, sino como posible transición conclusiva, existe una suerte de entropía en el arte, es decir, una cantidad posible de mensajes y de los cuales sólo se puede emitir uno. Y esta medio que incertidumbre y medio que indiscernibilidad es una “entropía estética” (Danto 2006 32). Pero al mismo tiempo “nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, (...) y no hay en consecuencia una posible directriz” (*Id.* 34). Y por lo tanto tampoco podemos discernir bien los límites del arte y por ello entonces, siguiendo los planteamientos dantonianos, se estaría viviendo en una época en la que estaría claro que el arte pudiera estar hecho de cualquier cosa, y donde no hubiera ninguna marca por la cual las obras de arte pudieran ser perceptualmente diferenciadas de los objetos más ordinarios. Y esto, ciertamente nos colocaría frente a la idea, o más bien, a la prueba poshistórica de que no habría un estilo contemporáneo ni habría formas discernibles en el arte. Ya que

ahora que al menos ha sido alcanzada la visión de una autoconciencia, esa historia ha concluido. Se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas (...) fueron libre para hacer arte en cualquier sentido que desearan,

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

con cualquier propósito que desearan o sin ninguno. (Danto 2006 37)

De manera que esta autoconciencia que se celebraba en la modernidad, ahora es una relación más bien relativa del sujeto con su realidad. Y es más, es una relación escindida que subvierte las formas para avanzar, sin darse cuenta si quiera que estas se transforman en una especie de metarrelatos, residuales si se quiere, pero que están presentes en esta constante re-presentación y cuya “atmósfera de tolerancia y pluralismo, en la que artistas, críticos y público ven a la diversidad como algo natural y positivo” (Pérez 2009 20) se encuentran y gustan, disfrutan de todas aquellas manifestaciones, pero con un denominador común: se cree que los relatos han caducado. Sin embargo es esta misma característica poliexpresiva y/o pluralista, la que le une en esta suerte de ligazón esencial con el arte y a su vez con los relatos, los nuevos relatos que se relacionan esta vez con el mundo con nuevos diseños retóricos, entendidos estos últimos como cualquier poliexpresión que de cuenta de una nueva significación y por lo tanto de un nuevo contexto (histórico –del sujeto no ha muerto- y posthistórico-del objeto conocido, más bien, de sus relaciones viejas y conocidas, que han caducado-). Por lo tanto “aún en el período posthistórico, nadie puede escapar de las constricciones de la historia” (Danto 2006 71).

Pues bien, es en este tejido que se plantea esta escritura, es decir, este sistema de signos o manifestación poliexpresiva como una perturbación sensible desde/en dos obras de Juan Luis Martínez. Y que obedece, más bien, a una Condición Posthistórica, manifiesta en la poliexpresividad de la desintegración de las formas como un estado *sine qua non* del arte no estructurado.

Condición poliexpresiva elegíaca y desintegración de las formas en *la poesía chilena* (1978).

La poesía chilena (1978) está basada sobre el sentimiento y la sensación de la pérdida, especialmente del Padre⁹. De manera que “los papeles que [le] ha dejado [su] [mi] padre muerto” (*La poesía chilena...*) son la base del quiebre y el inicio de los nuevos relatos. Por ello entonces los poemas de los padres literarios remiten al fin de la historia con los títulos y contenidos de la muerte en los poemas, pero proponen el inicio de los nuevos relatos al ser identificados y reconocidos como tales. De modo que, los poemas de los padres tutelares son la base también del nuevo diseño retórico que ha de vencer la tradición, la época y la realización personal del artista, constituyéndose, definitivamente, en nuevos relatos como significantes reificados. Es decir, tanto las fichas bibliográficas como los nombres de los poemas y poetas son formalizados con el timbre oficial de la biblioteca. Lo mismo que los certificados son protocolizados con estampillas y timbres. Y por lo tanto, este es el verdadero quiebre de los metarrelatos que se trasuntan nuevos. Y esta sería la función de estos “papeles” que le dejara el padre muerto.

De este modo, cuando estamos frente a una realidad universal que hace perder esta relación metarrelatal surgen en este caso, ese metarrelato en quiebre que ya no está estructurado y por ello “el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ningún relato legitimador, aunque por supuesto, en la conciencia artística queda el conocimiento de los relatos que no tienen más aplicación” (Danto 2006 70). Así entonces, Martínez, estaría usando la elegía como recurso retórico, poético para dar cuenta, primero, del dolor y,

⁹ La más relevante y tradicional es la manifestación de Manríquez en las *Coplas a la muerte de su padre*.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

segundo, de este posible Fin de la Historia como metarrelato, que ya se evidencia en la portada¹⁰.

En seguida, deberíamos escudriñar en la supervivencia e infatigable búsqueda de la poesía contemporánea (Morales 2006), ya que no basta, en absoluto, reconocer la elegía (funeral), o ver este libro como “El libro de las defunciones” (Quezada 1979), sino que hay que ver la actitud de duelo como realidad cultural y que determina la vida de una persona, incluso moviéndola a cierto tipo de acción que le hace ser diferente [desde el *ubi sunt*, ciertamente]. Por lo tanto, “la primera idea que, lógicamente, aparece como clara en esta propuesta poética es la búsqueda por romper los formatos tradicionales del libro y hallar nuevos soportes para la materialización de la poesía” (Morales 109), toda vez que al sentir colapsadas las estructuras básicas del arte, la pintura en particular, se creyó que se iniciaba una nueva forma postnarratal; ya que irían precedidas por la supuesta muerte de la pintura, del arte. Entonces esta época postnarratal (Danto 2006) ofrecería muchas opciones artísticas y de ningún modo coartaría al artista en el momento de elegir lo que le interesase. Sobre todo, ahora que los significantes, respondiendo a las tantas posibilidades de lo que puede ser, se reifican y rediseñan otorgándole significado a esta nueva realidad y desplazándolos cada vez más, tantas veces sean necesarias. Y que, irían más allá de aquello que se considera como mero recipiente literario (Cussen). No es entonces mover los significantes en torno de una urna, una caja fúnebre o una caja tumba que refrenda el quiebre o Fin de la Historia, sino que es una re-presentación de lo fúnebre como salida posthistórica del dolor mediante una actitud elegíaca de esta realidad inevitable, inexorable; pero que se reactualiza como nuevo/s relato/s estando ya en el límite para recibir los ‘Papeles’ de manos del Padre: “Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos Papeles” (Martínez, *Ab imo pectore. La poesía chilena*, 1978),

¹⁰ Véase la cabeza rapada del joven con una bandera pintada y una estrella nítida v/s una fragmentación de la imagen y contrastada con una pieza de baño como instalación duchampniana.

puesto que “el ser allí replegado sobre la sustancia sólo es inmediatamente transferido por esta primera negación al elemento del sí mismo; por tanto, este patrimonio que el sí mismo adquiere presenta el mismo carácter de inmediatez no conceptual, de indiferencia inmóvil, que presenta al ser allí mismo, por donde éste no ha hecho más que pasar a la representación” (Hegel 23-24). En otras palabras, las del arte posthistórico “un modo de utilizar estilos” (Danto 2006 32). Denotando con esto que no hay un “estilo contemporáneo” (*Ibid*), que “nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que se adapte a él” (*Id.* 34). De este modo, Martínez, pareciera asumir su gran contradicción vital: el dolor individual de la pérdida de su Padre. Y, la disrupción de la sociedad como la conocíamos, que coincide especialmente con la del padre social representada por la dictadura; por la pérdida, aparentemente definitiva, del o los metarrelatos. Empero, por esa misma actitud elegíaca, su conciencia de artista elide ética y estéticamente aquellos relatos¹¹ que no tienen más aplicación (Danto 2006), ya que el hombre “sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento” (Hegel 24), toda vez, ciertamente, que “la muerte, si así queremos llamar a esa irrealidad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto requiere mayor fuerza” (*Id.*). Y más todavía, cuando Martínez detestaba en lo más hondo a Pinochet, como lo ha declarado su viuda, Eliana Rodríguez, el año 2016, en una entrevista en el *The Clinic*; lo que habría sido un malestar permanente para él. Sin embargo, lo expresaría artística-mente en algunos poemas como, por ejemplo: “Estructura del pensamiento político” (*La nueva novela*, 139). Lo mismo que el “Epígrafe para un libro condenado” [“El padre y la madre no tienen el derecho sobre la muerte de sus hijos, pero la patria puede inmolarnos para la inmensa gloria de los hombres políticos. Francis Picabia”].

¹¹ Recuérdese aquí la relevancia de la tachadura de su nombre en *La nueva novela* (1977) y también en su tumba, última morada en el ‘Cementerio de los disidentes’ en Valparaíso. Elisión que no sólo es un acto de subversión poética y estética, sino antropológica y ontológicamente como la poesía misma que se asumió en él.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

De tal suerte que Martínez “se expone entonces como un conflicto entre la elegía conformada por el discurso oficial, la opinión pública generalizada, la ceremonia pública y la palabra verdadera del poeta, la palabra ‘cierta’ del poeta” (Hoefler 88). Y a esto debe sumarse, según coincidimos con lo expresado por Morales que

la intención por crear una obra que, en una primera lectura, parece "abierta" al lector, es decir, una obra que puede completarse o quizás, "debe" completarse por su lector (fuera de las fichas y certificados ya señalados y junto a cada una de las pequeñas banderitas chilenas contenidas en el empaque, el trabajo se completa -y complementa- con otras fichas bibliográficas en blanco, como si llamasen al receptor a rellenarlas), proponiendo, tal vez, una suerte de "juego cómplice". (Morales 109)

En consecuencia, el poema, elegíacamente posthistórico, es obediente a un diseño retórico. Tal y como lo observara Eliana Rodríguez (2016), respecto de *La nueva novela* (1977) al señalar que su marido hizo ese poema visual [“Epígrafe para un libro condenado”] pensando en todo tipo de estructura política y militar: “con ayuda de un poema de Rimbaud, “El durmiente del valle”, [que] hizo una alegoría a la tremenda tragedia de la violencia política de la Junta, donde se refiere en concreto a las ejecuciones de opositores en Lonquén” (Yáñez 2016). Y junto con ello, obviamente queda de manifiesto que el mundo literario se torna subversión ética y estética (Rosas 1996, 2006, 2012). Conviniendo de este modo, en términos generales, con lo que señalaba Reyes González el año 2006, a propósito de la práctica discursiva literaria latinoamericana que se alejaba de la institucionalización de los géneros y por lo tanto el poema ya no era el poema como lo trabajaron los vanguardistas, sino

que ahora hasta la novela incurría en fuertes dosis de poesía como por ejemplo *Paradiso* de Lezama Lima, *Rayuela* de Cortázar. Situación que más adelante se pondría en duda, ya que las actitudes artísticas, sin bien habrían cambiado, así también la escritura y la función del escritor. Indicaba también Reyes que el compromiso fue inminentemente literario. Prueba de ello -nos deja saber- es que coincidente con la revolución del '59, Cortázar, por ejemplo, no escribió para las masas. Que Borges, acusado de oficialista, habría sido imperiosamente literario. Ya no habría importado entonces el credo de los literatos, sino la literatura misma. Lo que puede apreciarse también, en términos generales, en las expresiones vertidas por Carrasco (1999) a propósito de una nueva forma escritural y de resistencia, como lo es la etnoliteratura, que se presentaba como el más preclaro diagnóstico de las formas expresivas, ya que aquí había pues, registros que eran más bien históricos y que se podrían verificar también en la obra martiniana desde los elementos expansivos /expansores del significante ya que:

Los elementos lingüísticos han sido modificados y coordinados como textos poéticos mediante estrategias discursivas específicas, la codificación plural, la intertextualidad transliteraria, la enunciación plural o sincrética, el collage etnolingüístico, que incluyen diversas técnicas de reescritura, superposición, representación, y se encauzan especialmente en las formas de la elegía (167).

