

LOS CUERPOS ANTE EL PODER: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN LA POESÍA CHILENA DEL PERIODO DICTATORIAL

BRUNO SERRANO NAVARRO

Georg-August Universität, Göttingen

Resumen: El Golpe de Estado de 1973, supuso la instauración de un nuevo orden y proyecto refundacional de la nación. Instalación que fue ejercida mediante la disposición de una serie de dispositivos destinados a corroborar la capacidad del Régimen de administrar la vulneración de los cuerpos y los discursos. En este contexto de coerción comunicativa y totalización del terrorismo de Estado, los discursos poéticos, lejos de replegarse al autosilenciamiento y cristalizarse en los resabios de tradición interrumpida, expanden sus comprensiones respecto al acto escritural e inscripciones hacia el lugar político del extratexto, proveyendo una pluralidad inédita de discursos de impugnación y formas de aprehender para la representación el lugar de los cuerpos y la ciudad respecto a la violencia que los codifica como espacios de poder y resistencia.

Palabras clave: poesía chilena, representaciones corporales de la nación, representaciones espaciales de la violencia, régimen dictatorial, discursos de impugnación.

Abstract: The military Punch from 1973, meant the foundation of a new order and his new Nation's design. Deployment in which the authority settled in the capacity of to make and to administrate the infringement of the bodies and the discourses. In this context of censorship and expansion of the State terrorism, the poetic discourses far from retreating into self-silence and crystallizing into the remnants of interrupted tradition, expand their comprehensions of the scriptural act and inscriptions towards the political place of the extratext, thus providing a plurality of discourses of impugnation and ways of apprehending for the representation the place of the bodies and the city respect to the violence that them codifies as spaces of power and resistance.

Keywords: Chilean Poetry, Bodily Representations of the Nation, Spatial Representations of Violence, Dictatorial Regime, Speeches of Impugnation.

La instauración del régimen dictatorial chileno el 11 de septiembre de 1973 supuso no solo la violenta interrupción de la tentativa revolucionaria representada por la *Vía Chilena al socialismo*, sino la instauración de un nuevo orden y proyecto refundacional de la nación y cuya capacidad de instalación donde la autoridad radicó en el despliegue de una serie de aparatos de hegemonía factual y simbólica dispuestos, primero, para la supresión de toda forma de resistencia, y en lo sucesivo, para ejercer el disciplinamiento y depuración de las memorias políticas derrotadas. Lo anterior implicó una serie de políticas de censura y control informativo, destierros masivos, exoneraciones y de estados de sitio, como también, en su grado extremo más la institucionalización del terrorismo de Estado, en tanto formas de posesión hegemónica de la violencia, que actúan para expandir e internalizar la propia norma de verdad y concepción del devenir nación. Arco que se

Los cuerpos ante el poder: representaciones de la violencia
en la poesía chilena del periodo dictatorial

cierra con la evolución del sistema rector hacia su aleación autoritaria neoliberal hacia los años 80 y con su constitucionalización que garantizará su funcionalidad reproductiva tras la cesión del Régimen en 1990 (Moulian, 1997). Se delimita así un proceso que en su manifestación inmediata forzó una transformación de los códigos, prácticas y adscripciones político-culturales de los tejidos sociales y discursos preexistentes, logrando decisivamente reformularlos en términos de producir subjetividades forzadas a la coacción política y fragmentación comunicativa, y acto seguido, a la competencia en el mercado como modo prioritario de acceso a la conformación de identidades (Cociña, 1983).

En esta situación, lejos de replegarse en el autosilenciamiento de la censura y en los resabios de tradición interrumpida, los discursos de la poesía chilena expanden sus definiciones y prácticas respecto al acto escritural y sus inscripciones hacia el lugar del extratexto, proveyendo una pluralidad de discursos de impugnación en cuyas emergencias se produce el continuo de una heterogeneización conflictiva hacia nuevas identidades y modulaciones del estatuto de lo testimonial y de la ruptura con el sistema de representaciones en proceso de sus autodefiniciones o vigentes a la poesía de los 60 (Carrasco, 1989; 1999; Nómez, 2007). En la observación que aquí se busca refrendar, esta diversificación está mediada por las realizaciones y contextos connotativos de la violencia, latente o realizada, sobre los cuerpos en que se realizan sus efectos. De esta forma la violencia se concibe como una categoría intrínsecamente espacial, cuyas experiencias, en este contexto, se definen en relación a la presencia de un soporte significativamente asociado a la relación contrastiva entre la ciudad y sus cuerpos. Siendo este el parámetro desde el que aquí se propone una comprensión de un importante sector de esta poesía.

