

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# Arte poética: Construcciones desde Chile

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Por

**Cristián Alberto Donoso Galdames**

Profesor Guía: Dr. Andrés Morales Milohnić

**Santiago de Chile 2007**



<b>Agradecimientos . . .</b>	<b>1</b>
<b>Introducción General . . .</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo 1. Acercamientos al concepto de poética: definiciones, historia, aplicaciones . . .</b>	<b>7</b>
<b>1. Qué se entiende con la palabra “poética” . . .</b>	<b>7</b>
<b>2. Definiciones . . .</b>	<b>10</b>
<b>3. Breve aproximación histórica a la evolución de la poética. . .</b>	<b>11</b>
<b>3.1. Poética clásica . . .</b>	<b>11</b>
<b>3.2. Poética moderna. . .</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 2. Vicente Huidobro: poética creacionista, inauguración de una tradición . . .</b>	<b>21</b>
<b>I. Poética de Vicente Huidobro . . .</b>	<b>21</b>
<b>1. Apuntes de la situación histórica, biográfica y literaria . . .</b>	<b>21</b>
<b>2. Aproximación a la poética creacionista de Huidobro. . .</b>	<b>26</b>
<b>II. Texto . . .</b>	<b>36</b>
<b>III. Recepción e influencia . . .</b>	<b>39</b>
<b>Capítulo 3. Poética antipoética de Nicanor Parra . . .</b>	<b>45</b>
<b>I. Antipoética de Nicanor Parra. . .</b>	<b>45</b>
<b>1. Poética antipoética. ¿Estética o ética de la escritura? . . .</b>	<b>45</b>
<b>2. Poética antipoética: negación de la poética anterior. . .</b>	<b>48</b>
<b>3. Crítica efectiva del mundo. . .</b>	<b>54</b>
<b>4. De formas y formatos. . .</b>	<b>55</b>
<b>II. Texto . . .</b>	<b>57</b>
<b>III. Recepción e influencia . . .</b>	<b>63</b>
<b>Capítulo 4. Poética de Enrique Lihn . . .</b>	<b>67</b>
<b>I. Poética de Enrique Lihn . . .</b>	<b>67</b>
<b>1. Antecedentes . . .</b>	<b>67</b>
<b>2. El concepto de “poesía situada”. Individualismo e intimismo . . .</b>	<b>68</b>
<b>3. Precariedad desde la “zona muda”. Poesía como bitácora de la vida . . .</b>	<b>70</b>

4. Viaje interior y exterior. Dominios perdidos y viajes. .	73
5. Desacralización y crítica. .	74
6. Algunos aspectos técnicos: prosaísmo y monólogo, poesía conversacional, disolución de los géneros, oposición habla / escritura. .	75
7. Pertenencias: manierismo latinoamericano – posmodernidad. .	77
II. Texto . .	81
III. Recepción e influencia. . .	85
Capítulo 5. Poética de Juan Luis Martínez . .	91
I. Poética de Juan Luis Martínez .	91
1. Antecedentes . .	91
2. Poética detrás de <i>La nueva novela</i> .	93
II. Texto . .	100
III. Recepción e influencia .	104
Capítulo 6. Poética de Rodrigo Lira .	107
I. Poética de Rodrigo Lira . .	107
1. Antecedentes . .	107
2. Intertextualidad .	110
3. Humor . .	112
4. Poesía testimonial . .	113
5. Recursos formales. .	114
II. Texto . .	116
III. Recepción e influencia .	120
Conclusiones .	125
Bibliografía .	133
I. Fuentes primarias. Obras . .	133
II. Fuentes secundarias . .	134
A. Obras críticas .	134
B. Artículos críticos (en libros, revistas, <i>web</i> ) .	135
C. Tesis consultadas .	137





## Agradecimientos

Agradezco:

A mis padres María Alicia y Jaime. A mis hermanos Gabriel, Virginia y Francisco.

A Andrés Morales, con mucho afecto por su dedicación como profesor guía de esta tesis.

A Paola Simonetti, editora de esta tesis, y a los amigos que me entregaron tanto en las conversaciones.





# Introducción General

El objeto de estudio de esta tesis es la manifestación y evolución de la poética general a lo largo del siglo XX en la poesía chilena, vista a partir de la obra de cinco autores representativos.

La motivación inicial para trabajar este tema fue el observar que la reflexión poética y la construcción de poéticas, que en el contexto hispanoamericano son aspectos característicos de la poesía moderna, constituyen una línea particularmente rica en Chile, al punto de formar en nuestra historia literaria reciente una “tradición” al respecto muy marcada y variada. La búsqueda de poéticas bien definidas es quizá uno de los desafíos más interesantes al estudiar una literatura nacional, y el hallazgo profuso de ellas va en directa relación con la originalidad intrínseca de esa literatura.

Este trabajo cuenta con una primera parte en la que brevemente se definirá el concepto de poética y la historia y alcances de él, para luego pasar a las cinco “muestras” de construcciones poéticas que se tomarán como ejemplos, dispuestas en orden diacrónico: Vicente Huidobro (1883 – 1948), Nicanor Parra (1914 – ), Enrique Lihn (1929 – 1988), Juan Luis Martínez (1942 – 1993) y Rodrigo Lira (1949 – 1981).

Las hipótesis generales de esta tesis son las siguientes:

A. La reflexión metapoética en la poesía chilena es un fenómeno interesante de estudiar por su calidad, multiplicidad e interconexión. La autorreflexividad del autor vuelto sobre sus propias circunstancias productivas se transformó, prácticamente, en un gesto de primera necesidad en la poesía más importante del siglo XX. Este movimiento fue

iniciado por Vicente Huidobro, y su continuidad fue multifacética. Esta tesis es, primeramente, una muestra de esa característica.

B. La poética de un autor tiene históricamente formas de expresión diversas: los textos expositivos de poética datan de la antigüedad clásica griega. Pero también la poética se expresa desde dentro, no a modo de tratados sobre el género, sino en forma de poemas. En esta tesis se abordará la poética de un autor en sus dimensiones teórica y práctica.