En efecto, aquello que se enuncia no sólo es un relato *ab imo pectore*, con una suerte de actitud o dicción elegíaca, sino que es un metarrelato lírico de 'un mundo posible' expresado, en primera instancia, a través del campo compositivo mediante una actitud

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

enunciativa y luego, mediante la trizadura de la realidad¹². Y que, coincidentemente, en un documento publicado por la FLACSO el año 1987, se lee en sus primeras letras de la presentación, que: “contiene *los papeles*¹³ presentados al seminario "Arte en Chile desde 1973", realizado el 22 y 23 de agosto de 1986 y organizado conjuntamente por FLACSO, Francisco Zegers Editor y Galerza Visuala”. Y posteriormente, Nelly Richard, en la introducción del mismo cala, a propósito de este quiebre que: “sólo la construcción de lo fragmentario (y sus *elipsis*¹⁴ de una totalidad desunificada) logra dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que esos fragmentos retratan como unidad devenida irreconstituible” (Richard 1987 2), al mismo tiempo que señala que:

Esa lectura que busca apoyarse en la documentalidad de las fuentes de información contenidas en la obra [de arte de la época] para agotar su curiosidad, por el contexto en la carga referencial de sus designaciones socio-políticas, suele menospreciar una dimensión que les resulta sin embargo constitutiva: la del juego con los signos que esas prácticas han ideado no sólo a modo de sobrevivencia, sino también como estrategia de resistencia a las hegemonías del significado o a su conversión al realismo de la contingencia. (7-8).

Por eso que “estos papeles” que le entrega el Padre están en la misma obra-objeto, casi como una caja de herencias y recuerdos y que le sugiere reconocerlas *ab imo pectore* y hacerla cuerpo a través de

¹² Realidad que es posthistórica y que se desarrolla como contenido o mundo posible lírico que expande la Historia del Ser a través del arte y que nos lleva a recoger “los papeles” del Padre para continuar.

¹³ La cursiva en “los papeles” es nuestra.

¹⁴ La cursiva como énfasis es nuestra.

su relato estético. Así esta actitud poética o dicción elegíaca sería el nuevo principio y no sólo el estado del sujeto histórico, sino también el de la poesía chilena como tradición o canon¹⁵. A fin de cuentas, como lo explicara Jaime Quezada en 1978, este no sería más que un libro dialéctico y metafísico, denunciador y acusador de realidades, que sepultaba definitivamente el mito de la poesía chilena, la de los llamados cuatro grandes, que estaría ya difunta, certificada y muerta. Y en tanto forma, el año 2009 Cussen se refiere a un ‘abanico de alusiones’ que es muy abierto y que han proporcionado varios críticos y comentaristas de libros, como por ejemplo: una obra que prescinde de los caracteres atribuidos a y esperables de un libro, a una obra en la cual no hay textos escritos por él, un libro sin texto ni lenguaje verbal, un libro gráfico, un libro objeto, un poema sin palabras, un poema-objeto, un objeto poético, un texto verdaderamente objetual, un objeto inclasificable, un ente agenérico, un artefacto, una maleta, una caja, un libro-caja, una caja negra, una cajita negra como un ataúd de cartón, una caja, metáfora de un ataúd, un ataúd, una urna, etc. Lo que revela, por cierto, en cierta medida, el arte de la época en toda Latinoamérica, ya que se creía anquilosado y luego institucionalizado, puesto que “buena parte de la discusión sobre estética y teoría del arte entre los años ‘70 y ‘80 giró en torno al problema del carácter institucional del arte, el desarrollo de su estatus de autonomía y la forma en que estaba relacionado con los procesos sociales de diferenciación propios de la modernidad” (Molano 80). Y al mismo tiempo hay que hacer hincapié en que “el arte fue definido más o menos sucesivamente como representación, expresión y exploración de un medio (el color y la forma, el espacio, el lenguaje, el sonido) (*Id.* 81). Lo cual reafirmamos, ciertamente, como que “esas maniobras de desacondicionamiento institucional y comercial del formato de la

¹⁵ Aquí podemos observar que Soledad Bianchi en 1990 escribió en un libro que contenía una serie de ensayos, de entre los cuales se destacan “Ya que estamos aquí aprendamos algo: La (joven) poesía de hoy/Neruda/La poesía(joven) de hoy” (117-152), “Conociendo a Gabriela Mistral” (175- 184) y “Descubriendo la prosa de Gabriela Mistral” (185-200) en los cuales se examina la obra viva de estos padres literarios y su influencia en lo que viene y está pasando en la época.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

obra fueron propuestas desde un nuevo espacio de pensamiento artístico que llevó a la creatividad a salirse de los campos tradicionalmente delimitado por aquella ley de los géneros” (Richard 2007 89). Y desde aquí entonces, se fisiognomiza esta nueva forma estética en su composición dinámica. Entonces, tal como lo señalara Marinetti (1978), asimilamos que esta poliexpresión: “será, en resumidas cuentas, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, conjunto de objetos y realidad caotizada.” (180). Por lo que en Martínez “el código es varios códigos (...) que el lenguaje tradicional (lingüístico) ya no es capaz de expresar” (Rosas 2016 71).

A modo de *transición conclusiva*

En consecuencia, Martínez, usa recursivamente lo elegíaco de la literatura chilena (los cuatro poemas sobre la muerte, de los padres tutelares de la lírica nacional) como expansión de los significantes. Y que no sólo es una extensión, sino que es una inclusión en el significado, en el contenido posthistórico. Y por lo tanto la vieja asociación del lenguaje y de la Historia personal y social de cada autor, expande también el significado como una realidad metarrelatal: la ausencia del Padre y la simbolización poliexpresiva *Ab imo pectore*. Y cuyo objeto obedece a la recepción de “los papeles” de las voces muertas, que, según esta nueva realidad elegíaca, no estarían ausentes, sino que estarían, *imo pectore*, y por lo tanto hay que rescatarlas para poder seguir, ya que la desconfianza inicial en el lenguaje no nos dejaría avanzar a la trascendencia, a la Historia: solo el reconocimiento a la tradición como metarrelato podría hacerlo.

De este modo entonces, usando no sólo las Fichas bibliográficas, sino dirigiéndose y dirigiéndonos hacia la actitud elegíaca desde nuestra más directa realidad referencial u objetual como las banderas, la bolsa de tierra y los certificados de defunción, Martínez nos implica en la desconfianza en el lenguaje (trauma de la simbolización) como

problema de codificación y representación “para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido” (Fabbri 41), lo que logra también elidiendo lo ideológico e incorporándolo como recurso significante, ya que finalmente la nueva forma de vivir la Historia es produciendo nuevos relatos poshistóricos desde la única posibilidad que le queda de levantarse: la actitud elegíaca, dado que “los signos de una cultura pasan a ser de alguna forma las palabras o los equivalentes a las palabras de una cultura” (*Id.* 32).

2. *El poeta anónimo* (1985) 2012. Juan Luis Martínez.

Poliexpresión: una aproximación teórico-crítica en *El poeta anónimo* (1985) 2012 de Juan Luis Martínez

Juan Luis Martínez, ha sabido combinar el arte y la investigación de modo singular en *El Poeta Anónimo*, obra publicada en el año 1985. Su visión intelectual y artística no es fácil seguirla ni leerla, es preciso tener una formación básica y sistemática, habilidades y destrezas junto a una intuición y sensibilidad enriquecidas por la inclinación natural hacia la literatura, por excelencia la lírica. “El trasfondo literario, la preocupación por el contenido y, el arte al servicio de una idea, son las características básicas del simbolismo, movimiento artístico desarrollado a fines del siglo XIX. De las ideas simbolistas surge también, a caballo entre dos siglos, el fenómeno del modernismo como una reacción esteticista contra la civilización industrial” (Arola & Auboya 10-11).

Igualmente, para interpretar este libro favorece también el dominio y conocimiento de la cultura e idioma francesa; por lo que la lectura genera una mejor comprensión y permite una excelente relación con el mundo desde las fronteras al corazón del orbe. De manera que, la conciencia de ser, en París, el corazón de la cultura europea, genera en el poeta una doble realidad. Por una parte, el estilo

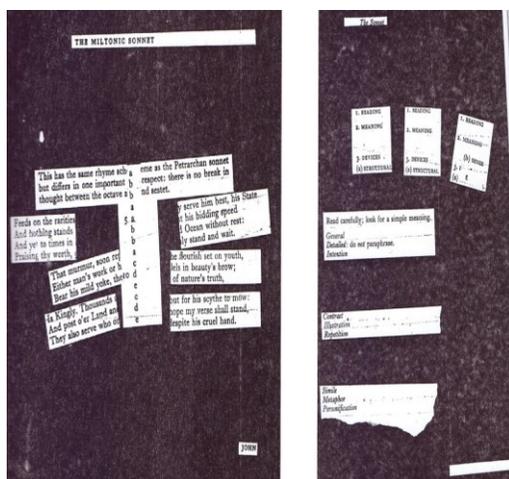
Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

literario explícito en que el artista usa ese quehacer fundado por la antipoesía, pero con una escritura semiótica manifestada, como más desafiante, directamente, puesto que el fenómeno observado es

un objeto presente en el campo de la experiencia de un individuo [que] produce en la mente de este individuo la presencia de otro objeto ausente en dicho campo. Se trata de un observable que nosotros llamamos ‘fenómeno semiótico’. (Marty & Marty 1995).

Así los significantes, los elementos concretos y no solo estos, sino que también el significado, son la representación del lenguaje hecho por el autor, originando con ello una multiplicidad de posibilidades para el discurso habitual, encontrándonos con un mundo dislocado.

Se observa entonces, en cada una de las hojas arrancadas de sus diferentes obras, la existencia de recortes rectangulares y en ellos, si seguimos el juego del significante, encontramos una posibilidad de distintos temas que se repiten con distintas variaciones, tal como se puede verificar en la figura que sigue (Figura 1).



(En “Máscaras de Yeso”, págs. s/n.)

Perturbación sensible...

Tal vez en este mundo tan suyo, tan ilógico, tan provocativo para los que acostumbramos e inclinamos por la racionalidad, esto provoca una larga vacilación, pero a la vez inquietud que perturba nuestra sensibilidad y nos hace caminar hacia esa nueva poesía, cuyo lenguaje quiebra el tradicionalismo y realismo convencional.

El fauvismo, movimiento que abre el siglo XX en su defensa de la libertad expresiva del artista y con el que se inicia el camino de las experiencias más fecundas del arte de nuestro tiempo, representadas por las sucesivas vanguardias artísticas. (Arola & Auboya 1991).

Lo que definitivamente coincide con la perturbación epocal, es decir, aquella realidad posthistórica que hace sentir, ver y representar; puesto que “la noción de arte “posthistórico” es la que propone Danto para el arte contemporáneo, período de libertad y pluralismo donde no hay linde de la historia” (Cit. en Parselis (2009). Por lo tanto

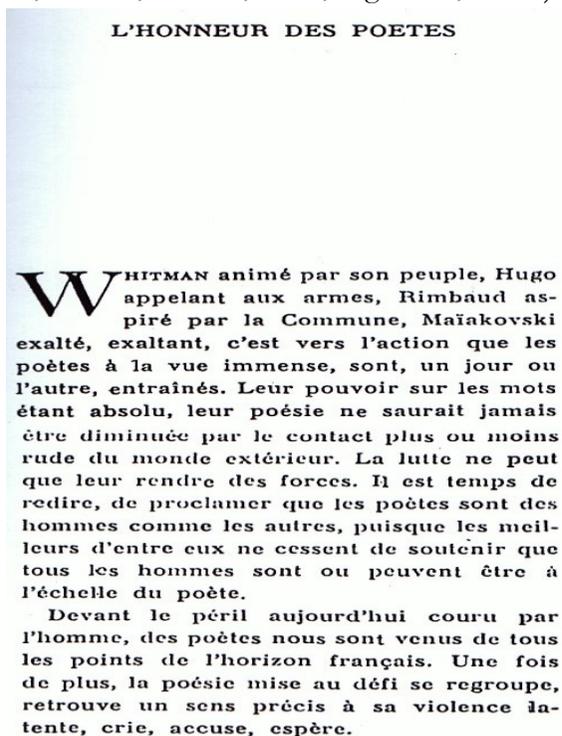
existen determinadas condiciones que trascienden el aquí y el ahora para que un objeto sea considerado arte, pero al mismo tiempo encontramos determinadas condiciones históricas que hacen posible que un objeto cualquiera —la Brillo Box de Warhol, por ejemplo— sea considerado arte en el siglo XX, pero no antes. (Parselis 92)

Pero también la forma de ser presentada la obra por el autor, está hecha desde una perspectiva más bien, social; puesto que

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

Martínez mismo es quién nos manifiesta su desvelo por ello en “El honor de los poetas: *“Une fois de plus, la poésie mise au défi se regroupe, retrouve un sens précis à sa violence latente, crie, accuse, espère...”*”¹⁶ (Martínez 2012) (Figura 2).