Bajo la relación más explícita que vincula a las obras del periodo, los modos de imaginar el poder en tanto administración de la violencia, suponen develar su inscripción en el constructo simbólico nación, siendo una forma recurrente la de establecer homologaciones con sus simbólicas oficiales y así, subvertirlas. Plano en el que se expresan una multiplicidad de obras producidas en el país o desde los exilios, como es el caso de *La Isla, el Reino, El Sueño* (1986) de Mario Milanca, donde mediante la referencia y reescritura parcial del *Himno Nacional Chileno*, o más bien actualización hacia las condiciones opresivas que rigen la contingencia de lo real, se impugna el ideario de la nación como espacio de libertad y justicia que, en el original, tornaba su paisaje, incluso, en “una copia feliz del Edén”:

y tu campo de flores
 campo de lágrimas
 campo de pesadillas
 campo de despojos
 campo de exilios
 campo de humillaciones
 campo de desvarío
 campo de la nada

Bruno Serrano Navarro

campo de odio
campo de azotes
campo de lluvia
campo de barro
campo de desprecio
campo de nieve
campo de corderos
campo de frío
campo de concentración

de CRUCES Y DE FLORES (en *Las plumas del Colibrí*, 1989: 232).

Operación afín a la que se emplaza para dar lugar al habla, conflictivamente presencial y reminiscente de *Introducción a Santiago*, de José Ángel Cuevas (1989), como continuidad del mismo lenguaje que busca codificar el proyecto este espacio colectivo nació:

Puras brisas te cruzan también Santiago vía Conchalí
tus 4 1/2 millones más o menos
ronda el Helicóptero encima de mi cama
cae y muere
la pieza se llena de humo etc. etc.
(yo sueño que vamos por 1973 tranquilamente
y abrazo la cordillera ardiendo) (35).

Poema en el cual, tal como será recurrente en esta poética hasta la emergencia de la figura del Ex-Poeta José Ángel Cuevas ya en el momento posdictatorial, la condición de realización de la memoria será la isolación del cuerpo que la enuncia, en tanto soporte último de esta, desde el lugar sitiado habitación. Condición de privación del afuera que, paradójicamente, será lo que permite preservar y comunicar la memoria de aquella ciudad y colectivo clausurados el 11 de septiembre, para así superponer sus presencias remanentes sobre el espacio ahora anexado por el terror del presente factual (Galindo, 2001; Barros, 2009). Cito en esto *Una Canción para viejo marineros* (1987):

A las 7 de la mañana esta ciudad recibió
su derramamiento de sangre
decapitamiento

(Las montañas se pulverizaron y los mares se recogieron
este suscrito caminó y caminó por la Av. José Pedro Alessandri
y vio camiones cargados que copaban puentes poblaciones
empresas básicas
y puntos estratégicos) [...]
Presenciar el fin del mundo
parado frente al Mercado Central

Los cuerpos ante el poder: representaciones de la violencia
en la poesía chilena del periodo dictatorial

*Todavía escucho disparos después de tantos años
que rondan mi pieza oscurecida (27-28).*

Una segunda relación significativa es la propia a propuestas de construcción de identidades colectivas en referencia a territorios sociales alternos a la centralidad nación. Situación que se explicita en las representaciones de la población, devenir de las antiguas *tomas de terrenos*, como forma de expropiación popular y que tras 1973, asumirían la condición de periferia social y espacio de resistencia política a la ciudad allanada. Este aspecto se observa fundamentalmente en las tres obras que, aunque divergentes en sus propuestas, trazan el continuo de su transformación como imaginario. Así en *Olla Común* (1985) de Bruno Serrano Ilabaca, título que abiertamente refiere a la práctica de autoproducción comunitaria del alimento vinculada a esta cultura de fundación territorial, la operación de integrar como corpus una pluralidad de hablantes portadores de memorias alusivas a identidades violentadas por la nación (mapuches, cultores de oficios populares, pobladores, exiliados y desaparecidos, etc.) supone la constitución de un *nosotros* desde el cual se sitúa a la población como proyección de un orden alternativo al proyecto refundacional dictatorial. En uno de sus momentos, la subversión del discurso de lo patrio se conforma valiéndose del develamiento de la relación antitética entre el emblema nacional y la emblemática toma poblacional de *La Bandera* en el poema homónimo:

Si
un niño
del margen
de esta patria
observa la bandera
verá
una franja blanca
como la leche ausente
sobre una franja roja
como la carne fresca
que está en la propaganda
y un cuadradito azul
de cielo gratuito
con
una
estrella blanca
como en la Nochebuena
en la punta de un pino
que jamás ha tenido (33).

Develamiento que se configura mediante la transposición del ícono y el territorio popular ya bajo la forma del objeto de consumo inalcanzable de un *pino de navidad*, y así de un signo que se torna en constitutivo de privación, para un, aquí genérico, “niño al margen de esta patria”. Esto es, para un sujeto colectivo del radio más extremo de marginalidad, pero también de resistencia y memoria política, que esta cultura territorial implica. Sentido que alcanza su complejidad al constatar que la sección izquierda del objeto ausente es desplazada de la página, proyectando así su carencia hacia el afuera del soporte escritural.

En el sucesivo *Título de dominio* (1986) de Jorge Montealegre, nominación que ahora identifica el reconocimiento jurídico, ya como población, de una *toma de hecho*, la producción de un *nosotros* es proyectada por la disposición de las contrasecciones iniciadas con el “Cada uno de nosotros” y el “Soy”, respectivamente, tornando en elusivas y cohesivas ambas condiciones del sujeto para luego, con el conclusivo *Poema al margen*, plegar al autor y hablante, dotándolo así de capacidad de acción hacia el extratexto. Operación que finalmente deja en suspenso la posibilidad de restitución o bien clausura del sujeto colectivo así suscrito. Aspecto que se confirma al observar la obra total como el relato del proceso de autocreación de la población, “[c]ada uno de nosotros construyó con memoria de adobe su pasado; / ahora//sólo nos queda la paja después del terremoto (s/p)”, y de su sucesiva degradación, y con esto de la historia popular que metaforiza, ya como gueto de privación y reflejo de la nueva capacidad autodestructiva del colectivo:

Cada uno de nosotros
corona con púas su muralla y se raja las muñecas con golletes quebrados
cuando busca un atajo
trepándose al muro – laberinto del vecino [...].
En la tierra de nadie
Los niños levantan barricadas de basura, declarando batallas campales
a la salida del colegio.
Los uniformes se revuelcan.
Los perros de cada residencia
dictan la tregua en el sitio prohibido.
Los impotentes
trazan una línea de ladrillos ocultando ese lunar de la comuna.
Los mocosos hacen equilibrios en las panderetas.
Los pedigüeños
cruzan la frontera en busca de un membrillo,
un berlín, una moneda
de otro mundo (s/p)

El ciclo de obras abiertamente codificadas a partir de la referencia al espacio de la *toma* concluye con el despliegue de la propuesta total de *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández, (la cual pese a circular desde 1987 será publicada formalmente en 1991), y donde, a través de la exacerbación de la ya vista correlación conflictiva entre las

Los cuerpos ante el poder: representaciones de la violencia
en la poesía chilena del periodo dictatorial

identidades asociadas al territorio social de *toma de La Bandera* y el emblema nacional, se metaforiza un cuerpo social que ha sido individuado e hipertrofiado como femenino por las agresiones que lo codifican:

La Bandera de Chile es un pabellón dijo un soldado
y lo identifico y lo descubre y me descubro
del Regimiento de San Felipe
dijo soñaba el pabellón mejor que su barraca
dijo dijo dijo tres dormitorios
ducha de agua caliente cocinilla con horno
aplaudieron como locos los sin techo
La Bandera de Chile (12).