C. Las construcciones poéticas, dado su vigor, se han traspasado e influenciado en el curso general de la poesía chilena (los alcances que varias de estas poéticas chilenas han tenido en el devenir de la poesía en lengua española no se tocarán acá sino tangencialmente), viéndose una red de influencias de las cuales estas cinco poéticas elegidas son una muestra significativa, tanto por la influencia que cada una de ellas ha dejado para la poesía general chilena, como por las conexiones que demuestran específicamente entre sí.

En 1986, Pedro Lastra se refería a ciertos rasgos relevantes de la poesía hispanoamericana actual en los siguientes términos:

***Resumo algunas características sobre otro rasgo que caracteriza a la poesía hispanoamericana actual. Se refiere a la relevancia que tiene en ella la reflexión sobre la literatura dentro de la literatura, un hacerse presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma, y esto en un grado poco frecuente con anterioridad. Las llamadas “Artes Poéticas” vienen de antiguo, por supuesto, y han sido difundidas y compartidas con mayor o menor éxito por los contemporáneos y seguidores. Pero esas artes poéticas, como dice bien René Ménard, eran “reglas, maneras de hacer, casi giros de la escritura. El emplearlos particularizaba el lenguaje, guiaba su audición y, por eso mismo, sorprendía al entendimiento natural, despertaba la sensibilidad a una dimensión misteriosa del espíritu. Durante mucho tiempo, –agrega– poesía y poetas se contentaron con esa disciplina por entero formal del lenguaje [...] Pero es tema de reflexión el comprobar que hoy se plantea más que nunca la cuestión de la naturaleza de la Poesía, de la naturaleza de la experiencia poética. Al mismo tiempo, se han derrumbado reglas, géneros y hasta la intención explícita de comunicación” [...] Por eso, las llamadas “Artes Poéticas” –cancelado su ademán prescriptivo– no preceden ni preexisten al acto de la escritura, sino que lo constituyen en el instante mismo de su realización. Ese sujeto a la intemperie, un personaje más de la tierra baldía (metáfora en este caso de la página en blanco, y algo más desde luego) no dice qué ni cómo escribir. Es una conciencia vuelta hacia sí misma observándose en el acto de escribir: cuestionamiento de la poesía y del lenguaje, ejercicio de la duda. Expresión del deseo de la palabra, como en el revelador título de Alejandra Pizarnick. Textos que me parecen el corolario de la situación descrita como hecho central de este nuevo proceso: la transformación del sujeto, que ahora encarna la vivencia de lo que tal vez previó Huidobro al hablar de “una poesía escéptica de sí misma”.<sup>1</sup>***

Los alcances de esta cita se verán con más detención en el siguiente capítulo, que trata

---

<sup>1</sup> Lastra, Pedro. *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago: Universitaria, 1986, pp. 136 -137.

específicamente del concepto de poética, y tendrá reminiscencias permanentes sobre todos los temas que se tratarán más adelante; cabe decir en esta introducción que Lastra describe el estado de la situación en los años ochenta, cuando el fenómeno de la poesía sobre la poesía está instaurado y ya es observable. Para rastrear la inauguración de esa tradición en Chile, como bien lo deja entrever Lastra, hay que remontarse al tiempo de las vanguardias artísticas y a la obra de Huidobro.

Una tradición de poéticas no quiere decir homogenización. Ella está lejos de ser la fundación de “escuelas” o talleres de imitación. El *ars imitandi* no está de acuerdo con la sensibilidad de la modernidad, en que todo pretende diferenciarse. Por lo mismo, las diferencias en las poéticas de los autores chilenos hablan siempre de una recepción crítica de las influencias<sup>2</sup> enfocada hacia la propia obra. Lo que es común es un impulso, una actitud reflexiva y vigilante que se puede ilustrar con la imagen del poeta ejerciendo su oficio de escribir permanentemente enfrentado a un espejo.

Sobre el modo de trabajar y sobre la selección, es necesario hacer algunos alcances: por cierto, el sustento material que permitió la selección de autores fue la posibilidad de rastrear en la obra: a) la presencia sostenida de una reflexión sobre la poesía; b) la evidencia manifiesta de esta reflexividad, explícita o implícitamente, en un poema determinable como “arte poética”, y c) la relevancia de la obra en el contexto general de la poesía chilena, lo que avalaría la recepción de esa construcción poética por generaciones posteriores.

La posibilidad de rastrear en referencias críticas la construcción poética de cada autor, va mermando a medida que el autor es más reciente. Abundan las referencias para los dos primeros autores seleccionados (Huidobro y Parra) y escasean para los dos últimos (Martínez y Lira). El autor que está situado al medio (Enrique Lihn) presenta una justa medianía, que en todo caso se inclina por la escasez si se piensa en las posibilidades que ofrece su obra con respecto a este tema.

Por lo tanto, en lo que respecta al trabajo sobre cada poética, el objetivo es triple:

A. En un primer momento, se hará un inventario de los temas principales de la construcción poética del autor.

B. En un segundo momento, se analizarán en la práctica algunos aspectos de esta poética, tomando como objeto de análisis un poema que funcione como “arte poética” en alguno de los aspectos que se definirán más adelante.

C. En un tercer momento, se advertirá su principal legado y recepción por parte de las generaciones inmediatas, subsiguientes o definitivamente posteriores.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> En esta tesis se trabajará con el concepto teórico que Harold Bloom plantea en *La angustia de las influencias*, que se sintetiza en el siguiente párrafo: “Las influencias poéticas –cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos–, siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir.” En Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, 2ª Edición, Traducción Francisco Rivera, Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 41.

Antes de esto, en el capítulo que sigue inmediatamente a esta presentación, se propone una pequeña introducción a los alcances de la poética como disciplina del hombre, y a la evolución de la misma.

