

LA EMERGENCIA PENQUISTA

*Poesía en Concepción 1965-1973**

María Nieves Alonso, Mario Rodríguez, Gilberto Triviños

Universidad de Concepción

Algunas de las figuras básicas de la promoción emergente relacionadas con Concepción —Millán, Lara, Quezada, Floridor Pérez—, comienzan escribiendo una poesía *contextualizada*, afincada en circunstancias espaciales, históricas y vivenciales fuertemente codificadas por la presencia de la provincia. Los contextos atmosféricos, lumínicos, familiares y, aún, culinarios de las regiones del Sur se perciben claramente en los primeros libros de estos poetas que se inician muy próximos a las formas distintivas de la llamada “poesía de los lares”, tan significativamente realizadas por Jorge Teillier, poeta inmediatamente anterior a la “emergencia”. La crítica ha demostrado la función cardinal que asume en la poesía del autor de *Muerte y maravillas* la recuperación del espacio sureño, aunque, como lo anota Waldo Rojas, no se trata de una recuperación folklórica, realista, del villorrio, sino una recuperación mítica (“Espíritu del Valle” 1985: 42). La mitología campesina del Sur aproxima la primera etapa de la “emergencia” a la “poesía lírica”, sin que se produzca la afinidad absoluta, obstaculizada siempre por la perspectiva desencantada y la cotidianidad lingüística que define la producción de Quezada, Millán y compañeros de promoción.

Aceptado el hecho de la contextualización es, sin embargo, evidente que la producción literaria como lenguaje socializado exige referirla a un corpus más amplio, como, por ejemplo, el constituido por los discursos poéticos de la generación del 50 y del 38, que se disputaban la hegemonía del desarrollo cultural chileno en la década del sesenta.

*Nuestro proyecto (Fondecyt 89-0487) se propone estudiar la poesía en Concepción a partir de 1965. Sin embargo, y como partimos de la hipótesis de que esta poesía se inscribe en el contexto mayor de la lírica chilena, discutiremos en este estudio algunos aspectos generales de la promoción del 60 (con la que se inicia, según la crítica, la “nueva poesía”), promoción que Waldo Rojas define como aquella que emerge en el extremo de la tradición poética, lo que nos permitirá establecer, también, la relación con Gonzalo Rojas, Nicanor Parra y Lihn. La promoción emergente incluye como figuras básicas a Millán, Lara, Quezada y Pérez, cuya producción constituye uno de los núcleos de nuestra investigación.

Las propuestas estéticas de la generación del 50 o del 57 (cf. Cedomil Goic, 1967), propuestas a las que se van a enfrentar los poetas que estudiamos, son bastante más complejas y contradictorias de lo que la crítica ha estimado al revisar esta producción. Así, la división de sus autores en dos líneas antagónicas, una representada por la poesía lárca (Teillier) y otra por la urbana (Lihn), no sólo reduce la complejidad de este grupo, sino que contiene una falacia teórica, la de suponer que la poesía se define o clasifica por los referentes a que alude (campo o ciudad), e ignora que la creación poética se realiza, fundamentalmente, en el nivel significante de la lengua. Además, tal división no funciona en la práctica, como lo demuestra el caso de Manuel Silva Acevedo, poeta de la “emergencia” santiaguina, y por tanto absolutamente urbano, quien publica un texto, *Lobos y ovejas*, que literalmente podríamos llamar “pastoril”.

Por otra parte, la afirmación reductora no da cuenta de otras formas expresivas de la generación como, por ejemplo, las representadas por Miguel Arteche y Armando Uribe Arce, continuadores de una tradición prestigiosa de raíz española y anglosajona, que concibe la poesía como la búsqueda de la trascendencia marcada por la culpa cristiana y obstaculizada por el descreimiento del hombre moderno. Los jóvenes poetas reconocen además los valores de esta lírica (alejada de posiciones vanguardistas), por lo que no es conveniente desechar algunos posibles lazos, tal vez secretos, o muy tenues entre la “emergencia” y los poetas mencionados.

Explícita y notoria, por contraste, es la relación con las dos grandes figuras de la generación anterior a la del cincuenta, la del 38 ó 42: Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. En referencia al primer nombre, y a pesar de las reservas de algunos autores como Waldo Rojas, el proyecto parriano, la antipoesía, se constituye en uno de los modelos básicos para las nuevas promociones.

Es indiscutible que en la década del sesenta, estrictamente a partir de la publicación en 1954 de *Poemas y antipoemas*, se impone la escritura rupturista y, por ende, revolucionaria de Parra sobre los proyectos estéticos que, de una u otra manera, se esforzaba por mantener la figura tradicional del poeta, el profetismo, la utopía, la aspiración trascendentalista, la temática prestigiosa y el privilegio de la metáfora.

