

CIEN AÑOS DE POESÍA CHILENA: MIRADAS, TRANSFORMACIONES, CUESTIONAMIENTOS¹

Nain Nómez

Universidad de Santiago de Chile

nain.nomez@usach.cl

Este artículo es un intento para mostrar de manera general las distintas transformaciones de la poesía chilena moderna y contemporánea. Para ello se describe la genealogía de diferentes periodos de la poesía en su articulación con los contextos políticos, sociales y culturales. Fundamentalmente, se analizan las etapas que originan la poesía de tendencia modernista, las vanguardias, las neovanguardias, las poéticas de los sesenta, las del período dictatorial y la poesía de los últimos años.

Lo que voy a intentar aquí es una descripción analítica de algunos hitos de la poesía chilena moderna y contemporánea, con los que busco señalar ciertos momentos, cortes, incisiones, de ruptura y continuidad, que han marcado sus cambios y han contribuido a relevarla como una producción de primer nivel en el campo literario y cultural del continente. En este somero recorrido, dejaré de lado la lectura de los vacíos que ha ido dejando el ejercicio de una cultura marcada por el Occidentalismo (Eurocentrismo), el Centralismo (la Capital), el Patriarcalismo (falta una genealogía crítica de la poesía de mujeres), el Racismo (los grupos minoritarios o marginales desaparecen de la historia cultural oficial) y el Elitismo (relevancia de las representaciones estético-imaginarias de la elite). El desarrollo de estos huecos-problemas requeriría un análisis que está fuera de este trabajo.

Hace poco más de un siglo la poesía chilena no existía. Es decir, no existía como sistema literario, como conjunto de obras asimilado por una crítica canonizada o como parte de una producción literaria articulada a la genealogía de la “cultura nacional”. Si bien don Andrés Bello con “La agricultura de la zona tórrida” y otros decálogos productivos, configura una especie de fundación identitaria de lo nacional y lo continental con su alabanza de los frutos americanos y la práctica agrícola, su texto no decanta en un discurso lo suficientemente específico, como para “fundar” una literatura (una poesía) nacional, que no sea una entelequia de ribetes imitadores de la construcción identitaria europea. Aunque se trataba de uno de los poemas fundacionales de la República, su alabanza al cultivo de la tierra y la nutrición de la familia que tenía como templo la ley y el freno de la ambición, mantenía una articulada continuidad con los cantos a los vencedores del león de España en Maipo, Junín y Apuríma. En este sentido, la alegoría de lo nacional o lo continental, se concentraba en las narrativas maestras de la heroicidad épica o el trabajo edificante, para conformar el canon literario del período. No estaban dadas las “condiciones objetivas” para establecer representaciones imaginarias del mundo de otro tenor, pero tampoco se le podían pedir peras al olmo (o al momento histórico). Durante casi todo el siglo XIX coexistieron formas literarias

¹ Este artículo es una síntesis de varias investigaciones del autor, que se relacionan con el trabajo de otros investigadores que han escrito sobre poesía chilena contemporánea.

residuales de una tradición extranjerizante (especialmente francesa) con formas literarias emergentes que intentaban tímidamente independizarse del eurocentrismo artístico, especialmente durante el período romántico. La búsqueda de lo propio y la alegoría de lo nacional se concentran en los temas de la patria, la nación, el terruño, la historia, la espiritualidad intimista, representados de una manera prístina en nuestros mejores poetas del período: Eusebio Lillo, Salvador Sanfuentes, Guillermo Blest Gana, Guillermo Matta o José Antonio Soffia, para los cuales, como bien indicaba Fernando Alegría, “(...)no tiene importancia el nombre de la playa donde les asalta el recuerdo de un amor pasado, no tiene nacionalidad el crepúsculo ni la ola, ni la brisa, ni la soledad, ni el árbol ni el pájaro. La naturaleza tiene la realidad que le da el poeta por medio de su propio sentimiento y fantasía” (224-225).

Fundación nacional, modernismo y crítica social

Los inicios de una propuesta moderna se desarrollan en la poesía chilena a partir de una coexistencia de lo residual y lo emergente y dentro de la difícil asimilación que los poetas de fines del siglo XIX tendrían en relación al modernismo. Tardíos en relación a sus pares latinoamericanos, los poetas modernistas chilenos, embuidos de la herencia romántica y el simbolismo francés, se plantean el ejercicio de un vivir superior, de un conocimiento elitista y de una voluntad de acción que los hace cuestionarse a sí mismos y reformular los valores individuales y colectivos. Son discursos ambivalentes en cuyo imaginario convergen el proceso de modernización y la ampliación del mundo burgués con despliegues y repliegues, con aceptaciones y rechazos que se marcan en los textos con diversas perspectivas, a veces antagónicas dentro de un mismo texto. El vertiginoso cambio económico, social y cultural de las últimas décadas del siglo XIX, unido a los acontecimientos políticos centrados fundamentalmente en la Guerra del Pacífico, la Guerra Civil del 91 y la cuestión social, producen un sincretismo complejo y variado en el campo literario, pero al mismo tiempo paralizante. Entre 1888 y 1895 se pasa de la batalla cultural entre románticos, naturalistas, decadentes, ruralistas, nacionalistas y populistas, a la inercia que deja la Guerra Civil, la represión cultural y política y la desaparición del diálogo que había ayudado a crear la llegada de Rubén Darío en 1886 y el Certamen Federico Varela en 1887. Recién en 1895 con el poemario *Ritmos* de Pedro Antonio González, tardío texto en relación a sus pares modernistas latinoamericanos, se inicia una salida de la imitación francesa y española (Hugo, Campoamor, Nuñez de Arce, Bécquer, sobre todo Bécquer), cerrando la poesía del siglo XIX y conformando ya los rasgos que marcarán la poesía chilena del siglo XX y la enfrentarán críticamente a los procesos de la modernidad incipiente que el capitalismo periférico de nuestras naciones marginales reafirmará en forma tajante. Rasgos relevantes de este texto se representan en una interioridad que se vuelca a los estados de ánimo y trasciende la realidad degradada, al mismo tiempo que muestra un sujeto testigo que es a la vez el cronista que narra los acontecimientos. Hay algo revolucionario en González, a pesar de sus desigualdades métricas, su proliferación adjetivante y su trascendencia melodramática; con sus alardes verbales a veces huecos, pero también llenos de resonancia apasionada; con su preciosismo exótico y sonoro plagado de eolios, plectros, topacios, nardos salóbregos y plaustrios. En sus mejores poemas donde el Unosolitario se hace pura intimidad para gozar sobre sí mismo la creación rechazada, como en “Mi vela” (“Y vierte mi vela - que apenas ya brilla- /goteras candentes de lágrimas blancas”) o como en el poema “Asteroide 39” (“Siento que mi pupila ya se apaga/bajo una sombra misteriosa y vaga.../Quizás cuando la noche ya se vaya/ ni un rastro haya

de mí sobre la playa”), así como en sus huidas hacia una trascendencia en el mundo natural que intenta exorcizar el rechazo del mundo (“Del hondo abismo que al poeta espanta/ se alza una voz profunda que le grita: /-Poeta melancólico levanta/ hacia el azul tu alma infinita”); González es moderno porque logra desasirse del oropel pomposo y altisonante de los poetas románticos, para centrarse en un discurso en que prima una estética de la imaginación y en que se mezcla la exaltación patriótica con la crítica social y el intimismo impregnado de melancolía de un modernismo menor. Se trata de la entronización de una pluralidad de estilos que será la “marca de fábrica” de la poesía moderna chilena, lo cual de alguna manera influye en su popularidad masiva. Como señala Mario Rodríguez, Pedro Antonio González fluctúa entre el territorio de la plaza y el de la buhardilla; el del vate heroico, patriótico, multitudinario y moderno con el del abismo romántico que impele al refugio, a la derrota, al refugio del canto solitario (1997: 5-16). Y este dualismo casi mecánico, le impide abandonar el territorio de una tradición que lo congela, porque al mismo tiempo que le convierte en nuestro primer poeta moderno, lo deja situado en la verborrea del “bardo de los cantos locos”, atado al siglo XIX y lejos de la fuga que emprenderá algunos años más tarde Carlos Pezoa Véliz hacia los discursos del siglo que viene. En este sentido, se puede hablar de un primer momento moderno en la poesía chilena que se escribe entre 1888, fecha de la publicación de *Azul*, en que se establece una propuesta estética modernista emergente que va a durar hasta 1895 y que incluye los primeros imitadores del Parnasianismo, entre los que se cuentan jóvenes como Narciso Tondreau, Ricardo Fernández Montalva, Abelardo Varela o Pedro Balmaceda Toro, el hijo del malogrado presidente Balmaceda.