Al leer luego de analizar y detenernos en cada uno de las partes del sumario, existe ese clamor suyo permanente por el ser humano que grita, denuncia, se calma, analiza todo este mundo que él representa en forma gráfico-textual, fragmentado y a la vez total, y sorprende al lector con situaciones de ciudades, pueblos y fronteras, haciendo referencia que suponen recorrer la historia palmo a palmo, poder analizar algunos aspectos y tener alguna clave que ayude a entender el fenómeno político, social y cultural que han vivido dichos pueblos (Rusia, Austria, Francia, Chile, Inglaterra, China).



(En “El honor de los poetas”, págs. s/n.)

¹⁶ “Una vez más, la poesía desafiante se pone en pie, encuentra un sentido preciso a su violencia latente, grita, acusa, espera” (traducción propia de la ensayista).

No podemos dejar de detenernos en la segunda forma en que nos es presentada la realidad en esta obra; esta mirada que el forastero nos entrega cuando llega a París, el corazón de Europa:

no es ciertamente la inmensidad de las calles, ni la belleza de los monumentos, lo que más admira el forastero cuando llega a París: es, sí, la animación y movimiento de su población, el espectáculo de su vida exterior, el contraste armonioso de tantas discordancias en costumbres, en ocupaciones, en caracteres, la constante lucha del trabajo con la miseria, del goce con el deseo, el pomposo alarde de la inteligencia humana, y el horizonte inmenso de placeres que el interés y la civilización han sabido extender hasta un término infinito (Mesonero Romanos 101-102).

Nuestro poeta fue marcado por los paisajes parisinos y no deja de referirse en su obra a muchos de ellos como si fuera una experiencia vívida en el seno de círculos de arte de la pintura moderna. Lo que se trasunta, en primer término, con el Impresionismo, nacido en el último tercio del siglo XIX. En la poesía moderna se abría paso el arte de pintar, el cual tenía un significado inmanente y propio, como declaraba Manet, influido por su gran amigo, el poeta Mallarmé, que a pesar de su hermetismo hizo del arte poético una especie de 'lengua sagrada' envuelta en el misterio de su identidad. (Figura 3).

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible



MASQUE DE BAUDELAIRE *Phot. Roger-Viollet.*

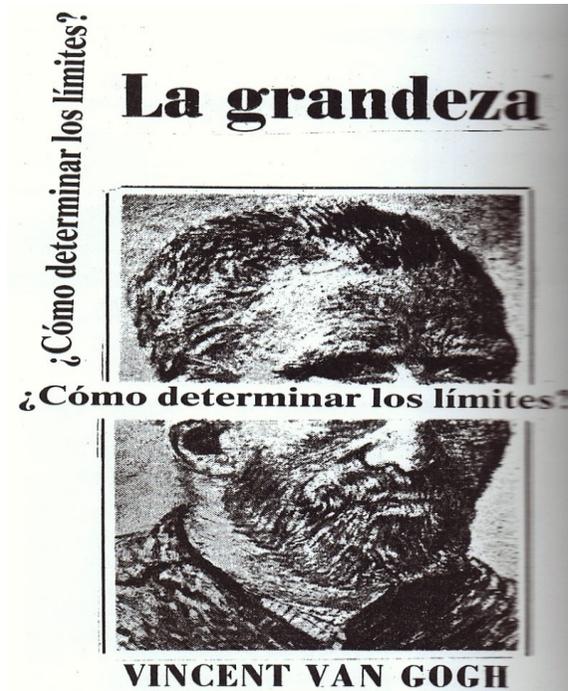
Les deux tercets du sonnet pour
le « Tombeau de Charles Baudelaire » :

Quel feuillage séché dans les cités
[sans soir
Votif pourra bénir comme elle se
[rasseoir
Contre le marbre vainement de
[Baudelaire
Au voile qui la ceint absente avec
[frissons
Celle son Ombre même un poison
[tutélaire
Toujours à respirer si nous en pé-
[rissons

sont d'une lecture moins difficile
(mais moins belle et moins envoû-
tante) si l'on rétablit ainsi leur
construction, en la complétant çà
et là : *Quel feuillage votif séché dans
les cités sans soir pourra bénir son
Ombre même, comme elle (pourra) se
rasseoir, vainement, contre le marbre
de Baudelaire, au (= dans le) voile
qui la ceint absente avec frissons
(= frissonnant de son absence)
celle (l'ombre de Baudelaire) (qui
est) un poison tutélaire, toujours à
respirer (même) si nous en périssons.*

(En "El museo de la distancia", págs. s/n.)

La lírica poética que empieza en Baudelaire y que continúa con Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, fue decisiva en la evolución de la estética pictórica en el último tercio del siglo XIX; Martínez, admirador y seguidor de todos ellos, allegado al Impresionismo, quiere en el fondo de su pensamiento hacer las paces con el academismo y reconciliar el arte de vanguardia con la antigua tradición clásica, dando rienda suelta a todo lo que de extraordinario, de apasionado y de agotador lleva dentro de sí. Asimismo, descompone el conjunto en planos superpuestos que revelan el ladrillo original de la materia y el cubo. Van Gogh, también mencionado y admirado por el escritor chileno, lo concibe como un artista que se recrea en la delicadeza de los detalles y de las formas. Su apasionada minuciosidad desde ese post-impresionismo revela su tensión anímica que le lleva al suicidio (Figura 4).



(En “El museo de la distancia”, págs. s/n.)

Toulouse-Lautrec, autor a quien también en su obra le dedica algunas páginas, fue maestro indiscutible del *art nouveau* que tuvo la pasión de dibujar y pintar el ambiente en que vivía –de noche– cotidianamente. Expresa la belleza de lo efímero en un conjunto de retratos, dibujos, carteles de repertorio de la farándula que se movía en torno a él. Quizás no exista testimonio comparable para explicar lo que era el mundo erótico, danzante y nocturno del París de la *belle-époque* como la colección de trabajos de este aristócrata castigado por el destino a una existencia física y dotada al mismo tiempo de una sensibilidad estética soberana. (Figura 5).

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

Lautréamont identifié

Isidore Ducasse — le comte de Lautréamont — c'est l'un des grands mystères de la littérature. Un étudiant en médecine, après une véritable enquête policière à Tarbes, où Ducasse passa une partie de son adolescence, vient de mettre la main, enfin, sur une photo de l'auteur des « Chants de Maldoror », dont le visage était jusqu'ici inconnu. Elle figurait dans l'album de famille des Duzet, les correspondants de Lautréamont quand il était en 5^e et en 4^e au lycée de Tarbes. Jacques Lefrère a fait d'autres découvertes, qu'il raconte dans un livre, « Le Visage de Lautréamont », publié par Pierre Horay. ■



L'EXPRESS

N° 1369 du 3 au 9 octobre 1977



Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont.

(En “Los insurgentes perdidos”, págs. s/n.)

Distintos caminos.

Martínez avanza por distintos caminos. Es simbolista y establece rincones personales cerrados en sus horizontes, en los que también introduce las figuras y objetos con fuerte influencia de la filosofía china; por ejemplo, la canción de la Dinastía Han (202 a. de C. a 220 d. de C.) (Figura 6)

CANCION DE LA DINASTIA HAN

(202 a. de C. a 220 d. de C.)

Tenía quince años
cuando dejé mi casa para ser soldado.
Licenciado e inútil.
de vuelta a mi ciudad, pregunté:
—¿Quién vive ahora en mi antigua casa?
Entonces señalaron con el dedo, riendo:
—Mira, allá está tu lugar,
es ese calvero rodeado de pinos y cipreses.
¡Qué desierto está todo!
¡Los conejos corren
de madriguera en madriguera,
los faisanes silban
en el alero del tejado,
crecen en el patio plantas salvajes
y hay yerbas en el pozo!
Y entonces me llegué a ver
cómo era mi casa,
y herví un puñado de grano
y me asomé a la puerta
y miré hacia el Este, preguntándome:
¿A quién podría yo llamar ahora para comer conmigo?
Y pronto mis lágrimas comenzaron a caer,
manchando mi traje.

(En “El dolor de los héroes”, págs. s/n.)

Nos entrega el transcurrir del tiempo oriental chino empapado en la soledad, su visión del inicio y punto de partida. La vida para él es un poema, un tratado, una palabra o un silencio.

Somos víctimas del tiempo también, como lo sugiere en uno de sus recortes de diario: “Nürenberg, la consecuencia de la muerte de la terrorista alemana Elizabeth Von Dick, abatida a tiros por la policía”. Es aquí donde reitera esa inquietud por el tiempo en la hoja arrancada de la obra “*Un coup de des Jamais*”. (Figura 7).

UN COUP DE DÉS



JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

(En “El dolor de los héroes”, págs. s/n.)

Es interesante también cómo utiliza el informativo periódico para sorprender la polifacética vida de las diferentes culturas y pueblos a veces plasmada con ironía y otras con muchísimo dolor; por ejemplo, en el recorte del diario *Las Últimas Noticias* de un día sábado 17 de mayo de 1980 en el que aparece la siguiente noticia desde Viena (Figura 8)

TOMBEAU DE L'EMPEREUR



ÉGLISE DU
DÔME

ouverte tous les jours
de 9 h 30 à 17 h 30 en
été, et à 17 h en hiver.

Entrée : 1 F

“La différence”

Hallan 47 Esqueletos De Epoca Napoleónica

VIENA, 16 (AP)-Obreros que excavaban los cimientos de una nueva fábrica en esta ciudad descubrieron 47 esqueletos, los que pertenecieron a soldados franceses de la época de las guerras napoleónicas, según se informó hoy.
Botones de uniformes hallados cerca

de los huesos identificaron a los restos como de soldados que perecieron en la batalla de Aspern, librada en 1809.

Los esqueletos volverán a ser sepultados con plenos honores militares en el Cementerio Central de Viena el 22 de mayo, día del aniversario de esa batalla.

Las Últimas Noticias
Sábado 17 de Mayo de 1980 - 17

(En “El dolor de los héroes”, págs. s/n.)

“Hallan 47 esqueletos de época Napoleónica”. Aquí el poeta presenta esta situación, resaltando en él, el hecho de matar soldados franceses y hacerles desaparecer para luego de encontrarles darles sepultura de nuevo con HONORES. Es sorprendente el uso de ilustraciones, noticias en recortes de periódicos, hojas de libros, tipografías, diseños, diagramas, dibujos y tumbas, mencionando autores, pintores, científicos, retratos, mimos, museos, dibujantes. Estos últimos dotan a las aves de caras musculosas y expresivas para hacerles hablar como los humanos, que de hecho tienen un lenguaje. Y obviamente que todos estos recursos son utilizados retóricamente como expansión del significante para denunciar, oblicuamente, los sucesos acaecidos en la dictadura, pero que están estetizados para, al mismo tiempo que la delación, se refleja en la obra y se fija en el tiempo para que este, luego o con posterioridad lo devuelva con honores.

En esta construcción estética de un lenguaje poliexpresivo no están ausentes lingüistas ni diferentes idiomas como el francés, el inglés, el alemán y el español. Sobre esta tesis podríamos afirmar que el autor nos regala una fracción de su realidad, que siendo una sola, permite o da a conocer una cadena infinita de composiciones e interpretaciones.

Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen [...] y otros mediante la voz, también entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía y usan estos medios separadamente o combinados [...] las diferentes artes se diferencian según el medio, el objeto y la manera (Tirado San Juan 164).

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

Su libertad, su soledad, su apego al romanticismo, por excelencia alemán, le permiten jugar de esta manera con la realidad planteada donde se descubre también la presencia del surrealismo francés cuando hace referencia al poder de Napoleón, la hipocresía de las cortes y el diario acontecer artístico literario y cultural de Francia-París. De lo que en forma irónica y preocupada hace mención del actuar de los partidos políticos de su tiempo en Chile y el desastre moral-cultural aplastante de la Dictadura Militar.

En la última sección del sumario o último capítulo del libro titulado “Los Insurgentes perdidos”, se trasluce la sustancia de los descubridores del mundo: ellos, los poetas, se unen y exploran el mundo y el corazón del hombre. Por ejemplo, reunió en una pared de su casa los retratos de dos adolescentes nacidos en épocas y países diversos. Sus destinos y sus idiomas se contraponen. Ambos se parecen y poseen cierta calidad indomable en la mirada. Se trata de dos poetas: Maiakovski, poeta ruso; y Rimbaud, poeta francés. De quienes rescata el ceño, el desdén y la dureza (Figura 9).