<sup>3</sup> Detrás de los conceptos de recepción e influencia que se tratarán en esta tesis, respecto de los traspasos y comunicaciones de estas poéticas vistas como una red interconectada, subyacen principios teóricos propios de la “teoría de la recepción”, que ven la posibilidad de una auténtica historia de la literatura a través de un análisis del proceso de recepciones entre lectores, que afectan tanto a la lectura como a la producción. Los lectores pueden transformarse en autores –como se verá en los cinco poetas de esta tesis– al generar, a partir de la lectura, una respuesta. Las citas que se entregan a continuación, revelan la postura de Jauss sobre qué entiende por historia de la literatura, como también qué entiende por obra de arte, ambos conceptos relevantes para sustentar el enfoque de esta tesis en el sentido de, por una parte, comprender cuál es la línea histórica en la poesía chilena que en esta tesis se puede establecer, y por otra parte, cómo se pueden ver la recepción e influencia de estas poéticas en sus interconexiones: es decir, vistas como respuestas de lectura: “La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estéticas que se realiza por la actualización de textos literarios en el lector que los recibe, en el mismo autor que los produce y en el crítico que reflexiona sobre ellos” En Jauss, Hans Robert, “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria” en *Teoría de la recepción*, edición de Federico Schopf, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 1993. p. 43. “Una concepción de la obra que engloba simultáneamente al texto como estructura dada (artefacto como signo) y su recepción o percepción por el lector o espectador (objeto estético como correlato de la conciencia del o los, receptores). La estructura virtual de la obra necesita ser concretada, es decir, asimilada por los que la reciben, para acceder a la condición de obra. La obra *actualiza* la tensión entre su ser y nuestro sentido de manera que se constituye una significación no preexistente en la convergencia del texto y su recepción. El sentido de la obra de arte no ha de ser concebido como sustancia intemporal sino como totalidad constituido en la historia misma. [...] Se trata de reconstruir, a partir de las concreciones sucesivas de Ifigenia, el horizonte de la pregunta y respuesta que ha determinado, desde la recepción, los cambios sobrevenidos en su comprensión, y provocado, desde la producción, la sustitución de una imagen insatisfactoria por una nueva imagen de la obra, una nueva respuesta”. Jauss, Hans Robert, “La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo del carácter parcial de la estética de la recepción”, en Jauss, Hans Robert, et. al. *Las transformaciones de lo moderno*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Visor, 1995, pp. 218-219.

# Capítulo 1. Acercamientos al concepto de poética: definiciones, historia, aplicaciones

## 1. Qué se entiende con la palabra “poética”

“Poética” es un término de múltiples alcances, y que ha cambiado a lo largo de la historia.

Actualmente, la poética se puede entender a partir de una definición clara como la que propone Walter Binni:

***Con la palabra poética se quiere esencialmente indicar la conciencia crítica que el poeta tiene de su propia naturaleza artística, su ideal estético, su programa, los métodos de construcción. Se suele distinguir una poética programática y una poética en acción, pero la palabra tiene su valor verdadero en la fusión de los dos significados, es decir, intención que se convierte en modo de construcción. De todas formas, la claridad teórica acerca de la esencia del arte, que el artista puede tener incluso fuera del acto mismo, no se identifica con la capacidad autocrítica durante el acto creador; y de igual manera, la poética no puede identificarse con la poesía misma.***<sup>4</sup>

De esta definición se desprende la existencia de una integración de teoría y *praxis*, una aleación ente teoría y composición, y que tiene una parte que pertenece a la conciencia del sujeto y otra parte objetiva que se verifica en la construcción del objeto-poema. También de esta noción se desprende la idea de “programa”, que es un ordenamiento de partes, un instructivo para la realización de una tarea.<sup>5</sup>

Según Binni, la poética se diferencia de la estética pura en cuanto que la primera teoriza, mientras que la poética concretiza la teoría y esto se evidencia a partir el análisis de casos (obras): en otras palabras, se trata del modo como la teoría del poeta se verifica en objetos concretos. Mientras la teoría valoriza la abstracción teórica, la poética valoriza la experiencia.

Binni continúa clarificando los alcances del término:

***Poética es el programa que todo artista, en cuanto tal, no solo sigue sino que sabe que sigue, aunque no lo diga explícitamente. Por consiguiente, toda poética supone un “arte poética”, y todo artista podría, si lo quisiera, escribir algo similar al “Art Poétique” de Boileau o de Verlaine, es decir, una crítica de su arte y un programa de trabajo. Sería, por el contrario, posible para todo autor reducir su propia poética a una serie de dictámenes, que sin embargo solo adquieren vida real en la poética, en acto de su poesía.***

La precisión para el término resulta iluminadora: el artista *sigue* y *sabe que sigue* un determinado camino, por lo que hay una autopercepción de los movimientos.<sup>6</sup> Se mencionan en la cita dos referentes claros del arte poética que, como veremos más adelante, representan sendos modos de abordarla: el clásico y el moderno.

La función del crítico sería el poder establecer el “contrapunto” ente poética y poesía de un autor. Ahora bien: sucede, y suele suceder, que la conciencia del artista sobre su obra no coincide con lo que luego ejecuta. En ese caso, se puede observar una no concordancia entre poética y poesía, que es otro aspecto interesante de analizar para el crítico.<sup>7</sup>

Binni sigue su exposición con una advertencia de mucho interés para entender la

---

<sup>4</sup> Binni, Walter. *La poética del decadentismo*, trad. de Jaime Giordano y Giorgio Perissinotto, Santiago, Universitaria, 1972, p. 1.

<sup>5</sup> Binni profundiza en los alcances de la palabra: “Puede dársele muchos equivalentes a la palabra “poética” en el campo de la experiencia artística: es la poesía de un poeta vista como “ars”, el trasfondo cultural subjetivado por las preferencias personales del poeta, es el mecanismo inherente al quehacer poético, es la psicología del poeta traducido en términos literarios, es el poeta transformado en maestro, es cierto estilo susceptible de ocupar un lugar en la historia y de formar escuela que se encuentra sublimado en la actividad personal del artista, es un gusto que tiene su raíz en una inspiración natural y que se complica sobre sí mismo. Poética también es selección e imposición de contenidos, tanto más violenta cuanto más superficiales sean los impulsos naturales del poeta (por ejemplo, los futuristas). Aproximaciones estas que no se excluyen unas a otras, sino que coexisten en la realidad de la poética, aproximaciones de las cuales debemos servirnos para delimitar la idea de “poética” y reencontrar el impulso constructor en la poesía ya realizada. (Íbidem, pp. 1-2).