Es en una segunda etapa, entre 1895 y 1916, antes de los vanguardismos, que el sujeto poético de la modernidad se instala en Chile para forjar una tradición literaria a partir de la producción de más de 70 poetas que fluctúan entre un difuminado temple de ánimo modernista que tiene su epicentro en Francisco Contreras, Manuel Magallanes Moure, Ernesto Guzmán, Miguel Luis Rocuant o Pedro Prado, amalgamado con un naturalismo que marcó el nacionalismo criollista nacional y la poesía de crítica social y popular, destacando en esta línea poetas como Antonio Bórquez Solar o Víctor Domingo Silva, pero especialmente dos verdaderos precursores de la poesía posterior: Diego Dublé Urrutia y Carlos Pezoa Véliz, provenientes de sectores sociales absolutamente diversos. En ellos la poesía amplía sus registros, incorpora el mundo popular y social, mezcla lo culto, lo coloquial y lo marginal, integra nuevas visiones sociales especialmente a las capas medias y proletarias. El auge capitalista, el crecimiento urbano y la ampliación de la administración pública obligan a diversificar la oferta educativa e incorporar nuevos sectores sociales al trabajo, entre ellos a las mujeres. Es por ello, que resulta importante el aporte que al periodismo y a la literatura hace un grupo de mujeres fundamentalmente urbanas y de sectores medios, quienes por primera vez acceden a la educación y a la edición. Es el caso no sólo de Lucía Godoy Alcayaga, de nombre literario Gabriela Mistral, sino también de Olga Acevedo, María Monvel, Winétt de Rokha y la aristócrata Teresa Wilms Montt. Es también un momento marcado por la profusión de revistas que asimilan las nuevas corrientes y a cuyas páginas se traslada la lucha por la hegemonía cultural: *La Ley* (1894) editada por Marcial Cabrera Guerra, *La Revista Cómica* (1895) de Ricardo Fernández Montalvo, posteriormente editada por Julio Vicuña Cifuentes y Abelardo Varela, *Lilas y Campanulas* (1897), editada por Francisco Contreras, *La Revista de Chile* (1898), *La Lira Chilena* (1898), *El Búcaro Santiaguino* (1899), *Artes y Letras* (1899), *Pluma y Lápiz* (1900), *Instantáneas* (1900) o *Luz y Sombra* (1900). Muchas de ellas se extienden hasta la segunda

década del siglo XX y dan a conocer a algunos de los poetas más importantes del periodo.

Si como ha señalado Bourdieu (1997), la historia del campo artístico es la historia de la lucha por imponer las categorías de percepción y de valoración legítimas de la tradición y el cambio, del orden establecido y de la ruptura, esto significa que es la propia lucha la que hace el campo y lo temporaliza. Los autores de los discursos poéticos se instalan, ya sea como sobrevivientes de una estética tradicional (por ejemplo, los poemas de González Bastías, Samuel Lillo, Carlos Acuña o Augusto Winter se refugian en las excrescencias del territorio rural); ya sea como productores rechazados por un canon escogido por los agentes e instituciones establecidas (por ejemplo algunos de los más nuevos: Olga Acevedo, José Domingo Gómez Rojas, Pablo de Rokha, Carlos Pezoa Veliz, pero también los más antiguos, tal vez sea el caso de Julio Vicuña Cifuentes que representa un aporte desde la vertiente del rescate de la tradición popular oral); ya sea como autores desaparecidos de la estructura del campo literario del momento (los poetas románticos); ya sea como parte de un canon oficial y oficializado de consumo masivo (es el caso de Víctor Domingo Silva, Max Jara y Samuel Lillo que aluden a la patria, a la crítica social y al sentimiento en sus diferentes facetas). Finalmente también, como vanguardias (usamos aquí el concepto en su acepción general y no como el movimiento o la generación literaria de ruptura de comienzos del siglo XX) que hacen época, al instaurar y construir una nueva posición que rompe con los discursos canónicos y cuyos autores aportan los principios de su percepción: son los poetas que generalmente clausuran una época, aunque su recepción no siempre se produce en el momento adecuado, el de su ruptura (Huidobro, de Rokha, Mistral, Pezoa Véliz).

Cuando el modernismo se instala definitivamente en forma tardía en Chile entre 1895 y 1907 (momento que culmina con la publicación de los prolegómenos del mundonovismo escritos por Francisco Contreras en *Romances de hoy*), la ruptura no la provocan los modernistas ‘químicamente puros’ como el propio Contreras, Ernesto Guzmán o Manuel Magallanes Moure, ni tampoco los de vena social y popular como Víctor Domingo Silva o Antonio Bórquez Solar, sino el poeta que representa más cabalmente ese sincretismo que anunciábamos antes: Diego Dublé Urrutia. Aunque se apropia de los planteamientos modernistas, su breve producción de 3 libros iniciada a la vuelta del siglo cronológico, se encarna más bien en un foco amplio que incluye las corrientes nacionalistas y nativistas no patrióticas, sino enraizadas en el paisaje, las costumbres populares y la representación de los problemas sociales, además de ciertas formas residuales románticas. Podría decirse que fue un mundonovista “avant la lettre”. En Dublé Urrutia, el discurso poético convoca el decir simple e irónico, con ciertos motivos que rescatan lo nacional (como temática central del “momentum” del Centenario) pero sin los afanes retóricos de otros poetas, aunque tiene como centro un sujeto conmisericordioso ligado al igual que Pezoa Véliz al humanitarismo social. Esto es lo que ocurre especialmente con poemas como “Las minas”, “El lanzamiento” y “La procesión de San Pedro y la bendición del mar”. Este último poema de largo aliento, escrito aún en versículos rimados incorpora una serie de modalidades modernas que le dan un carácter único y proyectivo: ruptura con lo lírico a través de su expresividad narrativa y dramática, perspectiva cromática visual con un fino matiz irónico, ambiente popular y utilización de la oralidad por un sujeto que se integra al ambiente: “¡Qué frescura de tarde! ¡Qué algarabía! ¡Qué ladridos de perros y hablar de gringos! Si parece que uniera este sólo día/ toda la transparencia de diez domingos” (Nómez, *Ibid*, 189). Para 1898 son imágenes insólitas esos “perros que hacen su testamento”; esa muerte que “está de mantel largo” o esas rubias ostras que como monjas clarisas “rompen la celda nácar de su convento”. Brillantemente narrativo (como buena parte

de la poesía posterior), Dublé Urrutia consolida la contradictoria hibridez de la poesía moderna chilena, interpelando al lector para que se conmueva con la miseria de los mineros o los indígenas desplazados de sus tierras, al mismo tiempo que establece su propia estética personal atravesada por una matriz donde confluyen el realismo, la ironía, la protesta social, el criollismo, los símbolos modernistas y la vertiente de lo popular. Su dialógica textualidad tendrá una continuidad en otro poeta también de obra escasa, pero igualmente fuera de la corriente canónica de su momento: me refiero a Carlos Pezoa Véliz muerto en 1908 antes de cumplir los 30 años. A veces incoherente y desigual, el poeta autodidacta de origen humilde, se transforma en la primera expresión de un discurso colectivo de lo nacional a través de un verso breve e irónico, sentimental a veces y siempre enraizado en las nuevas realidades del explosivo crecimiento de las ciudades y sus secuelas de marginalidad tanto en el mundo urbano como rural. Fue un precursor de Gabriela Mistral, de Pablo de Rokha, de Pablo Neruda, de Nicanor Parra, de Oscar Castro y de otros poetas que asimilaron el descarnado realismo de su lenguaje, sus expresiones feístas y su carnadura coloquial, el denso ritmo respiratorio de un lenguaje balbuceante que no desdeñaba los aportes de la estética modernista incrustada en la cruda desnudez de sus versos. Fue el portavoz de una sensibilidad que acuñó la imaginería poética del sentir social emergente. De allí en adelante, la tradición poética nacional tuvo como eje genésico al Pintor Pereza y su ambiente colorido pero agobiante (“flojo y aburrido como un gran lagarto/ muerta la esperanza, difunta la fé”); a Pancho y Tomás con la tragedia de un mundo campesino donde el patriarcalismo disfrazado de patronazgo bienhechor, se hace un residuo represor de las nuevas alianzas económicas y políticas; al perro vagabundo “flojo, lanudo y sucio” que “ansias roe y escarba la basura” en las antípodas de la ciudad efervescente; al peón que escucha el organillo “bebiendo su vino a tragos de un sabor casi homicida” y a ese pobre diablo sobre el cual “nadie dice nada”, enterrado en un cementerio rural sin mitologías de sacralización ancestral: descripciones de la angustia frente al vacío que provoca la crisis del antiguo régimen.