EL AZAR reunió en una pared de mi casa los retratos de dos adolescentes nacidos en épocas y países diversos. Sus destinos y sus idiomas se contraponen. Sin embargo, los dos retratos producen a quienes los miro, juntos en mi casa la sensación de un asombroso parecido. Se diría la misma persona. Los dos tienen cierta calidad indomable en la mirada. Los dos sostienen mechones hispidos en las sienes. Las mismas cejas, la misma nariz, los mismos jóvenes rostros desafiantes.

Se trata de una fotografía de Rimbaud, hecha por Carjat, cuando el poeta francés tenía diecisiete años, y de un retrato de Maiakovski, hecho al joven poeta soviético en 1909, cuando estudiaba en la Escuela de Arte Aplicada de Moscú.

Tienen estas dos imágenes adolescentes el carácter común que les dio la contradicción en la primera etapa de la vida, un ceño de desdén y dureza: son dos rostros de ángeles rebeldes.

Los unirá tal vez algún signo secreto que revela alguna manera la sustancia de los descubridores.

tan posiciones con el ritmo crepitante de sus olas sucesivas, envueltas en pólvora y pasión.

La verdad que su imagen y su poesía quedaron como un ramo de flores de bronce en las manos de la Revolución y del nuevo Estado. Sus flores indestructibles, está claro, bien armadas, metálicas y firmes, pero no menos fecundas por eso. Azaradas por el viento de la transformación las estrofas de Maiakovski tomaron parte en la transformación y sus en la grandeza de su destino.

ES UNA posición privilegiada: la integración de un cantor verdadero con la más importante época histórica de su patria. En esto se separa para siempre su poesía con la de Rimbaud: Rimbaud es un grandioso derrotado, el más glorioso de los insurgentes perdidos. Maiakovski, a pesar de su trágica muerte, es elemento sonoro y sensible de una de las más grandes victorias del hombre. En esto se parece más bien a Whitman. Forman parte de la lucha y del espacio de grandes

● Dos retratos de un rostro



MAIAKOVSKI Y RIMBAUD
Los mismos cejas, los mismos rostros desafiantes.

AMBOS LO son. Rimbaud reorganiza la poesía haciéndola alcanzar la más violenta belleza. Maiakovski, soberano constructor de poesía, inventa una alianza indestructible entre la revolución y la escritura. Y estos dos rostros de jóvenes descubridores se unieron por casualidad en un muro de mi casa, mirándose ambos con los mismos ojos con que exploraron el mundo y el corazón del hombre.

Pero, hablando de Maiakovski, sabemos ahora que por estos días cumpliría setenta y cinco años de edad. Habríamos podido encontrarlo y conversar, tal vez hubiéramos sido amigos.

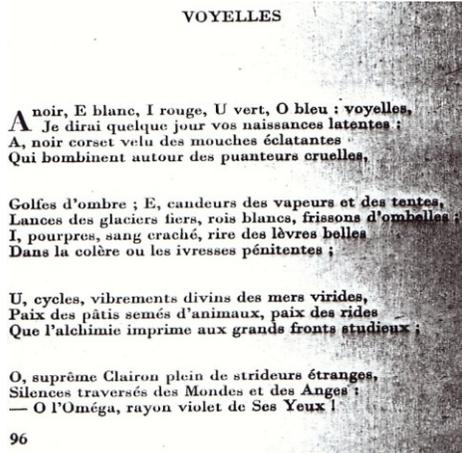
Este sentimiento me produce una impresión extraña. Es casi como si me probaran que hubiera podido conocer a Walt Whitman. Tanto han andado la gloria y la leyenda del poeta soviético, que me cuesta verlo entrar, en la imaginación, al restaurante Araby de Moscú, o simplemente contemplar su gran estatura en un escenario, recitando esos versos escudados que parecen regimientos que asai-

épocas. Whitman no es un elemento decorativo de la guerra emancipadora de Lincoln: su poesía se desarrolla con la sombra y la luz de la batalla. Maiakovski sigue caminando en el paisaje urbano de fábricas, laboratorios, escuelas y agriculturas de su país. Su poesía tiene el dinamismo de los grandes proyectiles interestelares.

Setenta y cinco años hubiera cumplido en estos días Vladimir Maiakovski. ¡Qué dolor que no esté entre nosotros! Es el único poeta a quien yo hubiera dado el encargo de cantar la próxima legada de los hombres soviéticos a la Luna.

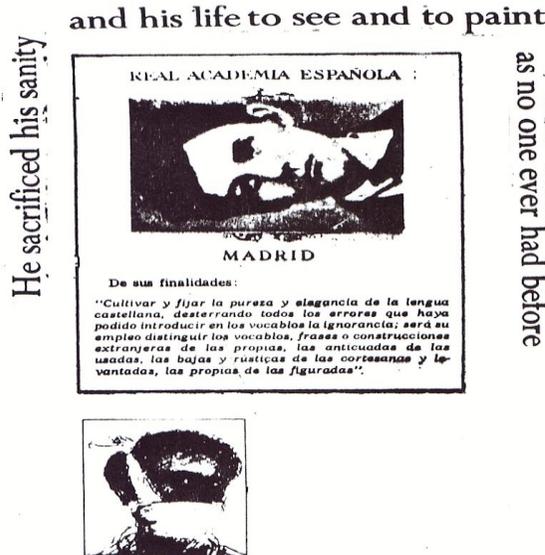
(En “Los insurgentes perdidos”, págs. s/n.)

Rimbaud reorganiza la poética haciéndola alcanzar la más violenta belleza. Atribuía un color a cada una de las cinco vocales (Figura 10)



(En “Los insurgentes perdidos”, págs. s/n.)

Juan Luis Martínez agrega a esto un collage que hace referencia al legado inmenso dejado por la RAE a la Lengua Castellana (Figura 11).



Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

Maiakovski, soberano constructor de poesía, inventa una alian-za indestructible entre la revolución y la ternura, en esto se parece a W. Whitman porque ambos forman parte de la lucha y el espacio de grandes épocas.

Segunda transición conclusiva...

Finalmente podemos afirmar que son los poetas quienes entregan su creación, su resolución, su perseverancia e intrepidez; imaginación, su realidad íntima y verdadera. Así podríamos proponer este libro que nos entrega el autor: para gozar y poder percibir en su totalidad el mundo entrañable de la poesía, abriendo perspectivas a la contemplación para penetrar con una mirada vital y humanizadora a este, su mundo, un mundo nuevo en el arte, la estética y la poesía, dado que

El ser humano es ante todo un ser creador, como ser humano se trasciende a sí mismo y deja de ser su propio contemporáneo. Pero en la creación surge otro aspecto im-portante: se transforma en un ser libre. Creación y libertad se requieren mutuamen-te. Nuestra capacidad de creación nos hace libres. Pero, así como la creación es el ejercicio de la libertad, esta última solo emerge en el acto creativo. La libertad, en el sentido más profundo, no es una condición jurídica, sino que una condición del alma humana (Echeverría 2002) (Figura 12).

IV. Problematización de la literatura chilena contemporánea desde la *Poliexpresión artística martiniana*

En esta oportunidad, nuestra primera aproximación es problematizar la obra literaria desde la Poliexpresión artística martiniana¹⁷ en las obras *La poesía chilena* y *El poeta anónimo*. Dado que la construcción estética como producción poliexpresiva no es para nada nueva y por ello se nos hace más próxima, toda vez “que una obra de arte tiene muchísimas cualidades y, en la práctica, de un tipo completamente distinto a las de objetos materialmente indiscernibles de ellas que no son obras de arte” (Danto 2002 145)

De modo tal que, permítasenos atrevernos a recoger algunos antecedentes que en algún otro ensayo he esbozado ya, desde la obra *Ut pictura poesis* de Horacio (65 a. C.) en adelante. Realidad, esta poliexpresión que era mostrada, en alguna medida, en sus Sátiras y Epodos; pasando por varias acepciones y complejidades productivas más tarde, como, por ejemplo, Francisco de Salinas (1513-1590) y la consecución de la Unión a través de la poesía y la música, especialmente esta última. Pinciano (1596) que desarrolla la idea teórica de la *Ut pictura...* entre poesía y pintura. Francisco Pacheco (1599) que inicia, con su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, la combinación artística y literaria con la descripción y poemas alusivos a las efigies y retratos. Fray Jerónimo Moreno (1609) que escribe el libro *La vida y muerte y cosas milagrosas que*

¹⁷ Situación que hemos revisado ya en el libro de mi autoría: *Poliexpresión o la desintegración de las formas... en/ desde La nueva novela de Juan Luis Martínez* (2016).

el Señor ha hecho por el bendito F. Pablo de Santa María en el que se incluye un soneto y dibujo de Francisco Pacheco. Jonathan Swift (1667 – 1745) que al parecer habría retomado los principios básicos de la Sátira y los Epodos para recrear su sociedad con ácida crítica humana y social, incorporando anagramas, neologismos, nombres falsos (heterónomías propias o de su mujer), escribiendo una compleja y múltiple obra con recursos y estudios variados que van hasta la astrología como una manifestación de humor negro y crítica social o ironía romántica schlegeliana, entre otros artilugios científicos, matemáticos y religiosos. Lessing (1729-1781) y las diferencias entre las distintas artes. La teoría del Gesamtkunstwerk de Richard Wagner. Gottfried von Herder (1744-1803) y la *Sturm und Drang* y la renovación del arte dramático: poesía, escenografía y música en una sola obra. Skriabin (1872-1915), compositor y pianista ruso, que quiso incluir en su obra una experiencia multisensorial, llamada *Mysterium*, que consistía en la posible unificación de la percepción musical con la naturaleza. Y, por cierto, demás está referirse a Wagner o a Mallarmé que son los más conocidos y difundidos. Sin embargo, hay que recordar que no son los únicos más cercanos. Aquí debemos retomar la presencia futurista también, que buscaban la multiexpresión en el filme, ya que allí se usarían “como medios de expresión los elementos más variados: desde el fragmento de vida real hasta la mancha de color; desde la línea hasta las palabras en libertad: desde la música cromática y plástica hasta la música de objetos.” (Marinetti 180).

Ciertamente que en la actualidad esta polipresencia o presencia de varias formas en una, ha devenido siempre desde las vanguardias y neovanguardias y por lo tanto se han ido activando las poliexpresiones significativamente hasta lo cotidiano, como las comunicaciones, la publicidad, las señaléticas, en fin, todo tipo de producción o reproducción de signos.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

En Chile los dos artistas más destacados, al respecto han sido Huidobro y Parra. Ambos han utilizado esta multiplicidad de expresiones para desarrollar su arte, su punto de vista, su *weltanschauung*. El uno en 1925 y el otro en 1952.

Campo composicional...

El campo composicional, como ya hemos visto se ve modificado, pero se hace necesario verificarlo de algún modo. De esta manera, un modo básico, según Bielic y Vodicka (1978) es muy simple: Campo de composición temática, campo de composición lingüística y campo composicional, propiamente tal. Para cada uno de ellos las explicaciones son también muy concretas: para el primero, el autor determina sobre qué tema tratará su obra. Sobre el segundo, también el autor debe decidir con qué lengua escribirá su obra y por lo tanto los recursos lingüísticos necesarios para ello. Y finalmente para el tercero, para el campo composicional, se reserva, una especie de derecho, que bien puede ser, de componer su obra, es decir, de cómo la articula, cómo combina una palabra con otra, una redacción con otra, una figura literaria con otra.

Pues bien, sobre este esquema tan sencillo y, que, pareciera seguir siendo la base, se ha complejizado la composición de la obra, pues ahora ya no basta con la lengua, sino con el lenguaje total, o sea, con la capacidad de producir un código y no un código en específico, sino uno que se pueda combinar consigo mismo o con otros. No obstante, estos otros no son privativos de un código lingüístico solamente, sino que se abre la posibilidad a otras manifestaciones que se integren, puesto que ya no son suficientes las palabras para decir lo que hay que decir o, bien, ya no es posible el mismo código porque hay interferencias de tipo externo, como realidades socioculturales o sociopolíticas severas que son capaces de imponer, incluso, una impronta a la producción, consciente o inconscientemente.