<sup>6</sup> Pese a la liviandad con que Binni presenta la posibilidad de esta construcción poética para cualquier artista “en cuanto tal”, hay que decir que la construcción de una poética implica tener claridades de privilegio en el mundo artístico.

tendencia de la poética contemporánea general en contraposición a la poética clásica: actualmente, la poética puede estar construida como una preceptiva, o ser nada más que un “inventario de la sensibilidad del poeta”.<sup>8</sup> Esta característica será muy importante para las poéticas que se revisarán: si las dos primeras (Huidobro y Parra) son construcciones poéticas mucho más cercanas al primer tipo, desde Enrique Lihn en adelante la situación cambia, acercándose más al segundo tipo descrito.<sup>9</sup>

Finalmente, Binni cierra la exposición de los alcances del término con una consideración no menos fundamental: la importancia de los estudios de poética radica, más allá del análisis pormenorizado de un autor y su obra, en la posibilidad de exponer los fundamentos de una historia literaria, en cuanto la poética es reflejo del “gusto de una época, las tendencias de un período literario. Hasta se puede decir que nunca se hace historia de poesía sino de poética.”.<sup>10</sup>

La siguiente definición de Pedro Aullón de Haro aporta una definición sintética para el término: la poética sería “la Techné, la Teoría *a priori*, explícita y programática acerca de qué es y cómo se construye la Literatura”.<sup>11</sup> En esta definición se relevan por igual la parte práctica (Techné) como la teórica (Teoría) de la poética.

La dimensión teórica de la poética nos da la posibilidad de observar la posición del autor frente a la literatura. Se podrán rastrear sus motivaciones, sus aspiraciones, sus impulsos éticos y estéticos para iniciar el acto de escribir.

La dimensión técnica de la Poética, en caso de ser manifestada explícitamente, se transforma en una directriz que orienta la escritura bajo ciertos marcos. Las inclinaciones de la normativa son variadas, las cuales al igual que las motivaciones teóricas, pueden ser fundamentalmente de dos tipos: razones estéticas, que tienen por objetivo la consecución de la belleza; o razones éticas, que buscan reglamentar el cómo se debe escribir atendiendo a alguna idea de “bien”.<sup>12</sup> La determinación de uno u otro de estos propósitos a veces puede no ser tan transparente, como veremos en algunos ejemplos.

El fenómeno que describe Pedro Lastra es un aspecto propio de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, y que dice relación con la

---

<sup>7</sup> Sobre esto es interesante lo que pasa en el primer período creativo de Vicente Huidobro: el creacionismo estuvo listo teóricamente antes que prácticamente, como se verá en el capítulo correspondiente.

<sup>8</sup> Binni, op. cit, p. 3.

<sup>9</sup> Las razones de estas diferencias se verán más adelante, y basta con anticipar por ahora que responden a la transformación del paradigma de creación artística que aconteció en la modernidad.

<sup>10</sup> Íbidem, op. cit. p. 3.

<sup>11</sup> Aullón de Haro, Pedro. “La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético”, en Huidobro, Vicente. *Obra poética*, Edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2003, p. 1480.

<sup>12</sup> Las poéticas en tiempos de guerra pueden ser un ejemplo muy ilustrativo de esto. Seguramente el caso más representativo de poética de guerra se vio durante la guerra civil española iniciada en 1936.

conformación de la poética desde dentro de la obra. Esta no es una mera metáfora “locativa” –la poética indiferenciada del cuerpo de poemas–, sino que pone énfasis en que ese aumento de poéticas formuladas como poemas (“artes poéticas”) han abandonado el carácter tradicionalmente prescriptivo, de reglamentación de la escritura –esas “reglas, maneras de hacer, casi giros de la escritura”, “disciplina por entero formal del lenguaje”, valiéndose de la cita a Ménard– que había en la poética clásica. No es solamente que la poética haya cambiado de lugar (de afuera hacia adentro): lo verdaderamente interesante es que se abandonó esa reglamentación para dar paso más bien a un impresionista trasvasije de experiencias creativas, y en esas condiciones resulta a veces difícil poner en primer lugar, como texto *a priori* una de esas poéticas como puertas de ingreso a la obra de un autor.

Siguiendo con la cita de Lastra, la “relevancia de la reflexión sobre la literatura dentro de la literatura” no se puede pensar como un conjunto de fenómenos aislados, sino como un movimiento general que solo puede entenderse a partir de una inquietud compartida y conformada a través del mutuo traspaso de influencias. Pensar en la metapoesía en Chile posiblemente nos lleve, en primer lugar, al “Arte poética” de Huidobro del año 1916, y de ahí en adelante se empezarían a escuchar las consonancias para luego empezar a escuchar las consonancias no solo de Huidobro hacia delante, sino también hacia atrás, en la tradición poética que Huidobro contribuyó como ningún otro a destronar.

Un último alcance con respecto a poética y estilo: aunque no es lo mismo poética y estilo –la poética es mucho más amplia– suele equipararse una poética sólida con el estilo de un autor. Se puede hablar del “estilo” de Vicente Huidobro, del “estilo” de Nicanor Parra o Rodrigo Lira, para dar cuenta de una poética reconocible.<sup>13</sup> El estilo de un autor sería la superficie o la dimensión más visible de las elecciones que motiva su poética a un autor.