La relación con Gonzalo Rojas que establecen los jóvenes poetas es más compleja y discutible que la anteriormente esbozada. De esta manera, un sector de la crítica percibe la escritura de Rojas antagónica y polar al proyecto parriano, aunque las categorías con que se define al autor de *La miseria del hombre* (1948) —desconstrucción del sujeto y de la metáfora, prosaísmo, en sus dos vertientes (de prosa y prosaico),

palimpsesto, etc. (Giordano, 87)— podrían, paradójicamente, ser aplicadas a la antipoesía. Sin dejar de asombrarnos por este pase mágico que ve en Rojas lo que está en Parra, observamos que la producción de Gonzalo Rojas se sitúa dentro de la tradición de la poesía moderna que sacraliza al sujeto poético (tradición frente a la cual reacciona, precisamente, la antipoesía). En el autor de *Contra la muerte* persiste la creencia de que la poesía, hermana de la revolución, es capaz de cambiar al mundo y que el poeta es un sujeto “alumbrado” que ha robado el fuego a los dioses para hacer “estallar las semillas en el aire” (*Atenea*, 1965 “La palabra”).

Precisamente por estas contradicciones, diferencias y afinidades, Parra y Rojas, son polos de inmantación obligados en el desarrollo de la nueva poesía. Sin embargo, el examen objetivo de las propuestas estéticas elaboradas por los jóvenes poetas mostrarían, como ha escrito White (1984), un privilegio de los rasgos básicos de la antipoesía.

Lo anterior no cuestiona o invalida la constante valoración, y aun exaltación, de Gonzalo Rojas presente en varios de los poetas de este período. Sin embargo, este reconocimiento cuyo signo más evidente es el homenaje realizado en Los Ángeles en diciembre de 1967 por los grupos *Arúspice* y *Trilce* con motivo de los cincuenta años del poeta, obliga a buscar un motivo que explique esta admiración —legítima sin dudas— por una poesía (sacralizada) opuesta a los parámetros estéticos (desacralizadores) que intentan desarrollar los jóvenes poetas. Creemos que en esta actitud se refleja, por una parte, la admiración y el reconocimiento propios del espíritu consensual de la promoción del 60 y, por otra, la valoración de una poesía construida sobre una poderosa imaginación materializante y que escenifica la presencia de un signo poco habitual en la lírica chilena: la llama, la lumbre, el fuego. Gonzalo Rojas para los integrantes de *Arúspice* y *Trilce* no sólo era el gran poeta del Sur, sino también un testimonio vivo, tanto de la vocación poética como de la situación del escritor capaz de proyectarse desde la marginalidad provinciana al mundo con una poesía que hace estallar semillas de luz en el aire: “Oscuro, oscuramente provinciano y, por lo mismo, medularmente chileno, estoy aquí para decir dos o tres cosas (...). Pero las palabras arden: se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo” (Rojas, 1965). Y, sobre todo, en esta valoración, pensamos nosotros, se manifiesta el deseo de asumir y absorber críticamente la tradición que le legaba una poesía integrada por grandes figuras de las que Rojas es continuador y Nicanor Parra transgresor.

Ahora si Lara, Millán, Quezada, Pérez, Waldo Rojas, también oscuros poetas provincianos, no podían dejar de identificarse con el autor

de *Contra la Muerte* ni de asumir la verdadera revolución poética gestada por la antipoesía, de igual modo necesitaban diferenciarse del poderoso influjo de Rojas, Parra y los otros grandes poetas de la tradición. Al respecto, Waldo Rojas, en su excelente prólogo de la *Pieza oscura*, no sólo fija el rol que juega Enrique Lihn en el discurso poético de los años sesenta, sino que explicita la problemática de la que hablamos:

“*La pieza oscura* situada en el contorno literario de los años sesenta, sanciona bajo la forma de un proyecto poético cumplido, una suerte de síntesis entre la tradición y la negación, entre el acento y la indagación líricos y la cura de frescor coloquialista prescrita por la antipoesía. Por aquellos años buscábamos en lo que era nuestra tradición romper el círculo epigónico sofocante del abundantismo verbal del Neruda posterior a la Residencia, tratábamos de cerrar los ojos de la poesía a los deslumbramientos del planetarium huidobriano así como evitábamos la incitación —tentación evidente— al facilismo por imitación de las más recientes astucias parrianas.

(Rojas 1984: 12)

Más aún, la poesía síntesis de Lihn, la poesía que dialoga explícitamente con Parra en *La musiquilla de las pobres esferas* y con Rojas en *Diario de muerte*, aporta a la lírica chilena el desencanto, la desconfianza en el lenguaje —tan proclive a transformarse en “cháchara”— y propone el fin del mesianismo, pesimista u optimista, y expulsa el yo romántico tan caro a algunos de los poetas anteriores.