En consecuencia, el campo composicional de una obra de arte se ve afectado ya desde su origen, pues el autor no sólo debe luchar contra ese mundo que no le es propicio, pues ahora sólo se “aparece”. No como antes que “era” o “parecía”. Ahora no, ahora definitivamente se le aparece, inclusive entre el “ser” y “el parecer” del objeto, dado que el propio ser ha sido afectado. Por ello, entonces, la forma de la obra, conocida hasta entonces, comienza a cambiar, comienza a variar desde su concepción, pues el “yo” ha sido escindido. De esta manera entonces nos enfrentamos a las líneas históricas de la confrontación estética, vale decir, de la cosmovisión de un autor construida o reconstruida desde una de las posibilidades estéticas, consciente o no de ellas.

La primera es la tradicional o clásica o como quiera que la llamen. Esto es, la confrontación del ser con el objeto y su desplazamiento hacia éste.

La segunda es aquella que se centró en el objeto y el sujeto pareció quedarse allí, pues el sólo desplazamiento no sirvió para dar cuenta del mundo, especialmente cuando cambia de una visión de mundo *más humana* a una *más pragmática* y materialista y por lo tanto *menos humana*.

Y una tercera, sería aquella que se deja seducir por el apareamiento del objeto. Es decir, el sujeto inmerso en su realidad se halla, se encuentra con el objeto que se le aparece. Todo ello dado porque el sujeto en su afán secundario, el materialista, se ocupó de la vida supuestamente plena, pero llegado el momento, éste se encontró nuevamente con las cosas simples de la vida y estas son las que se comienzan a aparecer en la mente, la memoria, en la percepción hasta hacerse realidad.

En esta última nos detendremos, ya que es la posible problematización estética del momento histórico, de la posthistoria.

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

Aquella que dejamos pasar y preferimos llamarla posmodernidad como una apología a la ideología capitalista, que es más perversa e inhumana que antes.

La estética de la “aparición” o del “aparecer”, para ser más precisos, se presenta desde la voz de Martin Seel (2010) quién señala que “percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultáneamente, tal y como aparecen ante nuestros sentidos, es una forma primordial de experimentar el mundo” (*Id.* 08). Pero también se puede hallar uno con esta especificidad de la relación sujeto-objeto u objeto-sujeto “en la medida en que el arte hace aparecer con especial fuerza lo que presenta” (*Id.* 10) De tal suerte que aquí no están determinado ni el sujeto ni el objeto, sino que se hallan, se aparecen el uno al otro y uno con el otro.

Sin embargo, esta nueva realidad, quiérase o no, se opone a la episteme esperada, es decir, que como está basada en el “aparecer” entonces no es necesario partir de una epistemología de la estética, sino desde una adecuación de la misma, en la medida que se concretiza “el aparecer”. O sea, si antes se tenía en cuenta que la estética estaba relacionada directamente con la bondad y la ética, ahora es posible que la naturaleza del “aparecer” sea dominante y por ello la episteme no es necesaria, ya que aquella dominante puede “aparecer” desde la bondad, la ética o la estética. Todo esto en términos generales, ya que esto no se puede esclarecer a ciencia cierta, puesto que, como señala Seel, en la voz de Hegel, “el contenido de las obras está engastado en la configuración del material artístico” (18). Y al mismo tiempo “la percepción estética encuentra su espacio en todas partes” (*Id.* 40). De todas formas, debemos complementar que “el aparecer estético es, pues, un modo por el cual algo está dado a los sentidos” (*Id.* 42).

No obstante, ese algo que está dado a los sentidos, siempre se torna particular, es decir, en una percepción particular que debe

adecuarse rápidamente a la nueva percepción que se está experimentando y no sólo como una recepción del objeto, sino del fenómeno vivido como vivencia estética, el cual puede traducirse o no en una producción o una recepción del mismo. Y por lo tanto si no es traducido en un hecho estético es en una experiencia cultural más, la que más temprano que tarde se abrirá a una simbolización particular del sujeto que la vivió.

Ahora esta vivencia estética o cultural siempre será momentánea y simultánea. Del sujeto que la vive dependerá entonces la traducción vital, cultural o simbólica de aquella experiencia. Hasta percibirla simultáneamente como un objeto estético, dado que la fenoménica comprometida se exhibe, ya que “mediante la receptividad hacia la simultaneidad fenoménica del objeto se manifiesta en él una procesualidad por la cual alcanza la condición de objeto estético” (Seel 91).

A modo de ejemplo.

A modo de ejemplo de esta modificación en el campo compositivo como ‘procesualidad’, podemos plantear una aproximación posthistórica a la obra poética *Virgenes del Sol Inn Cabaret: vien benidos a la máquina welcome to the tv* (1986) del poeta chileno, Alexis Figueroa. El cual, una década después nos lleva a comprender su producción desde tres claves, influenciadas de modo indirecto por la cosmovisión poliexpresiva martiniana; a saber: endoculturación, competencia literaria y endotextualidad. Todas ellas dan cuenta del entramado cultural en el cual están inmersos, escritor y/o lector, y se han de encontrar en la obra, que más bien, es una síntesis endotextual de la endoculturación y la competencia literaria.

Una como condición posthistórica...

En los últimos años, algunos diligentes pensadores han situado esta condición de ruptura, la posthistoria, a fines del s. XIX

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

desde la relación sociopolítica. Siguiendo tal vez a Hegel que señalaba que la respuesta del hombre estaría ahora en lo ético y especialmente en la estética, dado que la Revolución Francesa ya lo había superado todo, y por lo tanto quedarían estos dos transcendentales como relatos legitimadores fuera del linde de la historia. Luego se hace presente la idea del Fin a través de Greenberg al señalar que el surrealismo estaba fuera de ese umbral de la historia. En consecuencia, en términos hegelianos habría que pensar, más bien, en reconocer eso que está allí afuera para conocer lo que realmente es el arte, es decir, la dialéctica fenomenológica. En este punto, quizás la mayoría piense de inmediato en el Fin de la Historia de Fukuyama, y en la descomposición de los regímenes comunistas y mostrando cómo el capitalismo, finalmente, ha logrado penetrar, incluso el logro de lo más básico de la humanidad al identificarse con la ‘globalización’ como la expansión ideológica del capitalismo, lo que confluiría en la tesis del cierre o clausura de la Historia como progreso de la humanidad.

En otro ámbito, otros han propuesto una mirada desde la posmodernidad como alternativa humanista, desprovista de la ideología globalizadora del capitalismo; más bien como una verdadera alternativa de que lo diferente y lo plural son vitales para continuar y por lo tanto la Historia no ha terminado, sino que se ha conmovido hacia una posthistoria, más bien.

Y, por último, no como evolución, sino como posible transición conclusiva, existe una suerte de entropía en el arte, es decir, una cantidad posible de mensajes y de los cuales sólo se puede emitir uno. Y esta, medio que incertidumbre y medio que indiscernibilidad, es la “entropía estética” (Danto 2006 32). Pero al mismo tiempo “nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, (...) y no hay en consecuencia una posible directriz” (Id. 34). Y por lo tanto tampoco podemos discernir bien los límites del arte y por ello entonces,

siguiendo los planteamientos dantonianos, se estaría viviendo en una época en la que estaría claro que el arte pudiera estar hecho de cualquier cosa, y donde no hubiera ninguna marca por la cual las obras de arte pudieran ser perceptualmente diferenciadas de los objetos más ordinarios. Y esto, ciertamente nos colocaría frente a la idea, o más bien, a la prueba poshistórica de que no habría un estilo contemporáneo ni habría formas discernibles en el arte. Ya que “ahora que al menos ha sido alcanzada la visión de una autoconciencia, esa historia ha concluido. Se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas (...) fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan o sin ninguno”. (Danto 2006 37).

Hacia una endoculturación.

En el arte literario actual, entonces, no solo se daría cita el sujeto lírico, sino que el cultural e histórico también. Ya que están en constante búsqueda entre la asimilación cultural, más bien contracultural y la expresividad simbólica. Es decir, que esta necesidad de búsqueda y de apropiación de mundo, rastreada y pesquisada en el sujeto histórico, como contra respuesta del sujeto espiritual, el artista; se traduciría endoculturalmente (Harris 2001), ya que esto se relacionaría con una experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente a través de la cual, la generación de más edad; incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar los modos de pensar y comportarse tradicionales. Todo ello para que se mantuviese una continuidad, que se evidenciara en los estilos de vida en que se ampararan gracias al proceso conocido como endoculturación. Y más todavía, cuando

El arte siempre representa alguna cosa
-comunica una información-, pero esta cosa
nunca es representada en su forma, sonido,
color, movimiento o sentimiento literales. A

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

diferencia de lo que ocurre en otras formas de comunicación, la representación, para ser arte, debe transformarse en algún tipo de expresión lingüística, movimiento, imagen u objeto metafóricos o simbólicos que están en lugar de lo que está siendo representado. (Ibid 392)

Lo que se explicaría entonces, según el antropólogo, como que el arte hace uso de varios ingredientes, los que serían clave para una mejor comprensión del arte, y que contemplaría, según la definición de Alexander Alland: «juego», «forma», «estética» y «transformación» revisada por el mismo Harris: “El juego es un aspecto agradable y gratificante de la actividad que no cabe explicar sencillamente por sus funciones utilitarias o de supervivencia. La forma designa un conjunto de restricciones que afectan a la organización espacial y temporal del juego artístico: las reglas del juego del arte” (391). Ciertamente, como lo avala el diligente autor en el epígrafe del capítulo referido a “El arte”: “Veremos que el arte no es un sector aislado de la experiencia humana; está íntimamente relacionado con otros aspectos de los sistemas socioculturales” (Ibidem). Y esto es, en términos generales, en el análisis que nos ocupa, una relación íntima del entramado cultural, más bien, endocultural, o sea, siguiendo esta lógica, del endotexto, puesto que: “la profundización va más allá de la página, se expande a la propia vida, enriqueciendo las respuestas a los estímulos externos a la hora de reaccionar ante todo el espectro de experiencias humanas” (Brierley 114), sea ésta como producción o recepción. También, de este modo la profundización, se convierte en actualización del tiempo y el espacio en que se vive. O sea, se establece como una suerte de continuidad crítica de la Historia Moderna o Modernidad. En definitiva, se percibe como un agotamiento del relato o metarelato.

Condición de agotamiento...

Sin embargo, creemos que la Modernidad sólo sigue en crisis y esta sería la condición posmoderna que nos hace sentir y asociar de inmediato el Fin de la Historia. Primero, como el resultado de la fusión de tres factores:

la idea nietzscheana del agotamiento espiritual del repertorio de posibilidades heroicas, la tesis weberiana de una sociedad convertida en una única máquina gigantesca en proceso de petrificación y la hipótesis de Henry Adams de una entropía en el proceso de cambio de civilización (López-Domínguez 1999 306).

Y segundo, como “sacralizando el capitalismo y anteponiendo el criterio del éxito histórico por encima de cualquier otro” (307).

Ahora bien, este agotamiento espiritual, petrificación y entropía se revelaría entonces, mediante la sacralización capitalista y la simbolización, como herramienta antropológica de la manifestación del lenguaje que supera toda reductividad lingüística y que es, más bien, capaz de organizarse sobre la base de una codificación mayor o, transcodificación, que conlleva la intención de expresar el mundo, sacudiéndose el agotamiento espiritual a través de la expresión. Tal y como se observa en el Inicio General 0. (Figuroa 11). De manera que, esta transcodificación, obedece simultáneamente a la necesidad de expresarse como sujeto activo, movilizándolo con dificultad la petrificación y la entropía, ya sea de modo cultural o lírico y, por lo tanto el contexto, que no sólo depende del texto como producto, sino que también del texto como recepción, ya que el sujeto cultural, todo él, con su constelación a cuestas, es el que recibe o evidencia esta inter-

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

nalización en/con/del/ texto como condición posmoderna, en realidad posthistórica de agotamiento espiritual, petrificación y entropía, en que vivimos. De modo tal, que esta internalización o crisis vamos a entenderla como un impulsor y regulador de vivencia y aprehensión del mundo (endoculturalidad) y como recepción y expresión de la vivencia de signos (simbolización) que están en lugar de otro signo, cosa, realidad o elemento significativo que otorga una unidad intencional de sentido pleno entre uno o varios emisores que transcodifican significados y receptores que destrascodifican los significados que pueblan las cosas, signos, realidades o elementos significativos, entre un horizonte de expectativa y otro de recepción social. De modo tal que, la internalización o de un texto puede ser una relación indeterminada de endoculturaciones y simbolizaciones que, en su mayoría, han de ser co-textuales entre el sujeto histórico cultural y el sujeto lírico que habita en el autor y/o lector, ya que todo ser humano vivirá y supondría un constructo del modo de la presencia de lo real que se evidencia en un texto. Y este sería, más bien, un endotexto, ya que tal como señala Barthes (1987): “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras”. (67). Y, ciertamente, que este endotexto se expresa en lo simbólico, es decir se extimisa (Miller 2010), conjugando de este modo, el adentro (endo) y el afuera (texto) sociocultural, más bien, endocultural del autor (y/o receptor).