## 2. Definiciones

Recapitulando, se proponen a continuación algunas definiciones funcionales:

A. Entenderemos como “poética” un proceso que comprende tanto la conciencia de un artista sobre su propia obra, como la ejecución material particular a que lo lleva esa conciencia. Este proceso es complejo, ya que tiene fundamentalmente una dimensión teórica y otra práctica inseparables, lo que explica los numerosos acercamientos al tema de los que da cuenta Binni. La sistematización de una poética da origen a un programa artístico. La poética de un autor permite una definición doble: por un lado permite situar

---

<sup>13</sup> Tendría sentido pensar que todo gran poeta debería tener una gran poética, si no durante toda su vida, al menos en momentos reconocibles de su obra; si no en la diacronía de ella, al menos en varios momentos sincrónicos. Pongamos dos casos como ejemplo: Neruda respondió a varias poéticas en su obra. Se reformuló como poeta, lo que realmente significó reformular su poética. Por el contrario, Jorge Teillier parece haber sido fiel a una sola poética a lo largo de toda su producción, fenómeno que ha observado planteando que, curiosamente, el último libro de Teillier podría ser permutado con el primero. Con respecto a la asimilación de poética y estilo, es usual escuchar que Teillier fue fiel a un estilo a lo largo de su vida, y que Neruda tuvo varios.



su posición frente al arte; por otro, define cómo se verifica o actualiza esa posición en la producción de objetos (obras), pudiéndose dar o no la coincidencia entre el planteamiento teórico y la ejecución práctica.<sup>14</sup>

B. “Arte poética” es un tipo de poema de contenido metapoético (poesía sobre la poesía), que expresa el programa poético de un autor. Por lo tanto, el “arte poética” se fundamenta en la poética general del autor. La expresión de este programa puede ser explícito o implícito, siendo más frecuente este último caso en la poesía contemporánea. Recordemos a Lastra, “ese sujeto a la intemperie [...] no dice *qué* ni *cómo* escribir”, dada la pérdida de énfasis y de determinismo general del arte posterior a las vanguardias.

C. La influencia se verá como la red de relaciones significativas que conectan la obra de un autor con la de otros autores, modificándose a partir de ellas y modificando las poéticas con las que entra en contacto, provocando, también una modificación de la poesía general.

### 3. Breve aproximación histórica a la evolución de la poética.

#### 3.1. Poética clásica

---

Si en el capítulo anterior se definió la poética considerando la noción contemporánea del término, hay que decir que no siempre tal definición habría sido posible.

La poética, en cuanto disciplina, es un concepto heredado de la antigüedad clásica, y desde entonces mantiene varios rasgos inalterables, mientras que otros se han transformado. El rasgo común de la poética es proporcionar una teoría y una práctica de la literatura, pero el modo de presentar estas dimensiones ha variado en el tiempo. Comparar las poéticas de Aristóteles y Ezra Pound, o las poéticas de Horacio y Vicente Huidobro, puede aportar valiosos puntos de comparación para entender ese rasgo común. Pero resulta interesante ahondar en las diferencias. En una síntesis ilustrativa al respecto del tema, no sin ironía, Borges se hace cargo de la condición de la poética moderna: “todas las teorías poéticas son meras herramientas para escribir un poema. Supongo que deben de existir muchos credos, tantos como religiones o poetas”<sup>15</sup>. La discusión que se genera al respecto toca de lleno el cambio de paradigma en el concepto de producción artística que se verificó a partir de la modernidad, y que puso fin en el siglo

<sup>14</sup> Si bien la poética le pertenece a su autor, también lo supera, ya que no se restringe a las definiciones del autor (si es que este llega a hacerlas), que pueden ser parciales, o incluso equivocadas. Estas pueden ser complementadas por la crítica. En realidad, es la poética ese lugar de nadie que un autor necesariamente debe compartir con la crítica. La conciencia base de un autor respecto de su poética no lo constriñe necesariamente a ser conciente de todas sus elecciones e impulsos creativos.

<sup>15</sup> Borges, Jorge Luis. *Arte poética: seis conferencias*, traducción de Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2001, p. 119.

XVIII a más de veinte siglos de hegemonía clásica del concepto de la poética como disciplina.

En el origen del término, la palabra “poética” proviene del vocablo griego *Peri Poietikês* y es la denominación de una actividad del pensamiento que ocupó transversalmente al mundo griego, posiblemente a partir del pensamiento del filósofo Demócrito (siglo V a.C.). La poética griega se trató fundamentalmente de la descripción de una técnica para hacer literatura basándose en una clasificación de las obras existentes, con el fin de ordenarlas, inventariarlas y elevarlas a la categoría de modelos imitables. Los rastros de la poética, que son solo fragmentos en la filosofía de los pitagóricos y los sofistas,<sup>16</sup> empiezan a cobrar sustancia en la obra de Platón, y posteriormente toman cuerpo completo en la filosofía aristotélica. Tanto para Platón como para Aristóteles, el arte provenía de la *mímesis*,<sup>17</sup> imitación de la naturaleza, lo que es un punto en común fundamental de reconocer inicialmente. Establecida esta relación de concordancia, conviene también detallar sus diferencias.

Para Platón, el acto artístico, según lo trata en *La República*, es un *divertimento* de reproducción de la apariencia del mundo.<sup>18</sup> Como imitación de la imitación (la naturaleza ya es una imitación de las ideas que viven en su mundo aparte), el arte se constituye una imitación de segundo grado, y por lo mismo, degradado. Eso motiva la menor importancia de esta imitación en cuanto se hace ya a partir de una apariencia, y de la desconfianza medida según un criterio de verdad.