Neruda, Rojas, y en menor o diferente forma, Parra, practican el narcisismo verbal en una poesía en la cual el lenguaje termina por ser un espejo del mundo y en donde las palabras devuelven una “imagen-reflejo” satisfactoria o pretendidamente transgresora y diferente de la tradicional. Frente al vate, al “alumbrado”, al profeta, al generador de linaje, al energúmeno o voz de la tribu, Lihn opone el antinarciso que se mira en el espejo y no ve el rostro de quien, sin embargo, busca obstinadamente, aquel conocimiento en el “que a veces se accede a una luz oscura que ilumina de manera inversa y fugaz lo que demasiado impunemente llamamos realidad” (Schopf en Lar 1984: 7). De aquí el vacío baudeleriano o la ausencia terrible, a la vez condena (“me condené escribiendo”) y salvación (“porque escribí estoy vivo”) que caracteriza la poesía del autor del 50.

La duda, el descreimiento en las grandes palabras, en las bellas imágenes, la concepción de la poesía como sobrevida, como búsqueda ética y estética, la asunción inteligente de la cultura, serían, pues, algunos de los rasgos que Lihn aportaría, o al menos acentuaría, en el discurso poético chileno de esos años. En este sentido, tanto el autor de

“la musiquilla de las pobres esferas” como los poetas de la emergencia están mucho más cerca del desacralizador (Parra) que del vate (Neruda) o el alumbrado (Rojas), insertos aún en mitos poéticos de la modernidad y en la creencia que la poesía es “el espacio sonoro de la sociedad” (Friederich 1959).

En este ámbito discursivo que dialoga y busca afinidades y diferencias hay también otras voces de la poesía chilena. La autora de *Tala* y *Ternura* está presente en la obra de Jaime Quezada, quien reiteradamente se declara mistraliano y en versos de Floridor Pérez que paródicamente escribe “yo no quiero que a mi niña astronauta me la vuelvan”. Del mismo modo se reconoce la importancia de De Rokha y Huidobro; sin embargo, es indudable que Rojas, Parra y Lihn son los nombres de referencias más explícitas y recurrentes.

La pluralidad de voces, el ánimo no confrontacional y la ausencia de posturas vanguardistas, singularizarían, entonces, el desarrollo de la poesía emergente; una poesía que, como ya hemos señalado, sería eminentemente provinciana, ya que Concepción, Valdivia y, en menor medida, Arica, son las ciudades en las cuales los jóvenes poetas se reúnen, escriben y fundan revistas de poesía.

Trilce y *Arúspice*, las más significativas según la perspectiva que da el tiempo, aparecen con el auspicio de la Universidad Austral y la Universidad de Concepción en 1964 y 1965, respectivamente. El tradicional centralismo parece erosionarse con la presencia viva, abierta a la creatividad y la preocupación por los valores de la cultura chilena que singularizan a las universidades de esa época. La Universidad Austral, dirigida por un rector profundamente humanista, Félix Martínez Bonati, no sólo facilita su imprenta para la publicación de *Trilce*, sino que apoya la organización del primer “Encuentro de la joven poesía chilena” efectuado en abril de 1965 en Valdivia. En este encuentro, al que concurren los poetas Oscar Hahn, Waldo Rojas, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Ronald Kay, Luis Antonio Faúndez, Omar Lara, Enrique Valdés, Carlos Cortínez y Federico Schopf, además de poesía se leyeron ponencias sobre Jorge Teillier, Enrique Lihn, Alberto Rubio, Efraín Barquero, Armando Rubio, marcándose el ánimo no polémico que animaba a los poetas jóvenes respecto a la producción lírica de sus antecesores.

Por su parte, la Universidad de Concepción, con Ignacio González Ginouvés en el rectorado, continuó en forma ascendente la política cultural iniciada por Enrique Molina y David Stitchkin, los dos rectores anteriores, y apoya los Encuentros de Escritores organizados y dirigidos por Gonzalo Rojas, con la colaboración de Juan Loveluck y Alfredo Lefebvre, desde el año 1958.

El estímulo y difusión tanto del pensamiento crítico como de la literatura, realizados por estos exitosos Encuentros y las consiguientes Escuelas de Verano, tuvo un resultado concreto en la fundación de Los Talleres de Escritores que atrajeron, en calidad de becarios, a autores tan importantes como José Donoso, Enrique Lihn, Efraín Barquero, etc. Más indirectamente, este mismo clima cultural contribuyó a facilitar la creación, en el otoño de 1965, del grupo *Arúspice*. Dirigido por Jaime Quezada y Silverio Muñoz, el colectivo es integrado inicialmente por los poetas Raúl Barrientos, Jorge Salgado, Enrique Giordano, Edgardo Jiménez, Jorge Narváez, Sergio Lidid, Manuel Gutiérrez, Augusto Pescador. Más tarde, se incorporan Floridor Pérez, Ramón Riquelme y Gonzalo Millán. Cada uno había llegado a la poesía por vías muy diversas (Cfr. Waldo Rojas. Prólogo a *La pieza oscura*, p. 12). Por ello, como anota Soledad Bianchi: "Recién en el N° 3, del verano-otoño de 1966, una verdadera declaración de principios justifica la existencia del colectivo y define su proyecto cuando añade: 'Arúspice' quiere ser un bloque de trabajo consciente y productivo-Guía" (*Revista Chilena de Literatura* N° 33, 1989, p. 11).