Junto a Dublé Urrutia y Pezoa Véliz, es importante también relevar la producción poética de Pedro Prado, una antítesis esteticista con respecto a los anteriores. Fue un escritor letrado, de profesión arquitecto, con diversos premios entre los cuales destacó el Premio Nacional de Literatura en 1949, líder del modernista grupo “Los Diez”, diplomático, periodista y editor de varias revistas. Desarrolló una amplia obra poética (poesía, novela, ensayo) desde *Flores de cardo*, un poemario de 1908 que rompe con los moldes de la rima hasta sus ejemplares libros de sonetos de su último período: *Esta bella ciudad envenenada* (1945) y *No más que una rosa* (1946). Sus textos se enfocan en los tópicos de la trascendencia y la lucha contra el límite humano, la plenitud individual y la búsqueda de una respuesta al destino del hombre. En un tono menor, también se ocupó del paisaje y la cotidianidad pueblerina con una mirada hedonista y nostálgica, que buscaba la belleza estética y el alejamiento del prosaísmo de lo real. Su símbolo predilecto fue la rosa que comparó con la mujer espiritualizada: “con la dulzura de una flor respira/ con el asombro de su luz se expresa;/ con las espigas de su flor apresa/ lo que sangrando, busca, quiere, admira” (“La rosa humanizada”). Como poeta de la trascendencia, Prado huyó hacia la interioridad y se apropió de lo nacional a partir de una posición aristocratizante, que lo llevó pendularmente desde el paisaje estilizado hasta la búsqueda de un mundo armónico que reemplazara la nueva realidad del mundo moderno.

A lo anterior, habría que agregar dos elementos importantes en la constitución de la poesía chilena moderna. El primero tiene que ver con la significación que las

transformaciones políticas, sociales e históricas de comienzos del siglo XX tuvieron en los cambios literarios. Articulados en su mayoría a los grupos sociales en ascenso y a los nuevos paradigmas que los vientos europeos y americanos trajeron a Chile, los escritores vivieron en una atmósfera cargada de cambios que los obligó a apropiarse de discursos diversos, transmutando sus formas de decir y pensar. Esta apropiación provocó la inserción de los productores culturales en diferentes proyectos sociales, influyendo también en los motivos, temas y formas de su escritura, mayoritariamente críticas al proceso de modernización desenfrenada. El segundo elemento tiene que ver con la falta de publicación de poetas mujeres hasta los comienzos del siglo XX. Durante el siglo XIX, las escritoras mujeres tuvieron muy pocos espacios en la vida política y cultura del continente o si los tuvieron fueron descartadas de la historia cultural oficial. Coyunturalmente aparecieron algunas publicaciones en antologías, como el “Canto fúnebre a la muerte de don Diego Portales” de Mercedes Marín de Solar en 1837 o la producción literaria de la autodidacta Rosario Orrego de Uribe que publica en 1861 la novela *Alberto el jugador*. Pueden citarse también los nombres de Quiteria Varas, sobrina de Mercedes Marín, antologada en *Flores chilenas* en 1961 y Amelia Solar de Claro (hija de Mercedes Marín), cuyos poemas se recogieron después de su muerte con el título *Recuerdo* en 1914. Aparece también en el recuento la obra de Nicolasa Montt de Marambio titulada *Páginas íntimas* de 1906. La apertura del campo cultural a las capas medias, el desarrollo de la producción capitalista en el país y la necesidad de abrir la educación y el aparato de Estado a las nuevas necesidades productivas, generó entre otras razones, la necesidad de integrar a las mujeres al campo ocupacional: obreras, profesoras, periodistas, administración gubernamental, etc. Entre 1874, cuando liberales y radicales impulsan la educación masiva y 1949 cuando acceden parcialmente a votar sin discriminación, organizaciones y movimientos de mujeres luchan en forma insistente para lograr una cierta igualdad en sus derechos políticos, sociales y culturales. Eso es parte del contexto en el cual un grupo significativo de mujeres poetas publican sus obras en los primeros decenios del siglo XX: Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral), Teresa Wilms Montt, Miriam Elim, Olga Acevedo, Luisa Anabalón Sanderson (Winétt de Rokha), María Antonieta Le Quesne, Ercilla Brito Letelier (María Monvel) y María Tagle, entre otras.

Las vanguardias y las transformaciones de la Modernidad

Las vanguardias sintonizan con Europa y la plena articulación de nuestro país al capitalismo mundial en los años veinte. La diferente extracción social de Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Gabriela Mistral, amplía no solo el tenor de los discursos sino que moviliza en ellos una refundación nacional, continental y social, que rompe estereotipos y crea los gérmenes de nuevos mitos culturales que incluye las diferentes zonas geográficas del país, la construcción de relatos totales (Altazor, Macchu Picchu, América, Chile, las simbologías telúricas de la naturaleza) y la crítica al discurso identitario dominante de la racionalidad moderna nacional: machismo, individualismo, patriarcalismo, racismo, sanidad versus locura, lo público versus lo privado, etc. Las vanguardias entroncan la crisis de los valores nacionales (de las clases políticas, del mundo campesino, del Estado, de la economía tradicional, de los valores culturales del siglo XIX) con los problemas del mundo occidental. Se despliegan aproximadamente desde 1916 (movilizaciones sociales, movimientos estudiantiles, publicaciones de Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo de Rokha) y llega hasta finales de la década del treinta (con los poetas mandragóricos), aunque sus traspasos se

mantienen en los años cuarenta y la profusión de sus recursos innovadores se extiende hasta las neovanguardias de los setenta. Los vanguardismos buscan la destrucción de la literatura anterior, pero también buscan nuevas formas de ver que iluminen zonas desconocidas de la naturaleza y la historia. El sujeto se representa en permanente transformación o tiende a borrarse de la superficie discursiva: es lo que muestran los discursos altazorianos de Huidobro, el pluriformismo y multitematismo de *Los gemidos* en de Rokha o el periplo que va de *Residencia en la tierra* a *Canto general* en Neruda. Por una parte, un sujeto fragmentado que se enfrenta a una razón cada vez más mitificada hasta desprenderse de su asidero real; por el otro, intento de una escritura total realizada por un poeta que se asemeja a un “pequeño dios”. Si bien la modernidad no se agota como referencia de los poetas vanguardistas, llevará hasta los últimos extremos su instalación y consolidación por medio de la representación de un sujeto esencial, que en el mismo movimiento inicia su disolución, desplazamiento, erosión y plegamiento, frente a un mundo que se dispersa o se hace desconocido. “Yo soy como el fracaso total del mundo. Oh Pueblos!” exclama el sujeto rokhiano de ‘Genio y figura’ ya en 1916, poco antes del huidobriano: “Estás perdido Altazor...Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?” y mucho antes de ese sujeto nerudiano que angustiado busca un asidero porque “no quiere seguir siendo raíz en las tinieblas” ni “continuar de raíz y de tumbra, de subterráneo solo...muriendo(se) de pena” en ‘Walking Around’ (Nómez, 2000).

Además de los grandes poetas vanguardistas que crearon escuela (como Huidobro, Neruda, de Rokha), los casos de Winétt de Rokha, Olga Acevedo y María Monvel son sintomáticos del ocultamiento que su producción ha tenido en aras de su biografía o el rótulo de un intimismo menor. Esposas ejemplares, madres sacralizadas, combatientes de letra roja y efervescente, sus poemas que alguna vez fueron alabados por críticos y académicos, están desaparecidos de las librerías y la tradición cultural. Winétt de Rokha y Olga Acevedo que alcanzaron a sintonizar con las vanguardias, ceden a veces su voz al sistema patriarcal, pero cuando conservan su especificidad, reaparecen en los intersticios de sus textos los avatares de una angustia y una soledad de seres escindidos y reprimidos. Mistral merece un comentario aparte ya que es modélico y ejemplar en este sentido. Si bien escapa al desconocimiento biográfico y su sacralización evoluciona desde la escenificación de la educadora del proyecto modernizador a la de la embajadora cultural, en los últimos tiempos ha podido ser rescatada por una crítica que ha reconocido en ella un vanguardismo que se sitúa anacrónicamente en la diferencia, con sus transgresiones religiosas y sexuales, su enmascaramiento discursivo, su multiplicación de identidades, sus desplazamientos y exilios reales y simbólicos, su escisión múltiple o su desvarío poético.