Agresiones entre se define la propiciada por la alienación de la identidad social poblacional (“los sin techo”) en tanto actor colectivo degradado a signo estructural de una nueva sistémica de la violencia que lo torna copartícipe, sino lo coidentifica, con la figura del soldado del centro de detención y tortura propio al Regimiento de San Felipe. Producción del colectivo que en la obra se define ya no solo como dinámica propia al presente referencial dictatorial, sino como inflexión de la violencia fundacional de la nación, según explicitan, entre otras, las imágenes que localizan la tortura pública de su cuerpo en el complejo arquitectónico del llamado *Altar de la patria*, en el barrio cívico de Santiago:

La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada –cae como
teta vieja–
como una carpa de circo
con las piernas al aire tiene una rajita al medio
una chuchita al aire
un hoyito para las cenizas del General O’Higgins
un ojo para la Avenida General Bulnes

La Bandera de Chile está a un costado
olvidada (18).

En cuanto a imágenes de una anatomía sometida al dolor, resalta la grotesca visión de un cuerpo, individuado y colectivo, exhibiendo su “chuchita al aire/ un hoyito para las cenizas del General O’Higgins”, esto es, para violar, infiltrar e inseminal su cuerpo con los restos del oficialmente llamado *Padre de la Patria*. De una forma vinculante aunque con distintos alcances, en *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito, la figuración icónica de la llamada *estrella solitaria* de la bandera chilena constituye el propio lugar enunciativo. Puntualmente, en la sección *Diario de Estrella*, esta es homologada a un cuerpo y una subjetividad agredida por el acto mismo escritural que la codifica y que, en el continuo

de la obra, está profusamente vinculado a una condición martiroológica del cuerpo, el colectivo y el territorio violentado: “[y]o no he escrito este film. / He sido escrita: / la corona de espinas de Estrella / su traje de reina / mi condena / fue mi horadada piel común con el cemento” (83).

Una configuración más radical de lo anterior es la que se presenta en *La estrella negra* (1987) de Gonzalo Muñoz, obra que termina por oponer al concepto de *patria* su propio colectivo social ya como resultante de la degradación de posibilidad de construcción de un *ethos* y un *poder popular*. De esta forma, la derrota del proyecto revolucionario es confrontada como mecanismo de alienación y mito ideológico que concibe la posibilidad de un sujeto-pueblo en tanto tejido empoderado en una propia consciencia histórica. Clausura que ahí es emplazada al exponer al lenguaje que enunciaba al colectivo como agotado, impugnando así la legitimidad de reconstruir un *arte situado*.

TENEMOS CAIDO

SU NOMBRE, SU FACHA, SU TONO
DE VOZ.
RECOMPONERLE LA CARA PARA TODOS.
REALIZAR SU CAMINO, SUS ANDANZAS.

HACERLO BRILLAR CON BRILLO
RENOVADO (13).

De ahí la exploración de la figura degradada y dual del mártir y *cabecilla* y sus interacciones y disociaciones con el colectivo enajenado en torno a las conformaciones de su imagen mesiánica. Gesto que luego se traslada como formulación militarista del extremo más mecanicista vinculado a la discusión de las estéticas marxistas,

DESDE ESTA MURALLA CHINA, DESDE
ESTE ACORAZADO POTEMKIM.
DESDE LA REVOLUCIÓN CULTURAL DE
MI IMPOSTURA.

HONOR Y GLORIA A LAS CONCLUSIONES
DEL FORO DE YENAN (16).

Modulaciones a partir de las cuales el colectivo antes denominado *pueblo* por el lenguaje revolucionario, sufre una degradación discursiva, representada por el oxímoron que titula e identifica al personaje del Cabecilla: una estrella que emana oscuridad para un *nosotros* que finalmente será enunciado como “batallón de banderas harapientas”:

Los cuerpos ante el poder: representaciones de la violencia
en la poesía chilena del periodo dictatorial

Somos un batallón de banderas harapientas que se vuelan y clavada a nuestras
costillas, el alma desprotegida nos muerde con ansia.
Hemos visto uno tras otro, a los que abandonan su terrenal escena envueltos en
los paños transparentes de la golpiza (118).