Si a la importancia poética de los integrantes de *Arúspice* —Jaime Quezada, Gonzalo Millán, Floridor Pérez...— añadimos las relaciones continuadas y estrechas que con ellos mantuvo Omar Lara, transformando luego en parte sustantiva del espacio cultural penquista, tenemos completo el panorama que privilegia la presencia de Concepción en la "emergencia poética" chilena, integrada a su vez, por destacados poetas¹.

En este contexto, referirnos a los rasgos dominantes de la producción lírica de los poetas penquistas es hablar de las características generales de la promoción, sin desconocer, eso sí, las diferencias pertinentes de la escritura de otros poetas emergentes, que como Oscar Hahn, no sólo aparecen excéntricos a los autores que privilegiamos, sino a buena parte de sus otros compañeros de ruta.

Desde la perspectiva más general, creemos que una de las características básicas de la emergencia penquista es *la instalación del texto poético en la más plena cotidianidad*.

Tal afirmación que puede parecer obvia, pues no solamente la mayor parte de la crítica sobre la nueva poesía la sostiene, sino que, en términos generales, se puede afirmar que la literatura moderna, a

¹Nos referimos a Oscar Hahn, Hernán Lavín Cerda, Enrique Valdés, Manuel Silva Acevedo, Federico Schopf y Waldo Rojas. Este último, a pesar de haber nacido en Concepción, no fue aruspiciano y su labor poética se desarrolló fundamentalmente en Santiago.

partir de *El Quijote* es una paulatina conquista de lo cotidiano, debe necesariamente ser precisada. En este sentido, hablamos más que del reconocimiento de una temática —lo cotidiano— del tipo de imágenes, de metáforas y arquetipos con que se la representa.

Conociendo los peligros que encierran los enunciados esquemáticos (aunque los sabemos necesarios como base discursiva en medio de la multiplicidad equívoca de algunos fenómenos) podemos observar algunos procedimientos típicos de representación de lo cotidiano en la tradición lírica chilena que examinamos.

Pablo Neruda —y aquí fatalmente esquematizamos— asume la cotidianidad en algunos poemas de *Residencia en la tierra* (“Walking around”, “Ritual de mis piernas”) bajo arquetipos irracionistas, subjetivistas, en cambio en *Canto General* cuando aparece lo cotidiano lo hace a través de la perspectiva de un sujeto instalado en la colectividad, en la historia. El tercer modo de representación que destacamos en Neruda es el utilizado en *Odas Elementales*, allí lo cotidiano es el espacio que puede restituirle a la poesía su naturaleza esencial: la de ser un trabajo semejante al del obrero o el artesano. (“Regresé a trabajar sencillamente / con todos los demás / y para todos”. *Nuevas odas elementales*. “La Casa de las odas”).

En Huidobro lo cotidiano queda casi excluido por la preeminencia de un discurso sacralizador que transforma al poeta en un pequeño dios. En la poesía de Rojas la cotidianidad podemos percibirla en la categoría que Giordano (87) ha definido como prosaísmo y en el curso de giros familiares, populares, rescatados del sociolecto chileno (“Habíase visto tamaño cuerpo de rubia” - “Flash” - “Juro que esta mujer me ha partido los sesos / porque ella entra y sale como una bala loca” - “Carta del suicida” -). No hay que olvidar, sin embargo, que en el autor de *El relámpago* persiste la sacralización del yo (centro astral e ígneo), que el poeta suplanta a Dios y sus gestos cotidianos son arquetípicos (padre, Prometeo, hijo elegido, Augur, etc.).

Parra, por su parte, desmitifica, parodia, ironiza esas (y otras) representaciones ritualistas e imágenes irracionistas de lo real-cotidiano. Hay, como se ha dicho, una devaluación del sujeto y de los discursos trascendentalistas en la antipoesía, aunque la crítica más reciente (Alonso, Triviños, 1989) probaría que existe un profetismo latente (y aún manifiesto en *Prédicas del Cristo de Elqui* y *Hojas de Parra*) en el autor de *Poemas y Antipoemas*.

Lihn, como poeta gozne, recoge la concepción del Creador como un “profeta irrisorio” y la del poema como “objeto de uso efímero” (Parra); pero reconoce, aunque sea con perplejidad, “que el poema en su oscuridad vidente sabe más que el poeta” (Rojas, 1984: 17). Una

referencia marginal de Octavio Paz nos permite decir, que Lihn realiza las funciones hamletianas de *príncipe* y *bufón*, marcadas siempre por la finitud y el humor trágico.