Platón no legó propiamente una poética, pero sí las primeras reflexiones sistemáticas en torno a la poesía: aportó una reflexión sobre la naturaleza del arte, y una valoración crítica del lugar que el poeta debía tener dentro de su República ideal: fuera de ella. Fue contrario al placer que producía el arte, consideraba que era mejor estar fuera del alcance de las disuasiones que las falsas apariencias generaban. Dirigió su pensamiento

<sup>16</sup> Cfr. Sinnott, Eduardo. “Introducción”, en Aristóteles, *Arte poética*. Traducción, notas e introducción: Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue clásica, 2004. pp. xiii-xviii

<sup>17</sup> La *mimesis* sigue siendo uno de los eternos problemas de traducción en filosofía. La idea de *mimesis* para Aristóteles particularmente no suponía una imitación servil de la naturaleza, como podría pensarse de su traducción más arraigada de *mimesis* = *imitación*. Sinnott dice al respecto: “La tradición ha consagrado la traducción (y la interpretación implícita) de “mimesis” como “imitación”. Esta equivalencia, con cierta base en la etimología, tiene en su favor, sobre todo, la circunstancia de estar notablemente arraigada. Pero es claro que no refleja los valores semánticos y conceptuales de la palabra griega a la que pretende verter. La palabra española más cercana a los valores de la palabra *mimesis* en la *Poética* es, a nuestro modo de ver, la palabra “ficción”. [...] La idea de imitación [...] no armoniza, empero, con aspectos de importancia en la noción aristotélica del arte como *mimesis*. Por lo pronto, en lo que concierne a la actividad poética, pasa por alto el carácter transformativo y constructivo que, según Aristóteles, esa actividad ostenta, y en lo que concierne al producto poético, ignora su esencial autonomía respecto de un referente real. En efecto, Aristóteles señala que la *mimesis* poética más bien que concordar con una “realidad”, diverge respecto de ella. Piensa, además, que el contenido mimético *no* es un contenido real y particular (como el que la historiografía procura reflejar a propósito de los hechos pasados), sino *posible y universal*” (Sinnott, op. cit. pp. xxiv-xxvi).

<sup>18</sup> De Aguiar e Silva, Víctor Manuel, *Teoría de la Literatura*, versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1972. p.104.

a investigar la utilidad del arte como componente fundamental de la *paideia* (educación), y a partir de ella, a situar su ubicación dentro de la polis. Por lo tanto, Platón aportó una dimensión ética antes que estética en su consideración global del arte.

Aristóteles es el autor de la primera poética propiamente dicha. La *Poética*, recogida a modo de notas de clases por algún estudiante, es, aunque incompleta, una aproximación sistemática a la literatura, considerada como un fin en sí misma.

Aristóteles planteó la *mimesis* como tendencia innata del hombre por imitar la naturaleza. Debido a que tenía un fundamento natural, era también mayor su relevancia. El componente placentero del arte no era un problema. Wilhelm Dilthey redujo en pocas palabras la intención de esta obra: se trata de “una teoría de las formas y una técnica”.<sup>19</sup> En otras palabras, Dilthey confirma que la poética tiene una parte teórica y otra práctica; o una *descriptiva* y otra *instruccional*.

Una última comparación entre Platón y Aristóteles puede resultar interesante para tratar los posteriores cambios en la idea de poética a partir de la modernidad: pese a la evaluación negativa del arte, Platón igualmente adscribió la teoría antigua de la poesía, heredada de Demócrito, y cuya ilustración canónica está en los versos iniciales de *La Ilíada* homérica: la poesía no es fruto solo de una técnica, sino de una forma de saber irracional, que se figuraba con la visita de la musa (“Canta, oh diosa, la cólera del pélida Aquiles”). Platón consideraba que el poeta era arrebatado por la *mania*, una especie de trance o asistencia divina gratuita, y en ese estado producía la obra. A este tipo de poesía superior, Platón oponía la versión desmedrada de la “poesía técnica”, que se obtenía mediante la aplicación de un conjunto de reglas.

La poética aristotélica, por su parte, parecía racionalizar el ejercicio de la poesía nada más que al producto humano de unas cuantas reglas objetivables. Desde ese punto de vista, la poética tenía una aproximación menos metafísica y más científica. Es interesante ver que estas dos visiones que se dan dentro del mundo griego clásico (oposición entre los dos filósofos más importantes de la Antigüedad) será el sustento para las dos direcciones del arte: clasicismo (arte reducible a reglas, impulso apolíneo) y romanticismo (irreducible a reglas, expansión del genio libre, teoría de la inspiración, impulso dionisíaco)<sup>20</sup>.

Con posterioridad a la cultura helénica, la poética clásica tiene un punto culminante en la obra del poeta Horacio y su “Ars Poetica”. Se trata este de un poema que se sitúa como punto culminante de la poética clásica, porque es una síntesis de las ideas y estructuras que había en las formulaciones de la poética griega, y que para la cultura occidental se transformó en la piedra angular de la poética como reglamentación de la escritura literaria. Horacio mantiene la idea del arte como *mimesis* de la naturaleza, y mantiene los principios de verificación a partir de la observación de esta: “sea en fin la obra como tú quieras, con tal que simple y unitaria”<sup>21</sup>.

Los alcances de este poema son transculturales y transhistóricos. El tiempo de

---

<sup>19</sup> Citado por Velásquez de Dilthey, Wilhem, *Poética*, versión española, Buenos Aires: Losada, 1945, pp. 30 -31.

<sup>20</sup> Cfr. Sinnot, op. cit. pp. xiii – xiv.

Horacio, siglo I d. C., corresponde con el inicio de la expansión y divulgación de la cultura romana en todo el mundo conocido. Esta poética, escrita en forma de epístola y que tenía destinatarios claros (la familia romana de los Pisones, especialmente los hijos del clan), tuvo como receptor real a toda la cultura occidental, desplegada hacia el futuro. El “Arte poética” fue una más de las múltiples formas de la cultura que, teniendo originalmente una columna vertebral griega, desarrolló su “musculatura latina” en el movimiento expansivo de la cultura romana: o sea, un compartimiento más del enorme movimiento universalizador que Cicerón entendió como *Romanitas* (“Romanidad”).

El “Ars Poetica” de Horacio sienta las bases de un tipo de poema específico, que siendo la manifestación de una poética, abandona el carácter puramente prescriptivo de la poética helénica, para ser antes que nada un poema, con lo que combina las funciones instruccionales propias de una poética, con las estéticas propias de un poema. Es el inicio de la poética “desde dentro” de la obra, a que hacía referencia la cita de Lastra.