Los proyectos poéticos de los seguidores de la primera vanguardia llevan la sacralización del lenguaje a un extremo tan intenso, que se diluye en el hermetismo, del cual querrán despertar los poetas que empiezan a escribir en los años 50. Entre ellos, Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle ponen el trasmundo metafísico y numinoso a una estela vanguardista que enfatiza su vertiente surrealista y que se deslumbra con el misterio de lo onírico y fantasmal. En ellos, la imaginación da origen a nuevos mundos y nuevas sensaciones, que si bien no agotan las esferas trascendentes de una vanguardia que se consolida en los años treinta, la ponen en la frontera de un lenguaje ignoto y desconocido, que sólo intentarán continuar en el decenio siguiente los mandragóricos. Frente a estos poetas y otros que se prolongaron en los años cuarenta (como Victoriano Vicario, Gustavo Ossorio, Eduardo Anguita, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa o Teófilo Cid), surgieron poetas que quisieron retornar a la luz del lenguaje abandonado en los años anteriores. Y no es que estos vanguardistas residuales no tuvieran importancia, porque de algún modo marcaron un reciclamiento sostenido

de los discursos anteriores, con nuevas experimentaciones y profundizaciones estéticas muchas veces de gran originalidad. Pero como ha señalado Bourdieu, en cada época o período histórico, los autores se instalan como sobrevivientes de una estética tradicional, como autores rechazados por un canon seleccionado por los agentes y las instituciones establecidas, como autores desaparecidos de la estructura del campo literario del momento o como vanguardias que hacen época al instaurar una nueva posición en el campo. Por ello, no se puede desconocer tampoco la invisibilidad de estéticas y grupos cuyo carril nunca apareció en el canon de un sistema literario, por razones de marginación histórica, social o cultural. Es por esto que el vanguardismo se multiplica en las voces de Alberto Rojas Jiménez, Pedro Plonka, Guillermo Quiñónez, Juan Marín, Benjamín Morgado, Raúl Lara o Neptalí Agrella. Cada cual con su voz va dando forma a un proceso vanguardista que crea movimientos y revistas (*Agú* de Rojas Jiménez, el *Runrunismo* de Morgado y Lara o *La Rosa Náutica* de Agrella), que desata una estética en permanente formación, que explora lenguajes nuevos y goza con la vida y la ironía del discurso. Son escrituras contradictorias que emergen, se instalan y desaparecen buscando la manera de expresar una modernización del mundo urbano que crece agigantadamente y en donde parecen no haber atisbos todavía de fragmentación o disolución. Entre el lirismo de Gerardo Seguel, de Romeo Murga, de Guillermo Quiñónez y la radical experimentación de Lara o Juan Marín, los vanguardistas de la década del veinte consolidan un proceso literario que ratifica el desarrollo de la modernidad y crea un modo discursivo ejemplar hegemónico y representativo de una ruptura en constante movimiento. Hasta los anacrónicos lenguajes de Augusto Santelices, Rubén Azocar, Jacobo Danke, Eusebio Ibar, Roberto Meza Fuentes, Julio Barrenechea, Armando Ulloa o Salvador Reyes, parecen impregnarse también de estos descubrimientos discursivos, de estas volteretas lingüísticas, de estos apasionamientos por nuevos mundo imaginarios que descubrir.

De esta mezcla entre lo antiguo y lo nuevo, surgen también poemas contradictorios, en los cuales la continuidad es mayor que la ruptura, pero su doble o triple carga antinómica representa el germen de textos que se hacen modernos a pesar de sí mismos: neorrománticos, neomodernistas, neonaturalistas y hasta neovanguardistas. La multiplicidad de facetas líricas de estos poetas, aunque permeada por el lenguaje vanguardista, plantea un ejercicio de lectura también multifacético como pocas veces se ha visto en la escritura literaria de un país. La oscilación que se produce en los discursos entre la racionalidad absoluta, el poeta portavoz de la tribu, el optimismo del progreso y la búsqueda del poema total versus la fragmentación, la desacralización del vate, el juego ilusorio, la incorporación de los sueños y el inconsciente o el refugio en la interioridad, expresa la complejidad del momento estético y las contradicciones de un mundo histórico en donde la modernidad aparece como un campo en disputa y conflicto.

La poesía de los cincuenta: la Modernidad en disolución

En el ámbito internacionalizado de los años cincuenta, frente a los intentos de instalación hegemónica y de sobrevivencia residual de los discursos anteriores, emergen con fuerza algunos poetas que quieren clausurar el entramado del imaginario vanguardista. De ellos y con distintas posturas estéticas emergen primordialmente las voces de Nicanor Parra, Miguel Arteche, Alberto Rubio, David Rosenmann Taub, Mahfud Massís, Stella Corvalán, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Armando Uribe y Rolando Cárdenas. Al margen de sus diferencias, en todos

ellos se aprecia un repliegue discursivo y temático frente a los cánticos trascendentes de la vanguardia, así como una intensa necesidad de comunicarse con el mundo, lo que tiene su matriz en el enunciado de los llamados “poetas de la claridad”, lanzados por Tomás Lago en un par de antologías publicadas entre los treinta y los cuarenta. Varios de ellos serán poetas de trayectoria indeleble, pero tal vez el que llegó más lejos fue Nicanor Parra. Si con la vanguardia aprendimos a entender la modernidad como parte de su obsesión por lo nuevo, lo contingente y lo transitorio del arte; como una ruptura continua frente al progreso indefinido instalado por el mundo burgués; con Nicanor Parra reaparece la idea rimbaudiana de devolver el arte a la vida rescatando desde el otro lado de la historia, la parte más oscura, obscena, marginal y degradada de su realidad. Esa es la tarea que inicia la antipoesía. Pero sobre la relevancia de la antipoesía se ha escrito mucho y aquí más bien nos interesa señalar el proceso de disolución de esa modernidad que confluía a la desacralización del autor. La ruptura de esta hegemonía retórica se genera a partir de un desprendimiento de los grandes relatos, de una ampliación de las excrecencias de los procesos de marginación y pérdida de la identidad, de la conversión en forma cada vez más manifiesta del objeto cultural en mercancía vinculada al mercado y el consumo y de un retorno a las fuentes de lo popular, de lo existencial, de lo íntimo y de lo social, acompañado de una renovación lingüística cuyo epicentro se contiene en la alusión directa a la palabra “vida”.

Desde *Cancionero sin nombre* de 1937, Parra retoma la poesía anterior a la vanguardia (también por supuesto a la vanguardia), resignificando el pasado para ironizar desde allí toda la tradición poética. Tres posturas fundamentales aparecen en los poemas y antipoemas parrianos para apuntalar toda la poesía posterior: 1) la del poeta que critica la urbe moderna desde un sitio marginal y degradado (lo que va a continuar Lihn, Rojas, Alcalde, Massís, Uribe, Millán, Silva Acevedo y muchos poetas más); 2) la del poeta que se hace cargo del mito del origen perdido a partir de la imposibilidad del retorno (posición sustentada por Teillier, Barquero, Rubio, Cárdenas, los poetas lárnicos de los sesenta como Lara y Quezada y otros) y 3) la del sujeto que ironiza su situación desacralizada y vacía, construyéndose un sinnúmero de máscaras transitorias y efímeras. La primera y la tercera, en muchas ocasiones aparecen integradas en la producción de algunos poetas relevantes, como es el caso de Gonzalo Rojas, Enrique Lihn y a veces Armando Uribe y Alfonso Alcalde. Claro que todo esto con los matices necesarios que requiere la obra de poetas específicos con lenguajes personales. Si bien la obra de estos poetas parece abrirse en posiciones casi contrapuestas, responden a una misma situación crítica: la de cuestionar los valores de la modernidad burguesa desde la visión fragmentada y enmascarada de los personajes de la marginalidad urbana o la de reconstruir en la memoria los eslabones de un mundo perdido en el espacio rural.

Así como Parra, Gonzalo Rojas desacraliza las vanguardias, aunque en sus años mozos haya rondado el grupo Mandrágora. Es cierto que el poeta defiende su filiación con los escritores del 38 (“Pertenezco a la promoción literaria de 1938 que está cumpliendo su medio siglo” dice en ‘De donde viene uno’, 1988) y que publica poemas fechados ya en 1935, pero su recepción crítica se desenvuelve después de los cincuenta. *La miseria del hombre* (1948) y *Contra la muerte* (1964) representan su instalación en la tradición literaria chilena con una postura que proviene de Neruda y de Rokha, pero que se aleja en la medida que alimenta la oralidad, el vitalismo y un simbolismo trascendental que se relaciona con el neorromanticismo. Mientras la poesía de Parra provoca una ruptura (nuevas reglas y por lo tanto un cambio en el juego, diría Lyotard, 1987), la poesía de Rojas establecería una nueva jugada en el campo de la tradición literaria. Subvierte y

profundiza la obra de los vanguardismos, al mismo tiempo que realiza una nueva jugada al reformular la tradición con modos escriturales del habla, sujetos que se enmascaran desde distintos sitios, situaciones, espacios y lenguajes.