Esta representación de la cotidianidad se integra a esquemas ideológicos que pretenden una visión totalizadora de lo real, centrada en un "eje de significación que unifica esa diversidad en un universo metafórico-simbólico común" (Vidal 1984). Así, en Neruda, los esquemas universalizadores privilegiados son el surrealismo y el materialismo histórico; en Gonzalo Rojas se observa el intento de romper la polaridad ideológica de los años 50 y se asumen las propuestas del realismo social y del surrealismo. Y, en Parra, supuesto anarquista o francotirador, se percibe (nosotros sostenemos que así es, con todo respeto) una representación de lo cotidiano inscrita en un nuevo eje de significación, el que anuncia el fin de la modernidad y sus ideologías confrontacionales. Por su parte, la representación simbólica del mundo cotidiano en Enrique Lihn se funda en la marginalidad ideológica, ética y erótica, única situación desde la cual el poeta puede hablar con la verdad y la moral.

En este horizonte poético debe situarse el proyecto lírico de la promoción emergente. La nueva poesía, continuadora de esta tradición descrita muy sumariamente utiliza, en el movimiento de atracción y distancia que la caracteriza, un procedimiento básico en su apropiación de lo cotidiano: "la mirada reductora". En su representación del mundo se intentan expulsar los arquetipos irracionalistas, proféticos y realistas sociales que dominaban a la poesía anterior. Esta reducción es paralela a un gesto verbal en el que necesariamente percibimos la influencia dominante de Parra, pero también la voz de Gonzalo Rojas: la puesta en escena de la lengua chilena. Los modos de decir de Quezada, Millán, Lara, y especialmente Pérez, corresponden a ese lenguaje ambiguo, un tanto irónico, ciertamente desencantado, "reticente", como diría Borges ("La tradición argentina". *Obras Completas*) que expresa a un sector de la chilenidad.

La ausencia de los grandes mitos políticos, sociales, eróticos, etc., que definían la lírica sacralizadora (Neruda, Rojas) y la puesta en escena de la lengua chilena, permiten la aparición en la poesía del sesenta de los contextos físicos, geográficos, provincianos, de los que hablábamos al comenzar. Ello no quiere decir que la materia misma del poema sean los referentes naturales o sociales, sino que el lenguaje utilizado en la construcción del poema revela en su textura los ritmos y las particulares tonalidades del contexto chileno y provinciano de la década en cuestión.

Desde esta perspectiva, la escritura de Floridor Pérez, Jaime Queza-

da, Gonzalo Millán, Omar Lara y sus compañeros (provincianos) de promoción se constituye en la memoria poética de la existencia de un territorio estético y humano virtualmente desaparecido el 11 de septiembre de 1973.

El tipo de poema dominante en los primeros libros de estos autores (*Palabras del Fabulador* (Quezada), *Argumento del día* (Lara), *Para saber y cantar* (Pérez), *Relación Personal* (Millán)) es el que se desarrolla a partir de experiencias concretas, situadas en el contexto de la lengua y el espacio chilenos. No queremos decir con esto que se trate de poemas folklóricos, criollistas, sino, que, fundamentalmente, “representan” una realidad precisa mediante “el lenguaje chileno vivo de todos los días” (W. Rojas, 1985: 47).

Al respecto, el siguiente texto de Quezada, incluido en *Palabras del Fabulador* es un buen ejemplo:

“Amanezco con una cara de suicida
y hasta pienso dejar escrita una carta:
que alguien mida el estirón de mi esqueleto,
pero el repentino llamado al desayuno
me hace bajar al comedor:
que escriba y se borre
y digo buenos días
y todo vuelve a ser tan cotidiano,
y pasado. Y mañana”.

Los procedimientos que hemos enunciado: la reducción de lo real, la expresión de experiencias concretas, la construcción de un “relato” mínimo, la visión desencantada del mundo, son evidentes en el poema transcrito.

En relación al intento de expulsar los mitos irracionalistas, éste no significa la desaparición total de ellos pues, como un residuo, reaparecen en esa visión desencantada, negativa de lo real. Para los poetas emergentes hay fuerzas oscuras, demonios y monstruos que acechan tras lo cotidiano y que son difícilmente objetivables porque corresponden a experiencias ahistóricas. La visión irracionalista se expresa, preferentemente, en los hablantes ficcionalizados por la emergencia. “Pájaros en tierra” o seres que emiten con desesperación señales de auxilio en un mundo deshabitado por la historia.

El subjetivismo irracionalista de estos sujetos ficticios se problematiza con el compromiso ideológico de los sujetos reales que asumen posturas de vanguardia en el proyecto socialista que triunfará en 1970. En sentido estricto, el conflicto surge alrededor de 1968, época de la reforma universitaria y de la aparición de proyectos políticos revolucio-

narios (Mir y Espartaco) que se oponían a las prácticas más conservadoras del partido comunista chileno.

