

La televisión y la dictadura en la poesía de Parra, Lihn y Hahn

Matías Ayala Munita

En esta presentación, quiero leer tres figuraciones de la televisión en tres poetas chilenos: Nicanor Parra, Enrique Lihn y Óscar Hahn. Los poemas que abordaré fueron todos escritos durante la dictadura (1973-1989), y en ellos la figura del televisor es utilizada para hacer una reflexión subjetiva y una crítica social particular.

Comenzaré con Nicanor Parra y el texto con que comienza la segunda edición de *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1979). Esta figura se arma a partir de un personaje que, en efecto, vivió en el norte de Chile, llamado Domingo Zárate Vega, alias el Cristo del Elqui, entre 1897 y 1971. El Cristo del Elqui es un predicador ambulante que trabajaba en una oficina salitrera en el Norte de Chile durante los años treinta y que, al morir su madre, encuentra su vocación para ser una suerte de profeta mendicante, alternativamente excéntrico y sensato con, por momentos, un inusitado éxito de oyentes y seguidores. Los textos, entonces, serían los “sermones y prédicas” del personaje, los que se asemejan al lenguaje hablado popular de un Chile de mediados del siglo XX. En ellos se entregan azarasas recomendaciones prácticas, algunas plausibles y otras ridículas; se denuncian costumbres impropias de los sacerdotes; se profferen discursos excéntricos, pseudomísticos, escolásticos y políticos; se diserta en torno al transporte público, las gallinas, el socialismo; se muestra empatía con los sufrientes y los neuróticos y, sobre todo, se pregonan la humildad.

Enrique Lihn habló, en esos mismos años, de los usos literarios de la máscara y de los desdoblamientos como maneras de sortear la censura e internalizarla como un procedimiento literario (*El circo en llamas* 165). Los *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* van en esa línea. Posiblemente, los elementos más patentes para lidiar con la dictadura y sortear

la censura sean la mezcla de temporalidades, la combinación inestable de discursos religiosos y políticos y el descentramiento psicológico del hablante (es difícil fijarle una identidad). Esto le permite a Parra hacer alusiones y elaborar alegorías (hablar de una cosa por otra), crítica política y humor, todo a un mismo tiempo. En el texto que funciona como apertura del volumen todo esto se hace patente, ya que el personaje principal, el Cristo del Elqui, es confundido como el mismo Cristo en un programa de televisión:

– Y AHORA CON USTEDES
 Nuestro Señor Jesucristo en persona
 que después de 1977 años de religioso silencio
 ha accedido gentilmente
 a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa
 para hacer las delicias de grandes y chicos
 con sus ocurrencias sabias y oportunas
 N. S.J. no necesita presentación
 es conocido en el mundo entero
 baste recordar su gloriosa muerte en la cruz
 seguida de una resurrección no menos espectacular:
 un aplauso para N. S. J.
 (s. p.)

Este texto se encuentra enunciado por un animador de televisión que hace su *performance* al presentar al invitado. Lo curioso es que presenta al mismísimo Jesucristo, cuya presencia en un programa de televisión produce una confusión de temporalidades y un escenario completamente distinto al habitual. Por lo general, se espera un discurso serio, elevado, con el sublime teatral y redundante de la misa católica. Acá también hay un discurso teatral, pero es el de la televisión, liviano y enfático. El verso “nuestro programa gigante de Semana Santa” posiblemente aluda a “Sábados Gigantes”, célebre el programa de amenidades durante de la dictadura. El animador supone que los telespectadores reconocerán al invitado, pero de igual forma debe relatar sus mayores logros: “baste recordar su gloriosa muerte en la cruz / seguida de una resurrección no menos espectacular”. La mezcla de tiempos, espacios y el cambio de tono produce un efecto cómico, según creo, lo que favorece a la indeterminación entre sujeto entre Nicanor Parra, Domingo Zárate y Jesucristo.