La vertebración de la obra de Parra con Lihn y Gonzalo Rojas mas la incursión simbólica del Lar perdido desarrollada por Teillier y otros poetas, va a continuar el proceso literario central chileno con un proyecto que en la medida que se consolida en generaciones, grupos y obras de diferente espesor y calibre en los años sesenta, apunta cada vez mas a mostrar la desaparición de toda trascendencia estética y toda articulación con una sociedad cada vez más alejada de los sueños de la razón que dieron origen al proceso histórico de la modernidad.

La poesía de los sesenta: fragmentos de una lectura de la nostalgia y la marginalidad

Los poetas de los sesenta se entroncan con un contexto de debate cultural, posiciones políticas encontradas, deseos de cambio social y reflexiones estéticas grupales que muchas veces pernoctan al alero de las universidades y las revistas. Los procesos de cambio imbrican a los poetas nacionales con sus coetáneos del continente y en diversos lados se gesta una poesía que mezcla la coyuntura política, el lenguaje coloquial y conversacional y la relectura de la tradición poética, para ampliar el espectro de los registros hacia ámbitos nuevos. Surgen revistas y grupos en Concepción (de los amaneceres, Arúspice), Valdivia (Trilce), Valparaíso y Viña (Tribu No, Amereida), Arica (Tebaida) y Santiago (Escuela de Santiago, América y otros), desplazando tal vez por primera vez el canon de la producción poética hacia todos los rincones del país (hablo de canon y no de inexistencia de obras o tradiciones anteriores desde las provincias). La poesía se constituye en objeto de reflexión y un puente plural que recoge la tradición de las vanguardias (Neruda, de Rokha, Huidobro, Mistral, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, La Mandrágora), la antipoesía (Parra), la poesía continental (Ernesto Cardenal, Juan Gelman, Antonio Cisneros, Roque Dalton, pero también José Lezama Lima, Olga Orozco, Blanca Varela y Octavio Paz), norteamericana (especialmente Walt Whitman, Edgar Allan Poe, T. S. Eliot, Ezra Pound y los poetas beatniks) y europea (desde los románticos alemanes e ingleses hasta los simbolistas y surrealistas, pasando por Saint John Perse, Samuel Beckett, Wladimir Maiakosky, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre). Bajo la égida amplia y diversa de los poetas de los cincuenta, los poetas de los sesenta publican obras que no se adscriben a compromisos políticos directos y que se insertan en un contexto cultural latinoamericano de intercambio y reflexión. El decurso se inicia con Oscar Hahn que en 1961 publica *Esta rosa negra*, obra que continuarán poetas como Hernán Lavín Cerda, Omar Lara, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Waldo Rojas, Manuel Silva Acevedo y Gonzalo Millán, entre otros.

La ligazón entre los grupos poéticos del sur y los poetas mayores va a dar origen a una identidad de la poesía emergente en los sesenta con la matriz lárca de Teillier, la antipoesía de Parra y la intercalación narrativa y coloquial de Lihn. Recogen el uso epigramático, la intertextualidad, los elementos conversacionales, los giros idiomáticos de registro semiurbano, la desacralización y la ironía. Ya en muchos de ellos se produce una negación tanto de la búsqueda del conocimiento de las vanguardias como del lenguaje que lo hacía posible. A contrapelo de lo que se ha señalado a veces con cierta ligereza, los poetas de los sesenta no sólo coinciden con los dispositivos verbales que se producen desde las vanguardias en adelante, sino que su profundización de la crisis del

lenguaje y de los preceptos de la modernidad triunfante, los lleva en muchos casos a concentrarse en la opacidad del lenguaje, el antagonismo entre vida individual y vida social, la importancia de lo fónico y lo plástico en el poema, la situación marginal del hablante y su tránsito por espacios periféricos, la autoreflexibilidad, la multiplicación del foco de percepción y el análisis del discurso desde diferentes perspectivas. Especialmente esto es verdadero para poetas como Gonzalo Millán, Manuel Silva Acevedo y Waldo Rojas. Los nuevos poetas establecen una continuidad con la poesía lórica a través de los grupos que se unen en torno a revistas y universidades en el sur (“Trilce”, “Arúspice”), en el norte (“Tebaida”) y ahondan en las contradicciones del sujeto urbano fragmentado de la modernidad (“La Tribu No” y “Amereida” en Valparaíso; el grupo “Café Cinema” en Viña del Mar; “La escuela de Santiago” y el grupo “América” en Santiago). Entre las principales características están la conformación de grupos generacionales en Santiago así como en centros mayores de provincia y la instalación de un lenguaje cultivado en las universidades, aunque imbricado con hablas coloquiales como el argot de la calle, los eslogans publicitarios y los mensajes de los medios de comunicación. Si bien el escenario aparece dominado por los dos grandes grupos que se situaron en las ciudades de Valdivia y Concepción entre abril de 1964 y junio de 1969, el campo literario del período es mucho más amplio y cubre diversas publicaciones en otras ciudades, incluyendo Santiago. La revista *Trilce*, dirigida por Omar Lara, nace como una Hoja de Poesía bajo el alero de la Universidad Austral de Chile. El grupo del mismo nombre lo componen además de su director, los escritores Enrique Valdés, Juan Armando Epple, Carlos Cortínez, Federico Schopf, Walter Hoefler, Luis Zaror y Eduardo Hunter. Por su parte, el grupo “Arúspice” surge de un primer intento grupal generado por Jaime Quezada, Silverio Muñoz y Sonia Quintana con el nombre “De los amaneceres” en la Universidad de Concepción, apoyado también por Gonzalo Rojas, Alfredo Levfebre y Jaime Giordano, escritores mayores. En 1965 cambian su nombre a “Arúspice” y participan también Gonzalo Millán, Floridor Pérez, José Luis Montero, Edgardo Jiménez, Raúl Barrientos, Jorge Narváez, Enrique Giordano y Javier Campos, entre otros. El grupo “Arúspice” se centra en el trabajo poético y quiere manifestarse más como una actitud que como un programa o escuela. Hacia el norte, en Arica, el grupo “Tebaida” fue menos conocido por su lejanía y porque se mantuvo gracias a la persistencia de su directora Alicia Galaz y el poeta Oliver Welden, pero se vinculó con la poesía de América Latina y se extendió más allá de la provincia por sus vínculos literarios. Apareció en 1968 vinculado a la Universidad de Chile en Arica con una revista que alcanzó 9 entregas y que duró hasta 1972. Los otros grupos que se formaron en Santiago, Valparaíso y Viña del Mar tuvieron menos resonancia y los poetas publicaron más tardíamente, aunque “La escuela de Santiago” (Jorge Etcheverry, Naín Nómez, Eric Martínez y Julio Piñones) se ligó a la revista *Orfeo* y editó una polémica antología en 1968, mientras que “La Tribu No” en la cual participaban Cecilia Vicuña, Marcelo Charlín, Claudio Bertoni y Francisco Rivera, se relacionó con la poesía oral y visual.

En los escritos más relevantes del período, opera el cuestionamiento de un sujeto que indaga en los límites de sus posibilidades de afirmación y disolución y que representa su realidad en las antípodas de su propio decir. Este cuestionamiento hacia adentro, al mismo tiempo que tacha al sujeto, intenta reponer desde el mismo sujeto la discusión sobre sí. De este modo, la poesía de los sesenta abre y cierra escenarios discursivos que se entroncan con la tradición anterior, al mismo tiempo que su movimiento plural cuestiona en forma irreversible esta tradición y la voluntad de conocimiento que la soporta y revela. En sus poemas aflora más que nunca la incomunicación y la alienación

urbana, la enajenación del trabajo que es también enajenación del discurso o el ensamblaje de la fábrica que es también ensamblaje destructor y desgarrado en el lenguaje. El nuevo sujeto de la historia deambula por el mundo externo e interno, ya no como el sujeto baudelariano o nerudiano que degradado y todo buscaba un conocimiento en la historia cultural o en el colectivo social. Aquí ya no hay conocimiento, sino sólo la descripción de un mundo ajeno y solitario que se le niega al ser humano y ni siquiera sirve para conocerse a sí mismo. Manuel Silva Acevedo venía cavando desde *Perturbaciones* en 1967 un hueco en el mundo desencantado que vendría después, como señala en el poema “Las águilas” (1969): “esas águilas que perturban mi sueño...y desperté dando graznidos y cloqueando”. Mario Rodríguez ha visto también en Omar Lara una segregación del mundo lárlico a través de la imagen del poeta caído en tierra (Rodríguez, 1992). Por su parte, Javier Campos ha mostrado el imperio del *leit motiv* de la caída del ciudadano urbano con las alas rotas y la frustración del marginal, especialmente al analizar el poema “Pájaro en tierra” de *Agua removida* (1964). Lo mismo ocurre con Gonzalo Millán, que en *Relación personal* (1968) muestra “un muñeco podrido bajo tierra en el jardín” o “un puñado ruin de aserrín sucio”, mientras la ciudad es el telón de la extrañeza de los amantes congelados en un cuarto: “Mientras en lo alto se iluminan/ las ruedas gigantescas y las torres,/ huimos a escondernos/ a un cuarto cubierto de postales...hasta quedar en la noche/ de falso colores comerciales,/ desnudos, espantados,/ sin cuerpos, sin rostros, sin olores” (Nómez, 2008).