Las adscripciones corpóreas de los símbolos de lo patrio, y por lo tanto de la nación como dispositivo fundante de la violencia en las obras citadas, acceden la comprensión de que esta se realiza en razón de la presencia de soportes que conciten espacial y temporalmente sus efectos. Soportes, en cuyas transposiciones se determinan las disposiciones materiales, epistémicas, simbólicas que tornan la violencia en susceptible a las potencialidades del lenguaje para disputar sus inteligibilidades. Así, a través de los registros exhibidos se señala ya la constante de procedimientos definidos en relación a las distintas proyecciones del espacio delimitado por los desplazamientos de los cuerpos en y respecto al orden rector y por lo tanto, respecto a las violencias que los configuran, aun cuando esté mediado por la experiencia de un sujeto singular. Ejemplarmente, en el explícito título *Poemas Insurrectos* (1988) de Hedy Navarro, donde mediante la inserción, en la sección homónima, de las microseries de *Comunicados, Informes, Plataformas, Proclamas* y *Homenajes*, se emula la presencia de una orgánica militante, pero cuyo lugar de subversión se sitúa desde el propio cuerpo respecto a una exterioridad reconocible como la ciudad del orden dictatorial:

Detenida en la esquina
desaparecida de los ruidos
escribo en los boletos de la micro
la dirección en clave del oxígeno
solidaria de las plantas de los niños
organizo la fuga de mis años
donde me secuestran
Sediciosa
de células electrizadas
lidero los estertores
Huelga de hambre
en las pupilas finales
Barricada total
de mis huesos (*Comunicado 4, 26*).

Actitud de disidencia que culmina en la contrasección *Monólogo de la hembra tardía* con la proyección del cuerpo ya como territorio genésico de un orden y temporalidad alternativa:

Como antiguos chalecos las corvas
crecen vellos por dentro
el habla robustece sus cuerdas

los objetos son livianos
un sector de la casa de barro
sólo uno
vivo en democracia
invento teoremas sobre el resto
La tierra desde los astros miro
con esta ojo
fundo el contrauniverso
la especie homos justus

Hembra tardía
echa un vistazo desde arriba
las estrellas siguen
boca abajo (30).

Se trata de un acto de retracción e inversión: antes es “el habla” la que “robustece sus cuerdas”, concibiendo así al lenguaje como lo que genera a su cuerpo trasunto. A su vez, la asimilación del observar y el “fund[ar]” a través de la feminización de “esta ojo” da lugar a la unicidad ahí llamada “contrauniverso”; espacio alternativo al presente autoritario antes intensamente tematizado en la obra, y cuya exterioridad es exhibida por esta atribución de liviandad de “los objetos” en relación al vivir “en democracia” en un único lugar, refugio, de la “casa de barro”. Así, mientras en el *afuera* las relaciones de dominación permanecen localizadas y así naturalizadas por la división masculino/ femenino, en el lugar “contrauniverso” se torna posible redefinir estas sujeciones.

En las obras señaladas, la incorporación de elementos reordenadores de una función de testimonialidad (basados en situar al cuerpo como suministro de verdad referencial), del lenguaje contestatario directo, registros propios a hablas sociolectales, así como de omisiones implícitas a una autocensura colectiva, o en contraparte proveyendo identidades que se tornan en expansivas por sus relaciones de disidencia o asimilación al orden rector, logran sustentar la presencia de distintos *nosotros políticos virtuales*. Se trata a su vez de registros que dan cuenta de la construcción de tejidos sociales refrendados en las disímiles presencias de una historia periférica, popular, o directamente silenciada. Premisa bajo la cual las producciones de politicidad dependen, en esta poesía, del develamiento de sistemas significantes relacionales entre la ciudad y los cuerpos para proveer inteligibilidades sobre la violencia y así ejercer sus comunicabilidades.

Si el suministro del poder rector radica en la opacidad del terror y en la inexorabilidad de la violencia que lo fundamenta, un modo de registrarlo supone generar representaciones que lo accedan ya como sistémica capaz de vulnerar las individuaciones asociadas a los cuerpos. De esta forma en las obras ya allegadas a propuestas transgresoras del signo, la ciudad comienza a ser entendida como una trama de tejidos comunicativos degradados, escenificaciones localizadas plagadas de imágenes residuales sobre un simulacro de lugar de sentido. Esto se evidencia en *Santiago Punk (Huellas de Siglo de 1986)*