La segunda parte del poema es la respuesta de este sujeto:

— Gracias por los aplausos
 a pesar de que no son para mí
 soy ignorante pero no cretino
 hay algunos señores locutores
 que se suelen pasar de la raya
 por arrancar un aplauso barato
 pero yo los perdono
 por tratarse de bromas inocentes
 aunque no debería ser así
 la seriedad es superior a la chunga
 sobre todo tratándose del evangelio
 que se rían de mí perfectamente
 ésta no sería la primera vez
 pero no de N. S. J.
 el respetable público dirá.
 (Aplausos.)
 (s. p.)

La respuesta del sujeto parece, curiosamente, más sensata que la misma presentación. Él afirma que no es Jesucristo y que esa confusión es un recurso teatral del animador, una “broma inocente”. Se ofrece como objeto de burlas, pero establece la importancia seria del evangelio y de Jesucristo. Retóricamente, finaliza dejando al público como juez. El público no toma en cuenta esta discusión y aplaude acríticamente, satisfecho e inconsciente (los aplausos están entre paréntesis en el texto). Los asistentes al *show* no se aporaleman por la confusión de identidades y la indeterminación subjetiva. Celebran la aparición del personaje y siguen el guión televisivo determinado.

Este recurso de indeterminación del sujeto le permite a Nicanor Parra usar al personaje del Cristo del Elqui como una forma de enmascarar su propio discurso y así protegerse de la represión. El hablante textual claramente responde a sus intereses: a veces deforma las opiniones e ironías del autor, propugna un ecologismo difuso y produce efectos cómicos y banales. En algunos pocos pasajes, Parra usa a su personaje para realizar denuncias políticas (al mencionar la represión del General Ibáñez del Campo como alusión al General Pinochet): se menciona falta de libertad de expresión y se denuncia la represión como lemas publicitarios.

La televisión, de esta manera, funciona como un aparato virtualización de las identidades, de confusión e indeterminación, lo que es una estrategia para eludir la censura y multiplicar los procedimientos literarios. Al mismo tiempo, se refiere a la hegemonía de la televisión y su capacidad para conformar la realidad.

En Enrique Lihn, de manera similar a como sucede con Nicanor Parra, la figura de la televisión es una extensión de los elementos teatrales de su poesía¹. En la teatralidad y en la televisión, el sujeto se ofrece a la mirada colectiva, aunque en el caso de esta última el cuerpo está ausente y mediado por una tecnología. Su materialidad es la proyección visual entregada por la pantalla en el espacio doméstico. Por esto, la configuración del espacio no supone una continuidad corporal y perceptiva entre el espectador y el actor, sino que ambos están separados por una discontinuidad: actor y espectador ahora se “encuentran” proyectados en la pantalla.

En el libro *A partir de Manhattan* de Enrique Lihn (como el recién visto, también de 1979), hay un texto que sostiene una reflexión crítica sobre la televisión a partir de espectáculo:

T. V.

Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa atomizado
en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión en colores.
De esa llama sólo se salvan los cuerpos
En cada hogar una familia a medio elaborar clava sus ojos de vidrio
en el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños
La antiséptica caja de Pandora
de la que brotan ofrecidos a la extinción del deseo
meros objetos de consumo
en lugar de signos, marcas de fábrica
Hombres y mujeres reducidos por el showman a su primera infancia
ancianas investidas de indignidad infantil
juegan en la pantalla que destaca sus expresiones inestables
como las de las cosas en el momento de arder
(39).

1 Sobre la teatralidad en Lihn, ver mis textos: “Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn”. *Alpha* 38 (2014): 253-266; y “El mendigo, el travesti, la televisión. Teatralidad urbana y espectáculo en poesía de Enrique Lihn”. *Revista chilena de literatura* 82 (2012): 33-53.

Este poema proyecta sobre la imagen del aparato de televisión las figuras de la fogata y el horno crematorio –las que se relacionan por la luz, el fuego y la muerte–, en torno a las cuales se elabora la posición del espectador. Primero, los espectadores son primitivos que miran el fuego –figura de una comunidad originaria–; sin embargo, desde un punto de vista moderno, al mirar la televisión los sujetos no están juntos ni comparten la cercanía corporal y espacial, sino que se encuentran separados y degradados socialmente: por eso están “atomizados” y con “sus familias a medio elaborar”. En consecuencia, si la televisión toma el lugar de la fogata como experiencia visual, su función, materialidad y uso divide la comunidad y la aliena. Esto se refuerza al proponer que los espectadores proyectan en la pantalla sus deseos y sueños, pero ella solo les devuelve elementos de la producción, circulación y consumo de marcas y mercancías en el capitalismo.