Además, esta obra de Horacio contiene tres aspectos que había observado Neoptólemo de Pari, escritor griego del siglo III a.C., que tienen que ver con la división del oficio poético, y que como tales tenían que estar presentes en una poética: una dimensión que considera el *poema*, otra que considera la *poiesis*, y una tercera que considera al *poeta*, cada parte con sus funciones definidas: “... el poema está primero en la adquisición del oficio, y se encarga de la composición verbal, *poiesis* se ocupa del tema, y el poeta tiene como objetivo tanto el beneficiar como el conmover al auditor.”<sup>22</sup>

Aunque esta división puede parecer algo forzada para dividir el “Ars Poetica” de Horacio en segmentos exactos, es posible observar que todos esos elementos efectivamente están presentes en el poema. Estos tres aspectos: el *poema* en su estructura formal; la *poiesis* o impulso creador para imitar con sus preguntas adheridas –qué imitar, qué forma usar, etc. – y que canaliza en la elección de un tema determinado; y finalmente la función del poeta en su tiempo, sociedad, etc., son todos elementos que se pueden encontrar en el poema de Horacio y también en una poética moderna.

Los alcances del “Ars poetica” de Horacio son múltiples. Coexisten los temas técnicos y estéticos con los temas éticos; los aspectos formales con los de contenido; contiene una taxonomía de los géneros literarios; provee de herramientas críticas que educan el juicio estético; aporta ejemplos ilustrativos cuando el concepto lo requiere; caracteriza el oficio del poeta.

En síntesis, la obra de Horacio es un punto cúlmine, porque recoge de la tradición helénica los siguientes aspectos:

A. Presenta una discusión inicial acerca de la naturaleza de la literatura, fijando los principios de la obra de arte como imitación de la naturaleza y, por lo tanto, regida por criterios externos a la obra: unidad y simpleza, verificables en el entorno natural. Plantea, por lo tanto, una regla estética, que se puede comprobar mediante la inteligibilidad de las

---

<sup>21</sup> “*denique sit quiduis, simplex dumtaxat et unum*”, v. 23 de Horacio, *Arte Poética*, Traducción de Óscar Velázquez. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999, p. 56.

<sup>22</sup> Velázquez, Óscar, “Estudio preliminar”, en Horacio, op. cit. p. 27.

obras.

B. Presenta un inventario de las formas precedentes. Es una taxonomía y una teoría. El objetivo de las poéticas era ordenar los modelos existentes a fin de ilustrar o enseñar las buenas y correctas formas de tratar los temas que se querían imitar.

C. Presenta una serie de recomendaciones para la correcta imitación en el arte literario.

Pero también agregó una serie de elementos que actualizaron esta actividad para la naciente cultura occidental, como fueron:

A. El hecho de que la poética nazca de un poeta y no de un filósofo tiene más de un sentido: la poética no será ya una construcción externa determinada por la crítica, sino que puede nacer de una bifuncionalidad del artista como tal y a la vez como crítico de su propia obra. El "Ars Poetica" inicia la autorreflexividad del poeta sobre su material de construcción, como es el lenguaje.

B. Luego, el "Ars poetica" es un poema. O sea, tiene el propósito de agradar además de enseñar o entregar las directrices de una técnica. Busca enseñar agradando y agradar enseñando (*dolce instruens*). La poética horaciana está dentro de su obra, no paralela a ella.

C. Está escrita en forma de epístola, por lo tanto, contiene una apelación.<sup>23</sup> Se ha visto en Horacio el "descubridor" de la epístola versificada, que en el mundo griego sirvió como instrumento del profesor para dirigir la enseñanza del alumno. Esta característica, en última instancia, supone un receptor a quien dirigir la reglamentación del arte poética.

D. Combina elementos estéticos con elementos éticos. Se preocupa del poema, de la poesía y también del poeta, como se desprende de la lectura de esos versos:

***Yo mismo enseñaré la tarea y el deber: de dónde se adquieren los recursos, qué es lo que nutre y forma al poeta, qué conviene y qué no, adónde conduce el talento adónde el extravío. (vs. 306 – 308)***

La poética clásica dio curso principalmente a dos grandes actividades, una ligada a la teoría de la literatura y otra a la práctica. Primero, una teoría de las formas literarias, que derivó en la teoría de los géneros de la literatura y los modos de clasificar las obras en géneros y especies de acuerdo a su forma.<sup>24</sup> La segunda rama es la poética así como se definió más arriba: una teoría y una práctica de la escritura, que para efectos de este

---

<sup>23</sup> Con respecto a la evolución de la relación dialógica entre texto y lector de las poéticas, una hipótesis sustentable en la observación que apunta a pensar que con el transcurso de la modernidad las poéticas perdieron la explícita condición dialógica, epistolar, de la poética de Horacio, y derivaron en una especie de soliloquio o monólogo del hablante consigo mismo. Salvo en el tiempo de las vanguardias y sus manifiestos, en general antes y después (léase, por ejemplo, simbolismo y modernismo, y luego poesía de la posmodernidad) han tenido más el rasgo de soliloquio que el de carta.

<sup>24</sup> Utilizando como modelos las obras preexistentes a la teoría, por ejemplo, se pueden definir las características de la poesía épica a partir de la obra de Homero, y establecer la pertenencia de una obra a esta categoría según el grado de similitud que tenga con el modelo. Ahora bien, la teoría de los géneros literarios, si bien nace de la poética, con el correr del tiempo se distanció de ella en el entendido de que paulatinamente se arraiga en la descripción y no en una *descripción para la producción* (teoría + práctica), objetivo de la poética.

trabajo es la derivación útil.