Condición de competencia literaria...

Por lo tanto, la relación endocultural funciona como una capacidad humana y como una condición de competencia literaria, que se concibe entre la relación socio-cultural como experiencia individual y/o colectiva, la enciclopedización o formalización del conocimiento (escolarización), el lenguaje y la competencia literaria propiamente tal. Especialmente esta última que funciona como un diafragma posthistórico que se contrae sobre la endoculturación cuando

busca, asimila, recoge la experiencia cultural del productor o receptor, es decir, aquí estaría en juego el adentro: la capacidad humana del lenguaje y sus formas de producción. V. Gr.:

- a) Nivel intuitivo y/o significativo (conocimiento previo intuitivo y/o básicamente significativo).
- b) Nivel literario (como adquisición socio-cultural de la literatura, más bien, el horizonte de la recepción con miras al del mundo de la vida):
 - sintaxis estable (modos: géneros y estilos) y la
 - semántica variable (temas, arquetipos, símbolos, metáforas).
- c) Nivel lingüístico
 1. Factor opositivo (oposición de un signo o significante a otro, ya sea para producir un sonido, significado o un sentido, etc),
 2. Factor relativo (es relativo a la semántica y/o significado, idea o concepto; por lo tanto, desde y al sujeto)
 3. Factor de la negación (es cuando un signo o significante se opone al otro y, según la carga relativa del sujeto, se niega uno o varios de ellos para construir la expresión o expresiones necesarias). (Rosas 2016b 127)

Y enseguida, el afuera, como la expresión simbólica o la realización de la lengua, el habla o el diseño retórico en cuestión, pues, “el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ningún relato legitimador, aunque por supuesto, en la conciencia artística queda el conocimiento de los relatos que no tienen más aplicación” (Danto 2006 70). De este modo, mediante esta conciencia artística,

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

existe siempre la posibilidad de que la expresión o manifestación no se haga a través de la lengua, sino que, usando su estructura y los relatos que no tienen más aplicación, se manifieste de otro o varios modos. Obediente, por cierto, a la performance del sujeto, ya que “la emergencia del sujeto en y por la performance discursiva engendra un sistema plurisistémico” (Cros 2003 19). Entonces, cuando esta poliexpresión (Rosas 2016a) se manifiesta, el diafragma funciona contrayéndose en la capacidad humana como producción de la expresión y/o manifestación (a modo de endoculturación) por medio del lenguaje (modo de simbolización) que hace presencia sus realidades o ficcionalidades como mundos posibles. Y que, en tanto crisis, esta como condición posthistórica, se “des-integra” (Idid) a modo de poliexpresión, diferente y múltiple, ya como aprehensión del mundo, ya como transliterariedad que otorga valor cualitativo al diseño retórico, como resultado de la producción, ya que

La estructura profunda [del arte posthistórico], [...] es una clase de pluralismo sin precedentes, entendido en términos de una abierta disyunción de medios que, al mismo tiempo, han servido a las correspondientes disyunciones de las motivaciones artísticas y han bloqueado la posibilidad de que el relato de desarrollo progresivo [...] vaya más lejos. (Danto 2006 172)

Aproximación a la obra *Virgenes del Sol Inn Cabaret...*

Algunos Antecedentes.

Alexis Figueroa (Concepción, 1956), inició estudios de Filosofía en la U de C en 1973. Allí conoce desde Tomás de Aquino hasta Kant y luego a Nietzsche y a Kierkegaard. Y ciertamente, que en

aquella época estuvo cerca de Thomas Harris, Roberto Henríquez, Carlos Decap. Sobre todo, en la aventura que significó para él ‘poesía-performance experimental’. También conoce a Juan Luis Martínez, aduciendo que no es un seguidor de él, pero que es un referente importante, junto a otros, que reafirmaron su quehacer poético experimental.

Figuerola, se ha desempeñado, además, en variados oficios, de guionista de documentales hasta reparador de computadores. Además, ha sido editor de importantes revistas literarias de los años ochenta como “La piel de leopardo”, “Posdata” y “Tantalia”. Recibe el Premio Municipal de Arte de Concepción el año 2016 por su trayectoria y aporte de más de treinta años a la comuna.

Con su primer libro *Vírgenes del Sol Inn Cabaret...*¹⁸ obtuvo el Premio “Casa de las Américas” el año 1986. Una última versión fue editada por Cinosargo el 2014. También publicó *El laberinto circular y otros poemas* (Ediciones de la ventana oval, 1996), *Folclórica.doc* (Al aire libro, 2003). Asimismo, publicó junto al artista visual, Claudio Romo, en narrativa gráfica, *Fragmentos de una biblioteca transparente* (LOM, 2008), *Informe Tunguska* (LOM, 2009). *Finis Tërrea: apuntes de carretera* (LOM, 2014) y *Lota 1960: la huelga larga del carbón* (Libros de Nébula-Lom, 2014).

Últimamente publicó *El cuervo y otros poemas de Edgar Allan Poe*, editado por Austrobórea Editores, una selección literaria traducida por él. Y *Paprika el japo y otros relatos* (2014), por Ajiaco Ediciones. En los últimos años se ha dedicado a investigar acerca de la gráfica narrativa y sus posibilidades editoriales junto a Claudio Romo, Carlos Valle y Hernán Rodríguez en un proyecto colectivo llamado Libros de Nébula.

¹⁸ Nombre abreviado.

Segunda aproximación: camino al endotexto.

Generalmente es posible vincular cualquier obra con otra u otras obras o manifestaciones artísticas o hechos históricos. A esto, también generalmente, le llamamos intertextualidad, sin embargo, en este trazo teórico, dispondremos de ella, mas no como mera abstracción metatextual, sino como una asimilación endocultural, es decir, una asimilación endotextual. Que si bien es cierto es metatextual, también es cierto que su base es la endoculturación y la simbolización como elementos básicos y obligados para producir y/o comprender el texto literario. De manera que la cuestión estaría centrada en dar con el texto literario o hecho estético como resultado de la endoculturación y simbolización, lo que derivaría en una dialógica de intertextualidad o tejido textual. De hecho, para la mayoría de nosotros “todo enunciado posee un autor a quién percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe (...), pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialogando” (Bajtín 1986 257). Lo que hace notar Kristeva aduciendo más bien, a un descubrimiento:

... (sic) Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje se lee, por lo menos, como doble (440-441).

Lo que ciertamente viene a refrendar lo que hay entre el texto primario como acto endocultural y el secundario como potencial de simbolización. Esta sería entonces la relación endotextual o simbólica o acto mismo de escritura/lectura lo que precisamente, Válerly, 1944;

Jauss, 1978 o Eco, 1993 han llamado Acto. Todo ello, porque “la obra del espíritu no existe más que en acto. Fuera de este acto, lo que queda no es más que un objeto que no ofrece ninguna relación particular con el espíritu” (Válerly 306). A menos claro, que se utilice nuevamente o en relación con el mismo ‘Acto’ como trasfondo o como relación significativa, especialmente para reificarlo. Y esto es algo que ha descrito Volek (1992) en palabras de Shklovski: “La obra de arte se percibe sobre el trasfondo de otras obras artísticas y por asociación con ellas. La forma de la obra de arte se define por su relación con las formas que la han precedido...” (88). Y, en consecuencia, la intertextualidad no sería otra cosa que un proceso de endoculturación como relación primaria [asimilación con/de ella] y uno de endotextualización o simbolización como secundaria [expresión a través de las formas]. Y para ello podría, eventualmente, relacionarse con la copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Pero con una condición casi palimséstica que centra su fortaleza en la memoria que recoge, quiéralo o no, la endoculturalidad, en donde la percepción y la acción son parte de ella y no sólo del texto, ya que:

La memoria ejerce una presión sobre la percepción, intercala el pasado en el presente, el recuerdo en la sensación, el tiempo en el espacio o el espíritu en la materia. De algún modo, en el punto de contacto entre la materia y la memoria, en el límite o el pliegue entre la percepción y el recuerdo, se ubica la imaginación. Recordar es actualizar un contenido pasado. Para esto, es preciso que ese recuerdo puro, plenamente virtual e impasible, se encarne en una imagen. Esa es la función de la imaginación (Prósperi 223).

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

Por lo tanto, es posible pensar que las relaciones intertextuales pueden sostenerse sobre la base de la cultura o endoculturalidad como ya lo hemos señalado y tal como lo aproxima González (2012):

Este espacio incluye el entorno, por lo cual puede ser transformado. De ahí la importancia de la intertextualidad, la cual recupera todo el bagaje cultural de un pueblo y a la vez, ayuda al sujeto a decodificar y construir significados complejos. Pero esta habilidad no puede adquirirse solo por medio de la actuación, sino que el sujeto debe infiltrarse críticamente en los tejidos culturales para tornarse en crítico (5).

En consecuencia, esta intertextualidad

Es un tejido de voces que se constituye a partir de la combinación de distintos códigos que ya hemos leído, visto o escuchado en algún momento de nuestra vida. Son códigos que transitan diacrónicamente como fantasmas en las mentalidades de los sujetos que “aparecen” en un aquí y en un ahora, materializándose en un momento sincrónico (Ibid 2).

De tal suerte que estaríamos frente a la posibilidad cierta de remitirnos al concepto que aquí estamos esbozando, vale decir:

endoculturalidad + endotextualidad = endotexto

Como así también:

(recordar + actualizar) = (recepción + imagen)

Percepción = imaginación
Percepción + Endoculturalidad = Endotextualidad
Endotexto = Poliexpresión

Endotextualización posthistórica en *Virgenes de Sol Inn Cabaret...*

La endotextualización posthistórica en *Virgenes del Sol Inn Cabaret...* se da precisamente reconociendo la endocultura del autor, el cual ya cuenta con el conocimiento y vivencia del agotamiento espiritual del repertorio de posibilidades heróicas. Sin embargo, no hay que olvidarnos que el receptor también está en el círculo endotextual, ya que está leyendo desde su cultura, su percepción, su escolarización y su capacidad de comprender el mundo literariamente. Pues bien, desde esta perspectiva entonces revisamos la obra seleccionada de Figueroa.

En primer lugar, esta como condición de ruptura posthistórica que se produce, básicamente, en la manipulación positiva del afuera, de los elementos del campo de composición, sacudiendo de este modo la petrificación y entropía. Recuérdese que Danto (2006) ha señalado que el arte producido es no estructurado, por lo tanto, es la primera situación visible. La que se da en *Virgenes del Sol Inn Cabaret...* de modo poliexpresivo, es decir, hay varios modos de expresión; por lo tanto, Figueroa, procedió a romper con esta estructura tradicional poética y, como afirma él mismo, a configurar su obra de otra manera, ya que:

la poesía parecía ser el área de creación lingüística más interesante y libre del planeta ya que podía constituirse en un diseño que abarcara cualquier ámbito de creación, al amparo de su matriz lingüística de operación. Y esto incluía la concretitud de su tipografía, la noción tipográfica del anuncio-

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

letrero colgado en la acera. Y así procedí.
(Figuroa entrevistado por González).

De este modo entonces, construye un soporte estético experimental, más bien, contra cultural con recortes, dibujos, lengua castellana transgredida por la inglesa, habla, collage, fichas de registro, fotos, anuncios publicitarios, música, películas, menciones a artistas plásticos y escritores, etc.