Como sostiene Guy Debord, la imagen ha devenido la forma extrema de la mercancía en el capitalismo contemporáneo; se ha vuelto un espectáculo (12), y frente a esto los sujetos se mantienen alienados y pasivos (23). “T. V” parece seguir la tesis general de Debord –y la idea anterior, de la Escuela de Frankfurt, sobre la industria cultural como basada en la homogeneidad y en la manipulación–, y el final del poema consigue un giro teatral. La descripción del *show* en la pantalla también rebaja a los sujetos, ya sea al identificar vejez con infancia (“ancianas investidas de indignidad infantil”) o al detenerse en la descripción de su gestualidad (“destaca sus expresiones inestables / como las de las cosas en el momento de arder”). La anciana no está solamente en la televisión, finalmente, sino en un horno crematorio, en donde se dispone a ser quemada. De esta forma, la anciana (que toma el lugar de la actriz entregada a la mirada pública) es similar a los espectadores que la miran, pues a ambos les espera el fuego. En este poema, la confusión entre actor y espectador es dramática y fantástica: ambos se queman en la pantalla, ambos son consumidos y anulados.

Muerte y televisión solían ser elementos opuestos en relación a su visibilidad, al menos durante la dictadura en Chile (hoy en día, con la extensión de los medios digitales, la muerte ha tomado una visibilidad inusitada). En el poema de Lihn, muerte y visibilidad se forman a partir de elementos teatrales. La escena televisiva de “T. V.” representa ese medio de comunicación como alienante, lo que se muestra en el cuerpo sufriente que será quemado. Así, el televisor es significado como un horno crematorio.

Tortura, muerte y televisión utilizan los recursos del otro para tomar forma en conjunto, quizá debido a que trabajan para un objetivo común durante la dictadura: la disciplina política de la población y la aceptación del liberalismo de mercado. Estos poemas de Lihn siguen la idea general de Debord de que en la sociedad de consumo la realidad social misma se funde con el espectáculo de los medios de comunicación de masas. Ya no se los puede oponer sencillamente. Sostiene Debord: “Cada noción así fijada no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (14).

Como en el barroco –que confunde realidad y apariencia, fenómeno y representación– o en ciertos discursos “posmodernos” que celebran o denuncian esta mediatización de la sociedad, la poesía de Lihn utiliza la teatralidad y la figura del televisor para dar forma a lo real, en este caso, la importancia del televisor como conformador de la cultura autoritaria neoliberal.

Por último, revisemos uno de los más célebres textos de Óscar Hahn, “Televidente”. La primera diferencia que presenta con las escrituras anteriores es que en él el centro es el propio sujeto. Es más, acá se representa una versión del estadio del espejo lacaniano. Es común advertir que el rostro reflejado en un espejo –o superficie reflectante– es una de las escenas paradigmáticas donde el sujeto se desdobra en su imagen y se reconoce objetivado. Lacan expandió esta idea –a través de Hegel, Kojève y Caillois– y propuso que el ego toma lugar cuando el infante aprehende la imagen de su cuerpo en una superficie reflectante como un espejo (100).

En “Televidente” sucede exactamente esto, y aparece un sujeto con coordenadas espaciales claras quizá por primera vez en la obra de Hahn. El poema fue publicado por primera vez en la segunda edición de *Mal de amor* (1986):

Aquí estoy otra vez de vuelta
en mi cuarto de Iowa City.

Tomo a sorbos mi plato de Sopa Campbell
frente al televisor apagado.

La pantalla refleja la imagen
de la cuchara entrando en mi boca.

Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada a nadie (67).