Las transformaciones posteriores al año 1973

Muchos de los poetas de los sesenta van a publicar sus primeros libros en las décadas del 70 y del 80, por lo cual se establece cierta continuidad generacional, que se abre en el caso de los exiliados a la impronta de las literaturas de los países en que pernoctan. Es el caso de Javier Campos, Hernán Castellano Girón, Cecilia Vicuña y Raúl Barrientos en Estados Unidos; Walter Hoefler, Eduardo Parra, Luis Mizón, Guillermo Deisler, Sergio Macías, Tito Valenzuela, Gustavo Mujica, Eugenio Llona, Miguel Vicuña, Leonora Vicuña o Bruno Montané en Europa; Jorge Etcheverry, Erik Martínez y el que escribe en Canadá. En Chile se releva de una manera novedosa la obra de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Juan Cameron, José Angel Cuevas, Eugenia Brito y David Turkeltaub entre otros. También poetas dispersos del período fueron Mario Milanca, trágicamente fallecido, Claudio Bertoni, Aristóteles España, Eduardo Embry, Hernán Miranda, Jaime Gómez Rogers (Jonas) y otros que sería largo enumerar.

Si bien la ruptura dictatorial de 1973 produce una profunda escisión entre la poesía de adentro y de afuera, no restringe las estéticas que se venían conformando desde antes. En este sentido, diferentes generaciones y grupos poéticos aunque ahora disgregados (poetas fundadores de la segunda vanguardia, poetas de ruptura de los cincuenta, poetas que continúan las líneas de una representación del mundo rural tradicional, poetas que persisten en la métrica, poetas urbanos y lárlicos de los sesenta, etc.), siguen produciendo una obra con continuidad, aunque como es de prever los acontecimientos inmediatos inciden en su temática y las propuestas que incorporan el contexto inmediato. Por esto mismo, el panorama se hace heterogéneo y a veces ambiguo, casi testimonial otras veces y por lo tanto también subjetivo. El Golpe de Estado no varió fundamentalmente la dirección estética de la poesía que venía haciéndose de antes. Pero las nuevas corrientes subterráneas, sobre todo en el interior del país, produjeron transformaciones y renovaciones temáticas y formales importantes. La nueva situación institucional abre cambios en la producción literaria y la circulación

de bienes culturales. La reinserción de la economía chilena en la economía mundial que se venía gestando desde el ochenta con constitución y modelo efervescente, hace del productor cultural un productor de bienes para el mercado y del receptor un consumidor de objetos por los cuales se paga un precio. Aunque los acontecimientos no son impositivos, representan cortes tan profundos en la institucionalidad vigente, que van a modificar, aunque no en forma inmediata, las relaciones de la producción y los productos culturales con su entorno. El primer hecho tiene que ver con la fragmentación cultural que produce la intervención militar entre el adentro y el afuera. Adentro, se produce un vuelco desde una creación generalmente comprometida con la realidad social a una poesía que se interioriza y se despliega como crónica, testimonio, memoria. La represión obliga a las representaciones orales y las ediciones artesanales, aunque algunos textos son publicados en el extranjero. Esta praxis escritural y comunicativa modifica también las formas de escritura. El nuevo repertorio ideológico transforma los modos discursivos ejemplares en dicotomías, en donde muchas veces predomina una visión maniquea de la realidad, relevando el compromiso político por sobre lo estético. Esto ocurre sobre todo con los poetas exiliados, que se concentran en la inmediatez de la realidad histórica de la cual fueron expulsados o la exaltan con nostalgia.

En un primer momento (que podemos situar entre 1973 y 1977), los poetas de distintas generaciones continúan desarrollando sus escrituras, aunque los temas coyunturales se interfieren con crítica y denuncia, convirtiendo los textos a veces en actos políticos. Es lo que hacen poetas continuadores o seguidores de la vanguardia, como Alfonso Alcalde, Humberto Díaz Casanueva, Juvencio Valle, Andrés Sabella o Alberto Baeza Flores. También algunos poetas de los cincuenta como Enrique Lihn, Arteche, Irma Astorga, Stella Díaz, Teillier, Cárdenas y exiliados como Mahfud Massís, Efraín Barquero, Gonzalo Rojas y otros. En los poetas de los sesenta, la situación no sólo los fragmentó por diversos países, sino que diversificó sus estéticas en nuevos contextos, lenguas, viajes e intercambios culturales. Es el caso de Waldo Rojas, Omar Lara, Gonzalo Millán, Hernán Lavín Cerda o Federico Schopf por ejemplo. En el interior del país el proceso es más lento, ya que recién entre 1976 y 1977 se empieza a romper la represiva ofensiva cultural del gobierno militar: aparecen libros de Jaime Quezada, Jonás, Inés Moreno, Enrique Lihn, Manuel Silva Acevedo, Nicanor Parra y algunas antologías de poetas jóvenes de corte artesanal, revistas marginales y grupos literarios desde Aumen en Chiloé hasta los colectivos clandestinos en Santiago.

En un segundo momento que se inicia alrededor de 1977 y se extiende aproximadamente hasta 1982, una serie de poetas plantean una nueva ruptura en la poesía del interior, con un discurso pluritemático y pluriformal que dialoga y se enfrenta a la tradición anterior. El texto más importante es *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, quien al año siguiente editará *La poesía chilena*. El intento de Martínez busca destruir los supuestos textuales y extratextuales y horadarse a sí mismo como discurso integral. Su obra, que expresa un punto extremo de búsqueda entre las nuevas expresiones poéticas, al intentar la despersonalización total del texto, mantiene una evidente filiación con un grupo de poetas, entre los cuales está también Raúl Zurita (*Purgatorio*, 1979), Gonzalo Muñoz (*Exit*, 1981) y Juan Cameron (*Perro de circo*, 1979), que buscan una ruptura en la construcción, una expansión del significante y el espacio de escritura, la elaboración de elementos gráficos, la despersonalización del sujeto, la autoreflexibilidad y la interacción arte-vida, que alguna vez obsesionara a las vanguardias (Carrasco, 1989). Su propuesta se diversificará en la escritura de otros poetas que se expanden hacia la interdisciplinarietà y la mutación del género poético

en un ente híbrido que incorpora un sinnúmero de formas culturales, como es el caso de Diego Maquieira (Upsilon de 1975, *La Tirana*, 1983), Carlos Cociña (*Aguas servidas*, 1981), Rodrigo Lira (*Proyecto de obras completas*, 1984, pero completado en 1982) y Eugenia Brito (*Via pública*, (1984).

Paralelamente escriben otros poetas jóvenes más ligados a la contingencia, pero en ningún caso panfletarios. Resignifican el testimonio o la memoria, desarrollan una visión apocalíptica de la realidad o retoman los mitos religiosos para darles un nuevo sentido que los articula a la historia del presente: es el caso de José María Memet (*Poemas crucificados*, 1977), Jorge Montealegre (*Huiros*, 1979), Aristóteles España (*Equilibrio e incomunicaciones*, 1982, pero escrito en 1974), Jorge Torres Ulloa (*Recurso de amparo*, 1975), Bruno Serrano (*El antiguo ha sucumbido*, 1979), Carlos Trujillo (*Las musas desvaídas*, 1977) entre muchos otros. Aparecen también en revistas desde 1978 publicaciones de poetas que en la década siguiente iniciarán su periplo escritural con sus primeros libros: Heddy Navarro, Teresa Calderón, Antonio Gil, Ramón Díaz Eterovic, Mauricio Electorat (estos tres últimos primero poetas y luego narradores).

Fuera del país, también se establece una articulación entre la ruptura y la continuidad. Omar Lara, establecido en Rumania, publica sus nuevos textos con un énfasis más testimonial que sus obras anteriores: *Serpientes* de 1974 y *Oh buenas maneras* de 1975. Oscar Hahn con *Arte de morir* en Estados Unidos en 1975 y Gonzalo Millán con *La ciudad* (1979) en Canadá, lugar donde aparecen además las obras bilingües de Jorge Etcheverry (*El evasivista/The Escape Artist* 1981), Nain Nómez (*Historias del reino vigilado/Stories of a Guarded Kingdom*, 1981) y Erik Martínez (*Tequila Sunrise* 1985), todos miembros de la Escuela de Santiago de los sesenta, cuya obra no alcanzó a publicarse antes del golpe. Raúl Barrientos cerca de Nueva York, renueva su propio lenguaje aún cercano a la vanguardia, pero con una imaginería desbocada, en una serie de publicaciones que se inician con *Histórica relación del reino de la noche* en 1982, obra que recoge poemas de 1974 a 1979. Se hace casi imposible recoger aquí la profusión de textos publicados en el exilio durante este período.