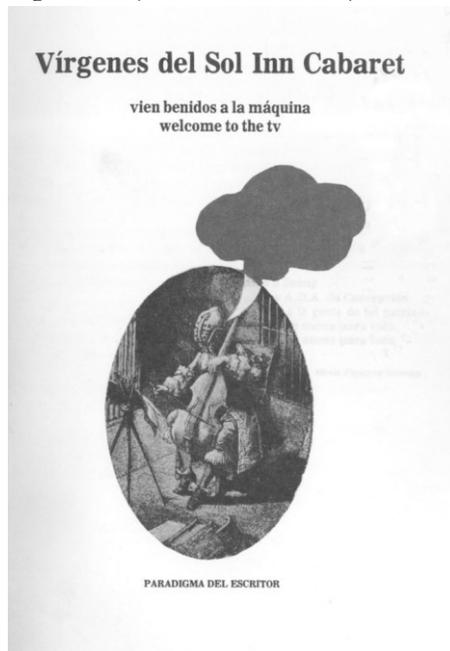


(*Virgenes del Sol...* pág. 61)

Figuroa se transforma entonces, en un sujeto tardo moderno o posmoderno, que en realidad diríamos posthistórico dado que no tiene otra realidad más que el presente poscultural, posbeat, posdictatorial, posficcional como un simulacro de la Historia, una representación de lo impresentable (diría Lyotard), es decir, como un constructor del presente en crisis. De esta manera recrea su opción estética y ética de afrontar este nuevo mundo. En primer lugar, desde

el “Paradigma del Escritor” (nueva portada del libro) que determina de inmediato el tenor del libro y el temple del autor:

Y, en segundo lugar, desde la dedicatoria: “(yo defino) / que es el escenario en el que hace equilibrios y/ piruetas el payaso disfrazado/ de la televideada humanidad.” (1986 69). O sea, esta televideada humanidad está circunscrita a lo que llamábamos la ‘caja idiota’ y que representó para él una de las objetualidades concretas de la última modernidad (Poo) o agotamiento de los relatos. Y en este contexto, idiotizaba a la humanidad, pero más que eso, sitiaba a la humanidad, ya que en Chile “apareció el Estado de Sitio como la estrategia de supervivencia más adecuada al suspender la política y hacer aparecer la lógica de la guerra” (Lúnecke 2000 97).



(Virgenes del Sol... portadilla.)

Esto ocurre en noviembre del '84 y duró seis meses, sin embargo, el toque de queda fue más extenso, la censura en los medios y la agudeza en el conflicto social se extienden hasta el '86 con una violencia política coercitiva, lesiva y destructiva (18-19; 169). Aquí la

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

televideada era su forma de resistir en la ciudad concreta, ficcionalizándola al mismo tiempo para poder sobrevivir.

Y por ello es que va adentrándose en este mundo posible poético, pero sin olvidar que en

“los prados adyacentes pequeñas tanquetas
los / recorren / robots incorruptibles son
los guardias de las puertas; / existen haces
de partículas secretos, camuflados en / los
cercos; / diminutos misiles enterrados en el
pasto” (Figuroa 14).



12

(Virgenes del Sol... pág. 12)

Y esta manera de endotextualizar nos va dando la referencia necesaria sobre el momento real que se vive en la ciudad, el cual no puede ser denunciado ni descrito por la permanente y omnípoda presencia de la dictadura, pero que sí se puede comunicar a los otros con

juegos lingüísticos, fotomontajes, collages, dibujos y relatos que se creen extintos porque no se correlacionan directamente con la realidad, sin embargo lo hacen cada vez que produce una poliexpresión y a través del diafragma poshistórico, se complementa con el receptor, quien no solo lee bien esta circunstancia, sino que la traduce para sí y para los otros. Por lo tanto, aquello que se creía terminado como los relatos, la Historia, en realidad se encubre de modo endocultural a través de un endotexto. Por esto es que la poesía, mejor dicho, el poema, no es estructurado como se esperaría que lo fuera, sino que es un de(s)constructo que mimetiza y ficcionaliza, regulando la verosimilitud del metarrelato, mediante esta poliexpresión que es más bien espe(cta)cular y éxtima; pero en abierta oposición a la ‘máquina gigantesca en proceso de petrificación:

Welcome to the TV,
welcome to the machine.
Vien benidos al salon del invierno luminoso, (sic)
vien benidos al túnel del amor en las muchachas de las luces de neón.
Hoy tendremos cajas de cristal sobre la pista,
(Vien) benidos al lugar de las luces calcinantes, welcome to the machine. (Virgenes del Sol... 12).

V. gr.:



(Virgenes del Sol... pág. 14)

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

En otro ámbito, hay que destacar entonces que Figueroa, prueba la existencia de este metarrelato, de resistencia si se quiere; con un conocimiento filosófico, cultural e ideológico que ya tenía y que podía reutilizar para seguir reflexionando y denunciando. Y, sobre todo, oponiéndose a este nuevo modo de vivir: la decadencia de la modernidad, puesto que la luz de la razón ha caído en desgracia y prueba de ello es la dictadura. Por lo tanto, la manera de extimizar la resistencia, tanto personal como colectivamente es mediante la percepción, endoculturalidad y la poliexpresión, ya que decide mantener el metarrelato y no creerle a la supuesta posmodernidad y por lo tanto la mejor forma de hacerlo es algo así como la teoría del espejo, es decir, especular la realidad (endotextualizarla como espectáculo):



(Virgenes del Sol... pág. 21)

(penetrad por las puertas de colores,
entrad sin miedo, decidíos,

que detrás ellas espéranles temblando,
dispuestas a mojarlos con su lluvia,
a llevarles por la noche en la balsa de sus
cuerpos,
a extraviarles como un pájaro en plena tem-
pestad).
(Ibid. “Folletín de propaganda N°1.” 18)

O bien en la siguiente estrofa:

Motivos para preocuparse no hay ninguno
(abrid la puerta roja)
ved, estáis seguros:
hay lasers en el techo,
los prados adyacentes pequeñas tanquetas
los recorren,
robots incorruptibles son los guardias de
las puertas.
Existen haces de partículas secretos,
camuflados en los cercos, diminutos misiles
enterrados,
ciertos dragones electrónicos
equipados con agujas radioactivas,
que no os atacaran, pero si es otro el que ...
(Ibid 19)

Por lo tanto, denunciar la realidad fragmentada y endotextualizada es para sostener y reafirmar ese metarrelato que se llama nación, patria, ciudadanía que ha sido degradada lo mismo que la ciudad concreta y los espacios, dado que dependerá del visitante o los visitantes que lleguen allí en un estado de excepción del país. Pero también del prostíbulo que no tuvo mayor restricción en la época, como en todas las dictaduras en todo caso. Lo que podemos leer apenas se inicia la lectura en la dedicatoria: “Y a la gente de mi patria, pero nunca para toda, pero nunca para toda” (5). Y ciertamente en “Inicio

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible

General O.” (11) en donde se presenta cada relato como si fuera uno o algo nuevo: “en la que se existe vigilado por la Donald Duck Police” (26). Y se ratifica en la pág. 68 con la descripción de la desasón de la gente

habrá que hacer dice la gente adentro de los bares. Los buses policiales se estacionan en la entrada/los edificios son móviles al rojo/la polis emerge entre los poros de la ropa.

Dos y dos son cuatro repiten los videos. Sombras color gris, el tono rojo, adornan el interior de los Stábiles. Despierto en la ciudad de una película:

Y todo el aire parece el metal sucio de un espejo/y todo el aire parece el metal sucio de un espejo/detrás del vidrio sucio de un espejo.

(La polis: “i”, con acento fuerte).



68

(Virgenes del Sol... pág. 68)

A modo de transición (in)conclusa.

De tal manera que los distintos medios (o códigos) de producción en *Virgenes del Sol Inn Cabaret...* están cruzados por la experiencia cultural (endocultura y nuevas experiencias en la nueva ciudad) del autor y su modo de expresar (endotexto y transcodificación). Por lo tanto, Figueroa, procedió, como afirmó él mismo, a configurar su obra de otra manera. De este modo, entonces, construye un soporte estético antipoético, más bien, contra cultural.

De modo que Figueroa se transforma en un sujeto posficcional, como un simulacro de la Historia, ‘una re-presentación de lo impresentable’, es decir, como un constructor del presente de la ‘última modernidad’ como nueva ciudad, como una condición posthistórica ficcional que se levanta entre agotamiento, petrificación y entropía endotextualmente: “(yo defino) / que es el escenario en el que hace equilibrios y/ piruetas el payaso disfrazado/ de la televideada humanidad.” (1986 69):



(Virgenes del Sol... pág. 42)

Por lo tanto, denunciar la realidad fragmentada y endotextualizada es para sostener y reafirmar ese metarrelato que se llama nación, patria, ciudadanía que ha sido degrada lo mismo que la ciudad concreta. Y por esta razón hubo de ficcionalizarla en una nueva forma: el endotexto, como una fuerte manifestación poshistórica de aquello que aparentemente era indiscernibilidad e incertidumbre.

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

En suma, *Virgenes del Sol inn Cabaret...* es un relato heroico que quiebra la petrificación y entropía con esta nueva máquina textual, superpoderosa de construcción de realidades televideadas, gracias a la endoculturación y a la competencia literaria, tanto del autor como del receptor, “en la que se existe vigilado por la Donald Duck Police”.

V. **Genericidad y periodización en la literatura chilena contemporánea con/en Martínez:**

A modo de Conclusiones

En suma, la poliexpresión, como una condición posthistórica de transgenericidad en Martínez, constituye una nueva estética en la literatura chilena actual, especialmente cuando esta *Poliexpresión* se asemeja a la llamada multi o polimodalidad hoy tan mentada y que no es sólo comunicacional o discursiva, sino que es una opción estética real de composición simultánea y espontánea, por una parte y, recursiva y múltiple por otra; lo que la sitúa definitivamente como algo novedoso y total, pero no ese total mallarmeneano solamente, sino que ese total multi o poliexpresivo que deviene de la vanguardia, pero también de la realidad posthistórica y elegíaca, ya que es usada como la primera fuente de la simultaneidad y la composición, la segunda. Como también ha quedado demostrado en el ejemplo posterior que hemos usado. Es decir, con la obra de Figueroa que da cuenta de los mismos recursos y ficcionalización en el plano de composición. De tal modo que el ingenio, la individualidad e inteligencia se equilibra con la vivencia personal y social, la exteligencia¹⁹ como capital cultural y por lo tanto la experiencia estética del mundo. Y es en este plano que se allega también a los principios futuristas, por un lado y a la Poliexpresión o poliformismo clásico del romanticismo alemán, de la ironía del romanticismo alemán, por otro; como una fisiognomización propiamente tal, es

¹⁹ Véase Jack Cohen y el matemático Ian Stewart en 1997 en su libro *Fragments of Reality: The Evolution of the Curious Mind*.

decir, como manera de darle forma a la apropiación de mundo y estética que hace el sujeto-autor y/o el sujeto-receptor.

En consecuencia, Martínez, consciente o no de esta realidad más humana, la incorpora en sus obras dando la apariencia de una producción posmoderna o simplemente fragmentaria, es más, a veces con el malentendimiento de este uso fractal como único.

Martínez marca entonces el reinicio de la literatura chilena contemporánea, pero no con él solamente, sino con toda su tradición cultural e intelectual de la cual se alimenta y lo hace visible en los elementos inteligentes y los exteligentes con que compone su obra. Por ello los nombres de *La poesía chilena*, como si fuera el constructo único, nuevo, siendo en realidad el re-origen de la suya y la nuestra. Y por otra parte, *El poeta anónimo*, en donde lo real es la tradición que hace huella significativa en el diafragma sónico que es la obra, o sea, es la realidad poética que logra o quiere lograr, con nuestra sensopercepción, la Tradición personal y social casi con una “estética de ironía romántica”, retomando, consciente o no, la Sátira y las Epodos, pero al más puro estilo de Swift, es decir, casi una poliexpresión gulliveriana. De suerte que, la genericidad se pone en cuestión por sí sola, ya que los planos de composición tradicionales ya no funcionan como tal, sino que, de un modo antropológico, endocultural se van superponiendo en la construcción de la obra y entonces va dando el carácter de novedoso y rupturista, sin embargo, los modos permanecen y las expresiones cambian según la necesidad epocal. Los géneros literarios ya no son los mismos. Y por esta misma razón, como queda evidenciada en la revisión martiniana y luego en el libro de Figueroa como ejemplo, es que la producción de la obra se transforma en una manifestación endotextual que supera la genericidad, dando paso al extremado simbolismo del período que se vive. Por lo tanto, la metodología goiciana ya no da cuenta de estas formas anteriores de periodización ni de espacios generacionales, sino que la lógica cultural es

más bien, la que se adecua a los modos de ser de los artistas y a los modos de expresión literarias.