Los cuerpos ante el poder: representaciones de la violencia
en la poesía chilena del periodo dictatorial

de Carmen Berenguer, poema donde la ruptura de toda posibilidad de discernir tejidos sociales y comunicativos que no estén definidos en términos de su alienación, se performatiza mediante la asimilación de los sujetos por sus objetos de consumo identitario. El primer indicio de esta lectura se asienta a partir la cita a Gonzalo Millán que sirve de epígrafe que codifica la lectura del poema total “[l]os maniqués lucen saludables. / Son felices. / Están siempre sonriendo”. Se prefigura así un espacio donde el objeto estético industrial, una figura humana poseedora proporciones físicas e incluso emociones modélicas, ha obliterado la identidad genérica que representa. Esto es, configurando lo real como una interdependencia comunicativa regida por el simulacro que instaura la apariencia como categoría de verdad,

2. FMI, la horca chilito en prietas
Tanguito revolucionario
Punk, Punk; paz Der Krieg
Whiskicito arrabalero
Un autito por cabeza
Y una cabeza por un autito
(BMW, Toyota, Corolla Japan)
Japonés en onda
La onda provi on the rocks
Rapaditos Hare Krishna Hare hare
Sudoroso mormón en bicicleta
Aleluya la paz
Palitos de chancho
Caldo de cabeza (12).

Como en la casi totalidad del poema, las supresiones verbales imponen la omisión de la temporalidad de los sujetos, comprendida como sucesión de acciones ahora no realizables por estos sobre el espacio ciudad donde se interceptan sus signos. Por otro lado, la referencia a elementos como el Fondo Monetario Internacional y el discurso público del dictador como dos residuos comunicativos más entre aquellos que conforman el poema, permiten ya dimensionarlo como escenificación del proceso de transformación hacia una subjetividad autoritaria y neoliberal (Brito, 1994). En concreto, la alusión al discurso emitido en ocasión de la conmemoración y plebiscito del 11 de septiembre de 1980, instancia en que el dictador promete que hacia 1989 “de cada siete chilenos, uno tendrá automóvil; de cada cinco, uno tendrá televisor, y de cada siete, uno dispondrá de teléfono” (Hojmann, 1989: 272), remite al ideario de la nueva sociedad de consumo como superación del *contagio* atribuido por el discurso del Régimen a la política. Como luego diría el mismo Pinochet, “[n]ación es tratar de hacer de Chile un país de propietarios y no de proletarios” (*El Mercurio*, abril 24 de 1987). Simultáneamente la mención al FMI en relación a este despectivizado *chilito*, visto como la entidad dispuesta en condición pasiva respecto a la herramienta punitiva, sino sacrificial, “horca”, y luego al embutido “prietas”, adscribe a la nación como trasunta a la expoliación de su cuerpo

social ahora develado como insumo cárnico para la producción de éste producto alimentario.

Otra forma de visibilizar presencia de la ciudad como connotativa de la reproducción de tejidos degradados es la que se presenta en *Virgenes del Sol Inn Cabarett* (1986) de Alexis Figueroa. Esto, ahora, en tanto la relación entre esta y la condiciones adscritas los cuerpos de consumo de estas *prostitutas-acllas* antes sacerdotisas incaicas sagradas y ahora *cuerpos* de expoliación suscritos al del Cabaret que titula la obra. Cito, en esto el *Boletín de propaganda N° 1*: “Welcome to the TV. Welcome to the machine / Vien benidos al salón del invierno luminoso, / vien benidos al túnel del amor en las muchachas de las / luces de neón” (17). Se trata así de la presencia de un espacio significado como una suerte de oasis de satisfacción erótico y thanática respecto a la presencia remanente de aquella *ciudad* que le es exterior.

El techo arbóreo transmite informaciones/ la lluvia lava las antenas de TV/ las lianas de la selva continúan adentro de las casas, metiéndose en los bares la gente intenta ser normal: deforma la cara, los rasgos de las cosas/ hombres sin camisa bailan en la disco/ sus venas son ríos/ la piel mapas/ en los que la Polis consulta referencias, en los que la Polis descubre si están vivos (*La mujer Nazca*, 67).

Una ciudad que se observa como plagada de mecanismos tecnológicos de control ya no solo sobre los sujetos sino directamente sobre sus campos perceptivos, al grado de que las propias pulsiones son reemplazadas por el simulacro de sus imágenes, revistiendo así ambos espacios las condiciones propias a una suerte de *distopía* ambiguamente *presente*, según indica la multiplicidad de referencias contingentes a una cultura de masas. En estas obras la fragmentación de sus sujetos y sus identidades precarizadas sobre los espacios materiales y de sentidos referenciales se condice con la opción de superar no solo a un lenguaje que se consideró derruido o incluso impotente ante su contexto, sino también, como en *La Estrella Negra*, a la cultura política inmersa en este. De esta forma, la relación ciudad, poder y cuerpo ya no permite ejecutar restituciones de un nosotros político, sino que representa su propia derrota.