El deíctico que abre el poema es decidor. Se dan dos coordenadas de diferente amplitud de ubicación: el cuarto y Iowa City (en donde el mismo poeta vivía). La reiteración de esto sugiere que acaba de volver a Iowa, o que al menos el poema se dirige a los lectores que se encuentran en otro lugar (como sus lectores chilenos o latinoamericanos). La posterior imagen de comer en solitario una sopa en lata frente al televisor apagado muestra la conciencia que el sujeto tiene de su propia soledad. Difícil sería encontrar otra escena alimenticia de mayor desolación en la poesía chilena: se come solo y en el exilio, directamente de una lata y junto al televisor. Además, la mención a la marca del popular producto alimenticio (ya certificado, además, por una posible alusión a la obra plástica de A. Warhol) quizá dramatiza aun más su circunstancia.

Ahora bien, el reflejo de la cuchara entrando en la boca desencadena el distanciamiento dramático, a la vez irónico y fantasmal de los últimos versos: “La pantalla refleja la imagen / de la cuchara entrando a mi boca”. Lo que se refleja o, al menos, lo que se mira es la propia boca, en una suerte de *close up* cinematográfico o televisivo. La boca en proceso de deglución lo certifica como un hombre común y corriente, como un cuerpo que se debe alimentar, pero su reflejo oficia aquí como el elemento que gatilla una escena ridículamente espectral, al devenir aviso comercial. ¿Para qué hacer de comercial si nadie más mira? O mejor, ¿para qué figurarse a sí mismo como comercial? En contraste con el patetismo de la soledad y en conjunción con la industrialización de la sopa, volverse un actor publicitario es degradante y absurdo, pero también es una manera de superar críticamente el dramatismo a través de la ironía. El poema termina con el verso “que anuncia nada a nadie”, lo que es literalmente un error: se anuncia la marca de la sopa a sí mismo (su hipotético consumidor habitual). No obstante, el último verso leído figuralmente es correcto: la marca es nada (puro significante, se podría decir, un puro nombre) y el sujeto que la come es nadie, ya que se trata de una suerte de fantasma publicitario. Esta divergencia entre lo literal y lo figural marca la ironía del poema.

En “Televidente”, la identificación del sujeto con su reflejo en la pantalla constituye su identidad como un hombre solo y como víctima del exilio. No obstante, al identificarse además con un comercial

publicitario mediante el *punctum* barthesiano de la boca al deglutir, se sobrepone a la primera imagen, degradada de sí misma, una segunda, fantasmal del comercial publicitario. “Televidente” toma su fuerza través de la dialéctica entre la emoción y el distanciamiento, la imagen y la reflexión, en la que el sujeto lírico se presenta fantasmalmente a través de la mediación visual de un reflejo (del primer poema, en un espejo; del segundo, en un televisor). De esta manera, en la poesía de Hahn de los años ochenta aparece un sujeto, pero su aparición está marcada por las incertezas del desdoblamiento visual y sus proyecciones fantasmales. La propia identidad de poeta en exilio es alterada e indeterminada a través de su figura en el televisor.²

En estos tres poemas y en estos tres autores, la televisión funciona como un elemento teatral que, en palabras de Samuel Weber es el “lugar de disimulo y engaño, de auto-disimulo y auto-engaño” (8, traducción propia). No solo el espectador acepta la ficción y el artificio, sino que también confunde apariencia y realidad hasta ser incapaz de dilucidar qué elemento pertenece a qué orden. Aun más, en el contexto dictatorial en que el control de los medios de comunicación era bastante fuerte, el énfasis en la televisión como manipulación apunta a un discurso crítico de la dictadura. Como se puede ver, la poesía chilena tuvo bastante que decir con respecto a la conjunción entre política, medios y visualidad y, posiblemente, aún tenga más que decir.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.
 Debord, Guy. *The Society of Spectacle*. Nueva York: Zone Books, 1995.
 Hahn, Óscar. *Mal de amor*. 2ª ed. Santiago: Ganymedes, 1986.
 Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos* 1. México: Siglo XXI, 2007. 99-105.
 Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: Lom, 1996.
 ---. *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.

2 Para un desarrollo de la figura del autor en Hahn ver el artículo de mi autoría: “Sujeto lírico en la poesía Oscar Hahn desde *Mal de amor*”. *Anales de literatura chilena* 12.16 (2011): 139-153.

Parra, Nicanor. *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*. Santiago: Valparaíso: Ediciones Ganymedes, 1977.

Weber, Samuel. *Theatricality as Medium*. Nueva York: Fordham University Press, 2004.