El tercer momento del período dictatorial, se desarrolla desde comienzos de los ochenta y se articula con el debilitamiento de la represión dictatorial y la mayor fluidez que se produce entre la cultura del interior del país y la de los chilenos que viven en el extranjero. El repliegue generalizado de la poesía que se escribía al interior, empieza a desplegarse en un mayor número de publicaciones y antologías, que se entroncan con la continuidad de ciertas revistas (*La Bicicleta*, *La Castaña*, *La Gota Pura*, *Envés*, *Postdata*), nuevos talleres, la Unión de Escritores Jóvenes, los recitales en lugares públicos y los Encuentros de los poetas de dentro y fuera en California, México, Estocolmo, Amsterdam, Madrid y Santiago. Tres fenómenos nuevos marcan este momento, que muestra en forma fehaciente la riqueza y madurez que adquiere la poesía chilena como pegamento cultural que se amplía a todos los sectores vivos de la sociedad. Estos fenómenos son: 1) Los cruces de poetas que salen de Chile a estudiar, trabajar o hacer giras por uno o más países y escritores que regresan durante la década del 80, ya sea en forma parcial o definitiva. 2) La ampliación de una escritura de mujeres que se había iniciado en la década anterior, pero que ahora se extiende desde la capital hacia las provincias, aunque sigue siendo una corriente fundamentalmente urbana (i.e. Teresa Calderón, Carmen Berenguer, Heddy Navarro, Elvira Hernández, Alejandra Basualto, Bárbara Délano, Soledad Fariña, Paz Molina, Eugenia Brito, Marina Arrate, Carla Grandi, Carmen Gloria Berríos y Verónica Zondek en Santiago y de Rosabetty Muñoz en Chiloé. La profusión de voces y las diferencias de registro marcan por primera vez en la historia de la literatura chilena una ampliación de la escritura de mujeres que se convierte en tradición y permanencia. No se trata como en momentos anteriores de una

producción poética deudora de las corrientes dominantes, sino de modulaciones específicas que han culminado hacia fines de siglo en un catastro impresionante de registros. 3) La rearticulación de los poetas del Sur, que retomando lo mejor de la poesía lárca y etnocultural de los sesenta, se desarrolla en una serie de voces que utilizan la interacción entre culturas para rehacer la crónica, el testimonio, la memoria y el uso de formas coloquiales y metafóricas en una hibridez renovadora. Es el caso por ejemplo de poetas como Clemente Riedemann, Sergio Mansilla, Mario Contreras, Carlos Trujillo, Rosabetty Muñoz, Juan Pablo Riveros, Nelson Torres, Sonia Caicheo y otros. Se incluyen aquí también Tomás Harris y Alexis Figueroa, cuyos aportes a la literatura y al activismo cultural del Sur fue fundamental, aunque luego se radicaran en la capital.

En 1983, Raúl Zurita escribe un polémico texto que, aunque discutible, raya la cancha de la tradición y la ruptura. En un gesto un poco ampuloso, Zurita plantea que los poetas de la llamada neovanguardia a la cual pertenece, han establecido un corte radical con la tradición, a la que simplifica en cuatro corrientes: la antipoesía parriana que embiste contra el canon nerudiano; la poesía de los lares, cuyos representantes serían fundamentalmente Jorge Teillier y los poetas de Arúspice y Trilce; la poesía epigramática, de forma mínima ligada al poeta nicaraguense Ernesto Cardenal y la de influencia nerudiana, que comprendería al resto de los poetas. Los artífices más relevantes de esta nueva corriente neovanguardista serían Diego Maquieira, Juan Cameron, Juan Luis Martínez, Carlos Cociña, Eugenia Brito, Gonzalo Muñoz, Nicolás Miquea, el propio Zurita y algunos más (1983). Por su parte, Iván Carrasco (1989), ampliará los matices y el corpus de las corrientes del momento, al señalar además de la poesía neovanguardista (los nuevos), una línea poética religiosa apocalíptica (en que incluye a Arteche, Ibáñez Langlois, Quezada, Memet, Trujillo, Rosabetty Muñoz entre otros), una poesía testimonial o de la contingencia (la mayoría de los poetas de los sesenta más Montealegre, España, Heddy Navarro, Teresa Calderón y otros) y una poesía etnocultural (preferentemente poetas del sur de Chile como Riedemann, Mansilla, Muñoz, Sonia Caicheo). Resulta indudable que la postura de Zurita resulta insuficiente para explicar la riqueza polifacética de la poesía anterior. Este planteamiento, un tanto maniqueísta, plantea una propuesta estética de mundos cerrados, que se refieren a sus proposiciones poemáticas, con un lenguaje particular y un hablante que se expresa contradictoriamente, sin ribetes románticos o neorománticos, basado en su propia descripción interna y que busca la hermenéutica del lector. La obra de estos poetas intenta constituir un lenguaje autónomo con sus propias reglas, axiomas y principios gestados al interior del poema y que busca una significación solamente en el lenguaje como totalidad. En buena medida, muchos de los poetas más actuales (del 90 al 2000) prosiguen esta línea. El problema de fondo en esta interpretación histórica de la poesía chilena es que poetas con una voz personal como es el caso de Humberto Díaz Casanueva, Gonzalo Rojas, Lihn, Anguita, Rosenmann Taub o Pezoa Véliz por ejemplo, quedarían fuera.

Las respuestas de los poetas al Golpe Militar tuvieron una diversidad de expresiones que pueden ser representadas sintéticamente a partir de las siguientes tensiones, de acuerdo con el planteamiento de Magda Sepúlveda (en Nómez, 2007). 1) El Golpe visto como una caída de la razón objetiva en la construcción de la historia y por lo tanto como un fenómeno premoderno, un retroceso hacia la naturaleza desbordada que rompe con el mito del humanismo (gran parte de la poesía política). 2) Una lectura desde la nostalgia que desconfia de la ilusión de orden social, porque ha comprobado que la modernidad produce apetitos monstruosos. Un retorno al mundo anterior a los dioses, una respuesta antimoderna contraria a la modernidad del Golpe (aquí se instala la continuidad de la poesía lárca y parte de la llamada etnoliteratura). 3)

Una literatura que se resiste a ser narrada desde determinado lenguaje y desde una única tradición. De aquí surge una literatura de mujeres que se constituye a través de otros lenguajes. Se trata de proyectos que buscan modificar los códigos artísticos culturales vigentes desde la perspectiva de la resignificación. Se instala como una neovanguardia que pone en crisis los supuestos y las leyes fundacionales de la sociedad tanto en su concreción como en su simbólica. 4) El intento de esbozar filiaciones postmodernas centradas en un sujeto fragmentado, cuyas múltiples voces ingresan al texto para desarmar el yo único, lo cual también puede considerarse una forma de neovanguardia. Escritura que alude al artificio del cual no hay escapatoria puesto que es imposible salir de la autorreferencialidad y de la metaficción. Se usa la palinodia, la retórica de la retractación, la contradicción, la incertidumbre, las dudas de la voz, las inconsistencias de la culpa, la amnesia, hasta llegar al paroxismo de no saber quien se retracta ni de qué. Es una línea de ruptura iniciada en el período y que se continúa en la poesía más actual.

Coda abierta casi final: la poesía de los 90 en adelante

Desde la década del noventa, el panorama literario nacional, especialmente el poético se hace más complejo, debido a los cambios de la transición democrática (interminable como se sabe) y a la amplitud de los registros poéticos que no sólo se expanden por el retorno de varios poetas exiliados, la aparición de revistas, las ediciones de poetas de diferentes generaciones que coinciden en el tiempo y establecen lecturas transversales, sino también por la expansión geográfica hacia el norte y el sur del país, los encuentros nacionales e internacionales y la aparición de nuevos actores poéticos y editoriales. Este escenario, al que habría que incorporar otras corrientes de dentro y de fuera, no se rompe con la transición, pero integra las publicaciones de los poetas que se inician en los 80 y los 90. Se reaviva la influencia de Neruda más como ícono cultural que como traspaso estético, reaparecen las voces de Huidobro, Mistral y de Rokha y se sacralizan las voces de Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teillier. Se consolidan otros discursos que habían sido recurrentes pero no permanentes en la tradición poética chilena: Miguel Arteche, Armando Uribe o Efraín Barquero, mientras irrumpen a través de los concursos oficiales y las manifestaciones editoriales nuevas obras de Delia Domínguez y de los poetas de los sesenta, a los que se incorporan poetas que empiezan a publicar más tardíamente como es el caso de Yanko González, Víctor Hugo Díaz, Jesús Sepúlveda, Javier Bello y varios más.