Genericidad y poliexpresión...²⁰

Aquí destacaremos la Poliexpresión propiamente tal, usada por Martínez, para dar cuerpo a su estética. Podremos observar, breve y potentemente cómo éste usa distintos medios expresivos del arte, como la palabra, la plástica, la foto, el dibujo o comic, el recorte, el collage, elementos concretos, etc

De tal suerte que el género literario, tal y como lo conocíamos, también se ve alterado. Obedeciendo más bien, a modos expresivos, como señala Spang, al referirse a la forma de genericidad literaria: “La manera de crear y recibir obras literarias es forzosamente modal y también genérica: ni se escribe ni se lee simplemente en general literatura sino se crea y recibe una novela, un drama o un poema, es decir, obras pertenecientes a modos y géneros” (183-184).

Por lo tanto, la utilización de estos modos hace que se dispongan los medios con los cuales se va a expresar finalmente el artista. Y esto es lo gulliveriano, es decir, así como Swift construye su obra sobre 4 libros, formas diferentes de expresión, correspondiente, más bien, a la naturaleza humana poliforma. Así Martínez lo hace con diferentes formas y medios. De manera que los *Viajes a varios lugares remotos del planeta* (1726), no sólo constituye una creación literaria, sino que también una obra ácida de subversión frente a aquello que estaba mal y que le parecía mal, y por lo tanto había que cambiarlo (que es lo mismo que reflexiona Martínez en otra época). Por lo tanto, *Viajes a varios lugares remotos del planeta*

²⁰ Este apartado solo lo referiremos a modo de conclusión, pues la discusión teórica ya le realizamos en la investigación anterior (Rosas 2016).

A pesar de que fue concebida originalmente como una sátira, un ataque ácido y alegórico contra la vanidad y la hipocresía de las cortes, los hombres de estado y los partidos políticos de su tiempo, el autor fue añadiendo, durante los seis años que tardó en escribirla, desgarradas reflexiones acerca de la naturaleza humana [...] una desabrida burla a la sociedad inglesa de su tiempo y por extensión al género humano. (Aguilera 2000 iii)

De este modo Swift aborda imaginativamente, usando el genio creador, su realidad, su época y lo que es más relevante, según los signos de aquel período, lo hace de forma anónima y por lo tanto, esto le da la libertad que necesita para reflexionar, criticar y subvertir el ‘orden’ epocal con la tranquilidad de saber que su ácida conciencia crítica podría revertir aquel mundo. Entonces el discurso narrativo va cambiando en cada libro y esto es la forma. La recursividad está dada en el modo narrativo, es decir, la narración sencilla por una parte y la narración ingeniosa, por otra. Lo que genera una lectura directa y liviana, en primera instancia y otra, complejizada o ficcionalizada, más bien, por la ingeniosidad y la fantasía como haciendo gala de la oblicuidad del lenguaje a través de esta narratividad para someter al lector a esta acidez de la ironía y la sátira para subvertir definitivamente el mundo real, político, social y cultural.

De tal suerte que la genericidad y, al mismo tiempo, la periodización queda al alero de una dominante o cultura dominante que se expresa a través de características que se tornan dominantes como acuerdos sociales casi de cómo se entendería la literatura y/o los géneros. Eagleton (2013) lo explica, sobre todo, de cómo la presencia de ciertos elementos le puede dar cuerpo, es decir, elementos que se hallan presentes en el texto literario, pero que al mismo tiempo no

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

pueden estar todos presentes. Por ejemplo, la obra literaria es ficcional, tiene intuiciones significativas sobre la experiencia humana (lo que llama moral), utiliza un lenguaje realzado, figurativo o deliberado en el plano lingüístico y finalmente, la obra de arte no tendría utilidad práctica. Y este sería el factor no pragmático de la misma. Lo que en definitiva constituiría un texto muy valorado por la sociedad con rasgos, más bien, normativo.

Con todo, si valoramos estos factores como presencias de aquello que se denomina literatura, entonces valoramos también que alguno de ellos es dominante en algún momento y desde allí podemos colegir la presencia de los otros elementos. Si esto es así, entonces estamos en presencia también de los modos y por lo tanto cada modo determina la composición de la obra de arte. Lo que se hará evidente cuando varios o todos los factores estén presentes. Por cierto, la única manera de estar es a través de la expresión y cómo es más de un factor, es posible también que sea más de una expresión; esto haría la poliexpresión y al mismo tiempo la transgenericidad. Y junto con ello, como los factores van cambiando según la dominante cultural y social de la época, entonces también cambiaría el modo de referir la periodización.

Bibliografia

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

- Arola, R., & Auboya, J. *Historia del Arte*. Barcelona: SALVAT Editores. 1991.
- Barthes, R. "Teoría del Texto", traducido y tomado de la Enciclopedia de la Pléyade, p. 13. 1973. En Iván Villalobos. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes" Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, 2003 XLI (103), 137-145. Enero-junio.
- Bianchi, S. *Poesía chilena. Miradas, enfoques, apuntes*. Santiago de Chile. Ediciones DOCUMENTAS- CESOC. 1990.
- Brito, Eugenia. *Campos minados: literatura post-Golpe en Chile*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio. 1990.
- Carrasco M., I. "Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 28. (1999). Pp.: 157-169.
- . "Antipoesía y neovanguardia". *Revista Estudios Filológicos* N° 23. 1988. Pp.:35-53.
- Cussen, F. "El constructor de cajitas". Santiago. *Revista Laboratorio* N°0. 2009. Otoño. UDP.
Recuperado de http://revistalaboratorio.udp.cl/num0_2009_art5_cussen/
- Danto, A. et al. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Editorial A. Machado Libros S.A. Madrid. 2005.
- . *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Bs. As., Paidós. 2006.
- . *La transfiguración del lugar común*. Paidós. 2002.
- Eagleton, T. *El acontecimiento de la literatura*. Trad. Ricardo García Pérez. Península, Barcelona, 2013.
- Echeverría, R. *Ontología del lenguaje*. Santiago, Chile: Dolmen Ediciones S.A. 2002.
- Fabbri, P. *El giro semiótico* Barcelona. España. 1ª Edición español. Gedisa S. A. 2000.
- Hegel *Fenomenología del espíritu*. México. Sexta reimpresión. Fondo de Cultura Económica. 1985.
- Hoefler, W. "La "Elegía a Gabriela Mistral" de Enrique Linh: una elegía metapoética". *LOGOS* N° 9. 1999. La Serena. Universidad de la Serena.
- Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Segunda edición. Editorial Machado Libros. Madrid. 2004.

- Kristeva, J. *Semiótica. Fundamentos*. Madrid. 1969.
- López-Domínguez, V. “Reflexiones sobre la historia para tiempos post-históricos”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica, Norteamérica*, 32, ene. 1998. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9899110305A>
- Marinetti, F. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona. Ediciones del COTAL S.A. 1978.
- Marty, C., & Marty, R. *La Semiótica, 99 respuestas*. Buenos Aires: Edicial. 1995.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Ediciones Archivo. 1977.
- . *La poesía chilena*. Santiago de Chile. Ediciones Archivo. 1978.
- . *El poeta anónimo*. Editorial Cosac Naify, Sao Paulo. 2012.
- Mendoza, A. *Tú, lector. Aspectos de interacción texto-lector en el proceso de lectura*. Barcelona: Octaedro. 1998.
- Mesonero, R. *España escribe sobre Europa*. Madrid: Ediciones S.M, Sipa-Press. 1981.
- Molano, M. A. “Desafíos para una teoría del arte: experiencia estética, institución y función social”. *Revista Aisthesis*, N° 51. 2012. Pp.79-92.
- Morales, A “Para una lectura interpretativa de La Poesía Chilena de Juan Luis Martínez”. *Revista Chilena de Literatura*, Noviembre, N° 69. . 2006. Pp.107-112
- Oyarzún, Luis. “Le experiencia estética como expresión y creación de formas”. *Meditaciones estéticas*. Editorial Universitaria S.A. Santiago de Chile. 1981.
- Parselis, Verónica. “El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto”. *Diánoia*, volumen LIV, número 62 (mayo 2009): pp. 91–117.
- Pellicer, G. F. “Conceptos históricos y teorías sobre el dolor”. *Revista Salud Mental*. V. 20. N°1. 1997. México. Pp.56-61.
- Pérez, Moira *Pluralismo Posthistórico en Arthur C. Danto: Del Arte a la Política* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2009.
- Quezada, J. "El libro de las defunciones". Santiago. *Ercilla*, n° 227. 1979. 28 febrero. Pp.45 - 46.
- Reyes, J. “La nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1950-1980”. *Sincronía*. Año 11, N° 38. 2006. Universidad de Guadalajara. Jalisco México. Recuperado de <http://sincronia.cush.udg.mx/spring06.htm>

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

- Richard, N. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile. 2a. ed. Metales Pesados. 2007.
- . *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile. FLACSO. 1987.
- Roblero, M. E. "Ya no tengo miedo a la muerte". *El Mercurio*, 4 de abril. 1993. E- pp. 8-9.
- Rosas G, J. "¿Juan Luis Martínez y Parra?". *Revista Quinchamali* N°8. 2012b. Chillán, Chile. Edición especial: Nicanor Parra. (com. edit. esp.) Taller de Cultura Regional UBB. Pp.138-139.
- . *La nueva novela: aproximaciones a una estética de los nuevos tiempos*. Editorial Académica Española. AV Akedemikerverlag GmbH & Co. KG. Saarbrücken, Deutschland. ISBN-13: 978-3-8473-5400-0 (S/com. ed). 2012a.
- . *La nueva novela: aproximaciones a una estética de los nuevos tiempos*. Tesis doctoral. Universidad de Chile. 2006. Recuperado de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/rosas_j/html/index-frames.html
- . *La nueva novela de Juan Luis Martínez:(primer intento)*. Tesis pregrado. UBB. 1996.
- Spang, K. *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*. España. EUNSA. 2009.
- Veyne, P. *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. Primera edición electrónica. Edición Conmemorativa 70 Aniversario. Traducción Juan José Utrilla. México. FCE. 2012.
- Yáñez, R. "Elia Rodríguez, viuda del poeta: "El ambiente natural de Juan Luis Martínez era el surrealismo"". *The Clinic*. 2016. Recuperado de <http://www.theclinic.cl/2016/10/18/eliana-rodriguez-viuda-del-poeta-el-ambiente-natural-de-juan-luis-martinez-era-el-surrealismo/>
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Katz Editores. Madrid. 2010.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Primera edición de la Obra Completa. Editorial Gedisa. Barcelona. España. 2003.
- Swift, Jonathan. *Viajes a varios lugares remotos del planeta*. 1726. Recuperado de <http://www.uchile.cl/revistas/autor/swift/gulliver.pdf>

Tirado San Juan, V. M. *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: Universidad San Dámaso Ediciones. 2013.

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Karina Mauro (compiladora)

Artes y producción de conocimientos.

Experiencias de integración de las artes en la universidad

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)

Política y estética de los cuerpos.

Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Jorge Poveda

La parergonalidad en el teatro.

Deconstrucción del arte de la escena como coeficiente de sus múltiples encuadramientos

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)

Política y estética de los cuerpos.

Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Gustavo Geirola

El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez

Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez

Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola

Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.

A propósito de los teatristas del norte de México

Virgen Gutiérrez

Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola

Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame

Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)

Cuerpos presentes. Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras

Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola

Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes

De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia

Lola Proaño - Gustavo Geirola

¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla

La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon

To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy

Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde La nueva novela de Juan Luis Martínez

María Elena Elmiger

DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque

*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:
Distopías y heterotopías*

**Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible**

Gabriela Abad

Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina

*De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas.
Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos
de Criação Artística Florianópolis
Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos
de Criação Artística Florianópolis
Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola

El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina. Tomo I México - Perú

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina. Tomo II. Argentina – Chile –
Paraguay – Uruguay*

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina. Tomo III Colombia y Venezuela

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina. Tomo IV Bolivia - Brasil -
Ecuador*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina. Tomo V. Centroamérica –
Estados Unidos*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina. Tomo VI Cuba- Puerto Rico -
República Dominicana*

Gustavo Geirola

*Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis
y praxis teatral en Stanislavski*

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2019