Los poetas emergentes como sujetos civiles toman posición, adquieren un compromiso en este escenario complejo, vivo y antagonizador. Esto y los caracteres del Segundo Encuentro de la Joven Poesía Chilena efectuado en Valdivia, bajo el auspicio de Trilce, harán preguntar a Antonio Avaria, el 7 de mayo de 1967, en *La Nación*: “¿Por qué esta poesía de la angustia si se consideran poetas radicalizados?”.

La contradicción percibida por Avaria, que podríamos entender como la disyunción que se produce entre un hablante ficticio y una persona real —si esta última estaba comprometida con las fuerzas sociales y políticas de avanzada, el hablante construido por el discurso lírico se manifestaba enajenado, incapaz de dar cuenta de la realidad histórica— pasó a constituirse en uno de los tópicos centrales de discusión para los críticos como Schopf, Millán, Concha, Campos, Rojas, Bianchi, Epple y Yamal, que se han preocupado de esta poesía.

En *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*, Javier Campos recoge y discute intensamente la supuesta disyunción: “La atmósfera desgarrada y escindida, la que se reconocía como uno de los rasgos más recurrentes en la joven poesía, adolecía de una significativa comprensión que la enmarcara dialécticamente con su tradición, aquella específica formalización señalada y el particular contexto nacional y continental. Como nada de esto se problematizaba, no quedaba más que reducirla a términos más o menos vagos como “poesía alienada”, “hermética”, “no comprometida”, en fin, poesía personal y enajenada, incapaz de dar cuenta de las luchas sociales, históricas y del entonces contexto chileno en lo que iba de 1961 a 1973. De allí la sospecha de muchos: la poesía chilena joven estaba remando contra la corriente frente a otras actividades artísticas que estaban comprometidas con la “cuestión palpitante” (1987: 18).

Concordamos con Campos en que estos juicios negativos tenían mucho que ver con el estado de la crítica chilena en esos mismos años, “especialmente la de orientación sociohistórica que comenzó a desarrollarse entre el proceso de Reformas Universitarias (1967) y el advenimiento del golpe militar” (Campos 1987: 18), ya que el mismo tipo de crítica decantada por toda una experiencia histórica, la misma que sufrió la poesía, plantea en los años posteriores al 73 una nueva y distinta percepción del problema. Afirma Jaime Concha: “Es una intensa relación (la de la generación del 60) de poesía y existencia (...). En todos ellos existe un compromiso raigal con su pueblo y con el destino del país. Digámoslo de un modo que tal vez no es muy exacto pero sí hartamente sugestivo: precisamente porque estaban conscientes de la

escisión y divisiones que desgarran la sociedad chilena, es que estos poetas preservan el sentido de la comunidad” (Concha, Yamal 1988: 136). Yamal demuestra que es la propia realidad histórica la que se encarga de evidenciar lo precario de la separación “que pronto iba a mostrar su error y superficialidad: la mayor parte de estos jóvenes poetas iban a ser encarcelados, relegados o deportados a la llegada del nuevo gobierno debido precisamente a su compromiso político” (Yamal, 1988: 135). Juan Armando Epple privilegia lo nuevo en el compromiso de la generación del 60 de “carácter aparentemente contradictorio, pero en el fondo, tremendamente coherente: de una parte el compromiso con una realidad social y, de otro, la vía introspectiva en vez de una puramente discursiva, puesto que el lenguaje posee una secreta alianza entre la poesía y la realidad, destinada a clarificar la relación entre el yo y el mundo” (Epple, Yamal 1988: 136). Federico Schopf describe la incompreensión crítica inicial y desarrolla con claridad la nueva perspectiva:

Para la crítica ideológica fue fácil exhibir a la poesía joven como un espejo privilegiado de alienaciones. También hubiera sido fácil demostrar el marxismo vulgar (o pseudomarxismo) de esta crítica. A veces se tenía la sensación de que se oponía la autenticidad de algunos poetas (lo que, por supuesto, no es garantía de impunidad) y el oportunismo de muchos conversos. Más fecundo hubiera sido investigar las condiciones de su producción y, a partir de su establecimiento crítico, preguntar por las posibilidades reales de una praxis literaria diversa. No hubo tiempo para ello. En todo caso, la poesía joven no era sólo producto de la alienación de sus autores. Su contenido real no estaba dado sólo a nivel temático. Si algo caracterizó a estos poetas jóvenes, fue una intermitente observación del contexto en que transcurría su existencia cotidiana. Escribieron desde un transfondo de correspondencias que quizá quedaron parcialmente (in)comunicadas. La destrucción actual de este transfondo —realizada por un gobierno profundamente antinacional— convierte a la poesía joven en un testimonio indirecto. Su escritura ha de ser entendida como un entramado contradictorio de contenidos ideológicos y reales. Es nuestro deseo que cierta sensación o experiencia del mundo —cierta residencia en la tierra—, haya quedado allí expresada. (Yamal 1988: 61-62).