Por su parte, los grupos que se constituyeron a fines de los 70 y comienzos de los 80 en los talleres, agrupaciones de escritores y revistas espurias, empiezan a publicar a fines de esa década: es por ejemplo el caso de Esteban Navarro, Eduardo Llanos, Jorge Montealegre, Erick Polhamner, Antonio Gil y Bárbara Délano, entre otros. A las poetas mujeres más arriba mencionadas, habría que agregar las primeras publicaciones de poetas más jóvenes como Malú Urriola, Nadia Prado, Isabel Larraín o Mirka Arriagada. La diversidad de voces que fluctúan entre la tradición, la reescritura, la clausura y la ruptura, hace imposible detallar la cantidad de obras de vasto registro estético que se publican durante este período. En todo caso, otras corrientes diversas, pluritemáticas y de versátil formalismo, se acrecientan y desarrollan en muchas direcciones: recreativas y coloquiales como en Jorge Montealegre, Eduardo Llanos o Bruno Serrano, herméticas y de rigurosidad formal como en Andrés Morales o irónicas y marginales como en Mauricio Redolés. Líneas vinculadas al arraigo natural en interacción con las culturas étnicas e indígenas como en Clemente Riedemann, Jorge

Torres Ulloa, Sergio Mansilla, Juan Pablo Riveros, Carlos Trujillo y la propia Rosabetty Muñoz, mientras en el Norte Chico perdura la obra de Arturo Volantines que busca el reencuentro con los orígenes atacameños: todas ellas tendencias que se articulan y dialogan con la poesía que se extiende hacia el mundo natural como en Egor Mardones, Juan Carlos Mestre, Tulio Mendoza, Alexis Figueroa o Ricardo Mahnke; pero también dialogantes desde su propia interioridad con las culturas originarias, especialmente la mapuche como en Elicura Chihuailaf, Bernardo Colipán, Jaime Huenún, Graciela Huinao, Juan Paulo Wirimilla, Leonel Lienlaf y Adriana Pinda entre otros. El surgimiento de una poesía ligada a los grupos ancestrales del país es uno de los procesos más interesantes de la producción literaria de los últimos 10 años y es de esperar que sea un fenómeno con resonancias más permanentes en la cultura nacional. Un núcleo importante mantiene su tensión experimental y disolutoria, como el caso de Raúl Zurita, Carlos Decap, Diego Maquieira y una serie de poetas jóvenes actuales, entre ellos, Germán Carrasco, Leonardo Sanhueza, Paula Ilabaca, Andrés Anwanter, Alejandra del Río, Carlos Baier, Gustavo Barrera, Damsi Figueroa, Rosario Concha, Roberto Morales Monterríos y varios más que sería largo detallar. En ellos se configura una tendencia exploratoria de múltiples rizomas que busca expandir los ámbitos estéticos hacia todas las formas y hacia todas las temáticas, incluyendo la mezcla de géneros y de áreas artísticas. Tal vez el signo más evidente de las expectativas de la democracia, sea el alto número de publicaciones en editoriales y autoediciones, de poetas jóvenes que escriben desde los 90. A las anteriores líneas más experimentales, habría que agregar a autores ya con mucho oficio poético como Javier Bello, Sergio Parra, Lorenzo Peirano, Guillermo Valenzuela, Víctor Hugo Díaz, Armando Roa Vial, Francisco Véjar, Eduardo Vasallo entre otros. En todos ellos, existe una relación de distanciamiento, desajuste y desencanto con el mundo mercantil y consumista, que produce una necesidad de coagulación y negación constante.

Patricia Espinosa (2006) ha realizado un esbozo de clasificación de este último momento poético, utilizando la clásica división generacional pero concentrada mayormente en las fechas de publicación. A su juicio, un primer momento estaría constituido por los autores que escriben a fines de la dictadura y publican alrededor de 1987. Serían los desencantados, una especie de “generación perdida” y los nombres que se relevan son los de Víctor Hugo Díaz, Guillermo Valenzuela, Malú Urriola, Sergio Parra, Alexis Figueroa (sic ¿?), Yuri Pérez, Jesús Sepúlveda y Yanko González. Un segundo grupo estaría conformado por los poetas que se inician alrededor de 1994 y que se alejan del lenguaje de la tribu para conformar una literatura de registros ligados a la intertextualidad, a la subversión del binarismo alta/baja cultura y la cristalización de una obra marcada por la preocupación de la forma y la reflexión frente al quehacer poético. Aquí se inscriben poetas como Germán Carrasco, Javier Bello, Andrés Andwanter, Armando Roa Vial, Alejandro Zambra, Leonardo Sanhueza, Verónica Jiménez, Kurt Folch, entre otros. Un cambio de frente se produciría con un tercer núcleo poético que empieza a surgir alrededor del año 2000. Dentro de una amplia variedad de registros, se privilegia ahora de nuevo el desencanto, aunque no de manera violenta sino más bien irónica y hasta cínica. Hay ausencia de metarrelatos y se desmenuza la pequeña tragedia de lo cotidiano, se recupera la barriada, la población marginal y se instala la trayectoria nómada. Se desmitifica de nuevo también la figura del poeta y el rol que cumple la poesía. Entre los autores se menciona a Felipe Ruiz, Gladys González, Eduardo Barahona, Gustavo Barrera, Pablo Paredes, Diego Ramírez, Gregorio Alayón, Héctor Hernández, entre otros. Se trata, obviamente de una propuesta interesante que además incorpora un análisis del campo cultural, de los procesos de difusión ligados a normas de producción artesanal y autoediciones, así como

a señalar una autosuficiencia en la producción y la recepción del producto cultural que estos poetas realizan. Se trata, de más está decirlo, de un período poético abierto a interpretaciones y análisis que aún no decantan en propuestas más conclusivas.

Habría que incorporar aquí múltiples líneas poéticas que no caben en este sintético panorama, incluidas las voces de poetas exiliados y autoexiliados, de las provincias, de la tradición menos canónica, de los intersticios generacionales, del compromiso político aún evidente, de los que no tienen acceso al exiguo mercado interno de las publicaciones y menos de las recepciones. Digamos, ante la imposibilidad de establecer conclusiones tajantes, que excesiva como es y como ha sido, la poesía chilena sigue siendo la pariente pobre de la cultura nacional, pero también sigue siendo la más rica de las expresiones creadoras del país en el tiempo que nos ha tocado vivir.

BIBLIOGRAFIA

- Alegría, Fernando. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo. Del siglo XVI al XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Alonso, María Nieves; Mario Rodríguez y Gilberto Triviños. *Cuatro poetas chilenos*. Concepción: Lar Estudios, 1991.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/Centro de Investigación Barros Arana, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- Campos, Javier. "Lírica chilena del fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina", *Postdata*. 1-2 (1998): 78-91.
- Carrasco, Iván. "Poesía chilena de la última década (1977-1987)". *Revista Chilena de Literatura*. 33 (1989): 31-46.
- Espinosa Hernández, Patricia. "La poesía chilena en el período 1987-2005". *Crítica Hispánica*. XXVIII (2006): 53-65.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.
- Harris, Tomás. "Desarrollo de la poesía chilena: 1960-1990 (Una introducción)". *Postdata*. 1-2 (1998): 92-115.
- Liotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Editorial R.E.I., 1995.
- Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom Ediciones, 1997.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo I. Santiago: Lom Ediciones, 1996.
- _____ "Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad", *Atenea*. 474 (1996):105-126.

_____ *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomos I, II, III y IV. Santiago: Lom Ediciones, 2000.

_____ “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988”. *Estudios Filológicos*. 42 (2007):141-154.

Quezada, Jaime, ed. *Poesía joven de Chile*. México: Siglo XXI, 1973.

Rodríguez Fernández, Mario. *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1967.

_____ “Un staccato modernista: *Ritmos*”. Prólogo a *Ritmos* de Pedro Antonio González. Concepción: Cuadernos Atenea, 1997.

Rojo, Grínor. *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago: Pehuén, 1989.

Sepúlveda, Magda. “Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario”. *Acta Literaria*. 37 (2009): en prensa.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomos I, II, III, IV. Santiago: Editorial Universitaria (años 2001 al 2007).

Yamal, Ricardo, ed. *La poesía chilena actual (1960-1984) y su crítica*. Concepción: Ediciones Lar, 1988.

Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad: 1973-1983*. Santiago: CENECA, Cuadernos de Investigación, 1983.

Revista *Literatura Chilena en el exilio* (California 1977-1981) y *Literatura Chilena (Creación y Crítica)* (1981-1987).

Revista *Araucaria de Chile* (Madrid 1978-1990).