A partir del corpus aquí introducido se observan búsquedas por heterogeneizar los registros, contrahistorizar, construir objetos de impugnación, develar y subvertir los elementos del sistema simbólico en que se sustentan las estructuras disciplinares. La ciudad constituye una de sus facetas, a través de espacios referenciales, que, al ser transpuestos por la representación, permiten visibilizar los signos de sus asimilaciones y confrontaciones con la corporalidad, la cual se presenta como depositaria, soporte y contexto último de los efectos de las acciones transformativas de la violencia. Y por ende, también de las subjetividades dispuestas en condición de sintomatizarla. De este modo el escenario urbano adquiere en estos registros la forma de un espacio de producción de intermediaciones de la violencia entre los cuerpos y el orden que los asimila a una

Los cuerpos ante el poder: representaciones de la violencia
en la poesía chilena del periodo dictatorial

sistémica conjunta, cuyas reproductividades, dinámicas de socialización, resistencia e hibridación acontecen en las representaciones segmentadas del sujeto como ámbito de realización pero también fisura a la conformación del orden. De esta forma, los cuerpos constituyen la función de agentes políticos de confrontación o asimilación del orden factual, pudiendo ser así entendidos como territorialidades; proyecciones textuales de lugares *disociativos*, liminarmente autógenos y a la vez especulares a este. Radicando en este margen la posibilidad de exteriorizar las relaciones disciplinares que los conforman, de ejercer desplazamientos que suponen la búsqueda de situar al poder para así dotar de inteligibilidades y contravenir el orden de lo real.

Referencias bibliográficas

- Alonso, María Nieves – Mestre, Juan Carlos – Rodríguez, Mario – Triviños, Gilberto (1989). *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción. 1973-1988. Estudio y Antología*. Santiago de Chile: Instituto de Promoción y Desarrollo.
- Barros, María José (2009). Lo local y lo transnacional en la poesía de dictadura de José Ángel Cuevas. Entre el rock, la casa de adobe y el neoliberalismo. *Acta Literaria*, 39. 105-124.
- Berenguer, Carmen (1986). *Huellas de siglo*. Santiago de Chile: Ediciones Manieristas.
- Brito, Eugenia (1994). *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Brito, Eugenia (1984). *Vía Pública*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Carrasco, Iván (1999). Tendencias de la poesía chilena del siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28. 157-169.
- Carrasco, Iván (1989). Poesía chilena de la última década (1977-87). *Revista chilena de Literatura*, 33. 31-46.
- Cociña, Carlos (1983). *Tendencias literarias emergentes*. Santiago de Chile: CENECA.
- Cuevas, José Ángel (1989). *Adiós muchedumbres*. Santiago de Chile: Editorial América del Sur.
- Figuroa, Alexis (1986). *Virgenes del Sol Inn Cabaret*. Concepción: Cuadernos Sur/Papeles del Andalicán.
- Galindo, Oscar (2001). El cadáver exquisito de la historia. Cuevas, Maquieira, Riedemann (Fragmentos de un Ensayo). *Pluvial*, 2. 115-123.
- Hernández, Elvira (1991). *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra firme.
- Hojmann, Eugenio (1989). Memorial de la dictadura. Santiago de Chile: Emisión.
- Montealegre, Jorge (1986). *Título de Dominio*. Santiago de Chile: Ed. Tragaluz.
- Moulian, Tomás (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS.
- Muñoz, Gonzalo (1987). *La estrella negra*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Ed.

Bruno Serrano Navarro

- Navarro, Heddy (1988). *Poemas insurrectos*. Santiago de Chile: Ed. Literatura Alternativa.
- Nómez, Naín (2007). Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988. *Estudios Filológicos* (Valdivia), 42. 141-154.
- Serrano Ilabaca, Bruno (1985). *Olla Común*. Santiago de Chile: Ediciones Tragaluz.