Es innegable que frente al supuesto carácter problemático de la escritura poética del 60 es más fecundo —como escribe Schopf— preguntarse por las condiciones reales de una praxis literaria diversa, ya que la pregunta necesariamente envía el discurso crítico hacia el sentido totalizador y dialéctico con que puede entenderse el desarrollo

de la joven poesía. Una práctica literaria, una forma de producción discursiva, se instala en un espacio histórico preciso donde juegan un rol indesmentible la situación de clase descritos y consecuente ideología que la legitima. Todos los autores que conforman la joven (nueva) poesía pertenecieron a sectores de clase media, marginalizados de una u otra manera, por la situación económica-social de los años sesenta, claramente descrita a propósito del "Boom" o la nueva novela latinoamericana por Vidal (Vidal 1976). La marginalización condujo a los poetas (o sus hablantes ficticios) a una visión negativa, y aún catastrófica, de las relaciones sociales burguesas, que se expresó a través de un cuestionamiento metafísico, subjetivista e individualista de la realidad. Su praxis literaria fue la respuesta adecuada a las condiciones reales de una conciencia, ubicada dentro de los márgenes ideológicos y conceptuales del "ala izquierda" de la clase media (Vidal 1976: 12). La posibilidad de una escritura distinta está negada en este momento por límites de una ideología, que aunque contestataria, se mantiene dentro de los códigos literarios irracionalistas.

Javier Campos, a propósito de la significación del espacio urbano en la poesía de Waldo Rojas, evidencia los códigos metafísicos de la joven poesía:

"El espacio urbano en *Príncipe de naipes* y *Cielorraso* se constituye en una compleja metáfora de un encierro sin salida. La ciudad siempre aparece dividida en una región marginal o periférica, y otra implícitamente más integrada, pero ambas son visualizadas como una totalidad escindida e históricamente deteriorada. Sus habitantes son 'pájaros en tierra', los que desplomados y mutilados permanecen prisioneros en el espacio, incapaces de desprenderse de ese encierro agónico que les aplasta. Son seres, en fin, que cargan una marginalidad corporal y espiritual dentro de la fantasmagórica ciudad (poder mutilado, vejez prematura, lucha existencial contra los poderes e instituciones establecidas)" (Campos 1987: 89).

La cita reafirma lo que entendemos como la propuesta irracionalista de la joven poesía: Los habitantes urbanos (en rigor, los hablantes ficticios) son "pájaros en tierra", "desplomados", "mutilados", víctimas de un "encierro agónico" y su lucha contra los poderes establecidos es puramente "existencial". Un texto de Rojas, citado por el mismo Campos, revela que la degradación y la mutilación provienen de extrañas y oscuras fuerzas que atacan desde un intangible "afuera":

.....
y un zumbido tañía en los vidrios y crecía una inquietud
por todas partes.

Algo que desde *afuera* penetraba, un cierto líquido agresivo,
un licor cáustico que diluía la carne o la memoria,
.....

Sin embargo, y haciéndose cargo del acentuado código irracionalista que define el discurso de la “promoción emergente”, no se puede negar que, subyacentes, existen elementos positivos a través de una búsqueda y una posibilidad de desarrollo inherentes al discurso de la joven poesía y en lo que Epple, siguiendo a Barthes, llama una moral del lenguaje:

(...) la forzada salida del país de la mayor parte de los integrantes de este emergente proceso creador no se debió a lo que escribieron, sino al escrutinio de su participación cívica en ese período de intensa formación. El hecho de que la mayoría de estos poetas hayan continuado desarrollando las *poéticas* que formularon en sus libros iniciales, dotándolas de una mayor solidez expresiva en la medida en que incorporan las vivencias íntimas y colectivas de un nuevo contexto experimental (la búsqueda de un fundamento humano para el individuo hoy sometido a una irrisoria lógica autoritaria, el desarraigo geográfico, social e incluso lingüístico, la necesidad de abrirse al diálogo con otras culturas, etc.), muestra su seguridad en las convicciones que han orientado su quehacer literario, sustentadas básicamente en una moral del lenguaje. (Yamal 1988: 57).

El rasgo positivo, que definíamos como desarrollo y búsqueda, lo podemos visualizar en el avance desde el subjetivismo pesimista hacia el encuentro solidario con la comunidad, descrito en los siguientes términos por Yamal: “Esta aparente paradoja (entre discurso ficticio alienado y discurso “real” comprometido) debe verse a la luz de un proceso de transformación que iba desde una actitud necesariamente solitaria, hacia un encuentro con la comunidad, pero cuyo paso previo era precisamente aclarar la exterioridad que se mostraba en conflicto con la percepción del trabajo poético. Ello permitió que esta etapa primera no fuera coartada o aprisionada por una estrecha mira del realismo socialista, o por la expectativa de una poesía necesariamente al servicio de un determinado partido político. Sólo después de 1973 nacerá la poesía del encuentro, aunque ese encuentro sea en el dolor”. (Yamal 1988: 135-136).

Asumiendo el carácter indesmentible de algunas de las afirmaciones reseñadas tenemos la convicción, a la luz de lo ocurrido el 73, que un sentido de la contradicción entre el discurso político y el de ficción —tanto lírico como narrativo— reside en una dimensión intuida por algunos críticos como Epple, pero insuficientemente desarrollada. Nos referimos al desajuste visible entre la naturaleza triunfalista del discurs-

so ideológico de la izquierda en los años sesenta y el agonismo del decir poético instalado en la cada vez más problemática realidad. Esa realidad, que en los términos de Epple “empezaba a acumular extrañas aguas potencialmente borrascosas, y cuyos cauces eran cada vez más difíciles de prever” (Epple, Yamal 1988: 56). Visionariamente la poesía, con su intenso irracionalismo, enuncia a través de sus hablantes agónicos, esos “pájaros en tierra”, luego “sin bandada” (Omar Lara), el drama que comienza a gestarse al interior de la sociedad chilena, los desajustes que terminarán por hacerla estallar. Constituye una experiencia sorprendente leer *a posteriori*, desde la conciencia de un lector traspasada por la historia, ciertos enunciados, ciertas imágenes que se resemantizan evidenciando significados insospechados para el lector de los años sesenta.

En este punto llegamos a una figura esencial del problema expuesto: la figura del lector. Es a través de este agente receptor de la productividad textual que el poema se integra a la historia. Los sentidos de los enunciados textuales no son inalterables, no están dados para siempre y de una vez, cambian con cada lectura. Un mismo enunciado, siguiendo a Borges en “Pierre Menard autor de *El Quijote*”, tiene una significación totalmente distinta para un lector del siglo xvii que para uno de nuestra época, ya que entre ambos media todo un desarrollo de la historia del espíritu (el pragmatismo, el criticismo, según la enumeración borgeana). Cada época tiene “su lectura” del texto y esta lectura está determinada por un horizonte cultural específico y por la impronta que dejan hechos históricos decisivos. Desde una perspectiva cierta aunque individualista, podríamos sostener que hay tantos Quijotes como lectores de *El Quijote*, aunque tal vez sea más adecuado pensar —como decíamos— que es el cambio de época, la historia, lo que posibilita la aparición de nuevos sentidos.

Obtenida esta comprensión podemos sostener que el Golpe Militar, junto con *historizar* los monstruos creados por el agonismo del discurso poético “emergente”, posibilitó un nuevo tipo de lectura, de modo “que el eslabón del 11 de septiembre no sólo terminó su proceso agónico (...) y le exigió a la poesía la necesidad imperiosa de superar su fragmentación personal anterior por una universalidad más compartida” (Campos 1987: 20), sino que permitió leer en los contenidos poéticos “claras correspondencias sociales” (Campos, *ibíd.*) y aún descubrir, añadiremos nosotros, enunciados proféticos, hasta entonces velados por las lecturas que propiciaban los discursos ideológicos dominantes.

Los sucesos de 1973 historizaron no sólo la escritura poética, sino también sus múltiples posibilidades de lectura, siendo precisamente en este marco de referencias en el que inscribiremos nuestro discurso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. CEDOMIL GOIĆ. 1967. "Generación de Darío: Ensayo de comprensión del modernismo como generación", *Revista del Pacífico*, número 4, pp. 17-35.
2. JORGE LUIS BORGES. 1972. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
3. PABLO NERUDA. 1973. *Nuevas odas elementales*. En *Obras Completas*. Buenos Aires, Losada.
4. HERNÁN VIDAL. 1976. *Literatura Hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis*. Buenos Aires, Ediciones Hispanoamérica.
5. WALDO ROJAS. 1984. Prólogo. *La pieza oscura*. Madrid, Lar, pp. 9-27.
6. HERNÁN VIDAL. 1984. *Sentido y práctica de la crítica literaria sociohistórica: panfleto para la proposición de una arqueología acotada*. Minneapolis Institute for the Study of ideologies and literature, p. 31.
7. STEVEN WHITE (ed.) 1986. *Poets of Chile. A Bilingual Anthology, 1965-1985*, Griensbaro, Unicorns Press.
8. JAIME CONCHA. 1988. "Mapa de la nueva poesía chilena". En Ricardo Yamal, *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, p. 73-884.
9. JUAN ARMANDO EPPLE. 1988. "Nuevos territorios de la poesía chilena". En Ricardo Yamal (ed.), *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ed. cit. p. 51-71.
10. FEDERICO SCHOPF. 1988. "Sobre la poesía joven en Chile". En Ricardo Yamal (ed.), *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ed. cit. p. 61-62.
11. RICARDO YAMAL. 1988. "La generación dispersa. Algunos aspectos de la poesía de Omar Lara". En Ricardo Yamal (ed.), *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ed. cit. p. 133-160.
12. MARÍA NIEVES ALONSO, GILBERTO TRIVIÑOS. 1989. *Chistes para desorientar a la poesía*. Madrid, Edit. Visor.