### 3.2. Poética moderna.

---

El paradigma que estableció la antigüedad clásica rigió ininterrumpidamente hasta el siglo XVIII, acentuándose en este último siglo, el llamado Siglo de la Razón. Lo expuesto en el capítulo anterior a propósito de la poética clásica se sintetiza y conecta con la nueva concepción de poética moderna de la siguiente forma:

***Sobre la base del mantenimiento del principio de autoridad clasicista, cuyo eje vertebral sustenta el concepto platónico, aristotélico y horaciano de imitación, y los subsiguientes de naturaleza, verdad, realidad, orden, posibilidad y verosimilitud, el pensamiento neoclásico reencontró un ingente volumen teórico de tradicional vigencia casi inalterable que dispuso como sistemática organización reglada a la cual habían de responder la preceptiva, la crítica y el arte. Esto es un estatismo estético con aspiraciones universalistas dirigido por la Razón como sometimiento a fin de establecer un canonismo de lo equilibrado en todos los órdenes textuales y metatextuales cuya finalidad, igualmente equilibrada, es determinable axiomáticamente en los términos de Horacio prodesse et delectare. El objeto del arte sería la imitación selectiva y prototípica de la Belleza natural, configurada como modelo, dentro de un universo de identidad moral integrador del Bien en el conjunto de la realidad humana, y cuya utilitaria incidencia en el público habría de consistir en el deleite o placer didácticos.***<sup>25</sup>

De lo anterior, se entiende que la poética clásica nunca perdió vigencia, pero experimentó una exacerbación al producirse esta especie de “feliz encuentro” para los ilustrados del dieciocho: la poética como una herramienta antigua en perfecto estado de funcionamiento, de tomar y aplicar. Por lo mismo, la dimensión platónica y neoplatónica del Renacimiento<sup>26</sup> que sustentaba la concepción divina o “asistida” del arte quedó guardada en un rincón, para ser desempolvada por los prerrománticos, como una corriente alternativa, en el mismo siglo XVIII.

Sin embargo, los cambios en los fundamentos de la poética ocurridos en la Modernidad fueron un producto tardío de esta, si aceptamos la ya clásica división de Marshall Berman.<sup>27</sup> Recién al final de la primera fase de la Modernidad, o sea a fines del siglo XVIII,<sup>28</sup> el cambio que se estaba dando en todos los niveles de la cultura afectó al arte en general. Este cambio apareció como una reacción vehemente contra el

<sup>25</sup> Aullón de Haro, *Teoría de la crítica literaria*, Madrid: Trotta, 1994, p. 30.

<sup>26</sup> La figura más relevante del neoplatonismo medieval fue Marsilio Ficino, quien, principalmente como traductor de Platón, propició al avenimiento y síntesis entre platonismo y cristianismo.

<sup>27</sup> Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Trad. de Andrea Morales Vidal, Madrid: Siglo XXI, 1988.

<sup>28</sup> Para Berman, el primer período de la modernidad transcurre entre el siglo XV y fines del XVIII.

racionalismo totalizante del siglo de la razón. Los tiempos histórico-artísticos del Prerromanticismo y luego Romanticismo, iniciaron y desarrollaron respectivamente la crítica al modelo racional hegemónico consolidado en el siglo XVIII. La historiografía que documenta este quiebre coincide en señalar que fue en Inglaterra y Alemania, y principalmente en esta última, donde el cambio fue más significativo y produjo mayores influencias continentales y occidentales. Sobre esto último, Aullón de Haro señala que al estudiar el nacimiento y consolidación de los movimientos románticos europeos, resulta útil aplicar el criterio de “decisoriedad”<sup>29</sup>, según el cual se puede centrar la atención histórica y teórica en las ideas de ingleses primero, y luego alemanes: primero el empirismo inglés y luego la ilustración alemana son las dos fuentes decisivas, esbozo y desarrollo, del movimiento paralelo dentro del Siglo de la Razón, que hicieron su crítica y provocaron el ocaso del racionalismo y del neoclasicismo como fundamento del arte.

Por lo tanto, siguiendo la metáfora de Berman, una de las cosas que “se desvaneció en el aire” con el prerromanticismo fue la creencia de que la poética pudiese servir como reglamentación científica y externa para producir o medir la belleza y correctitud de las obras literarias. El fundamento esencial de la antigua poética, según el cual el arte es imitación de la naturaleza y que por lo tanto se rige por sus principios observables, sufrió una crisis profunda.

Emil Staiger se explica este cambio de paradigma señalando que desde sus orígenes, la poética clásica se planteó tres problemas integrados: a) en qué consiste la esencia de la poesía, b) cómo se ordenan los modelos existentes, qué son los géneros literarios y c) cómo se alecciona al principiante.<sup>30</sup> Antes del prerromanticismo alemán, toda poética heredera de Aristóteles y Horacio tenía estos tres problemas integrados como una unidad indisoluble, y prueba de ello son las poéticas neoclásicas de Boileau o Gottsched, en Francia y Alemania, respectivamente. Sobre este último, es interesante apuntar que en la antesala del prerromanticismo alemán encontramos su estudio teórico *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen (Ensayo de una poética crítica para los alemanes)* del año 1730, en donde llevó a cabo su mayor esfuerzo en la línea de la poética clásica, inspirado en la literatura contemporánea que se producía en el siglo de la razón y de la estética neoclásica. Paradójicamente, este esfuerzo se llevó a cabo algunos años antes de que la transformación del paradigma poético se echara a andar en su país. A esto se refiere Staiger en el siguiente pasaje:

***Pero después de Gottsched, la creencia en la enseñanza de la ciencia poética se ha tambaleado. Se sigue considerando aún posible la ciencia de la poesía. Pero justamente la ##### que originariamente pertenece al título poética, desaparece. Especialmente es el lírico el que no espera nada de la teoría. (...) Tan pronto como la poesía ya no es, como aún creía Gottsched, imitación de la naturaleza o de modelos existentes, sino tarea creadora, cuando no expresa algo derivado, sino el ser más puro del hombre, entonces es cuando el pensamiento más fundamental de todos se considera adecuado para tal objeto.***<sup>31</sup>

Estas palabras iluminan el curso de la poética a partir del siglo XVIII. Staiger habla de una

---

<sup>29</sup> Aullón de Haro, *Teoría de la crítica literaria*, op. cit. p. 27.

<sup>30</sup> Staiger, Emil. *Conceptos Fundamentales de Poética*, versión española de Jaime Ferreiro. Madrid: Ediciones Rialp, 1966, p. 234

pérdida de semas o rasgos significativos para la palabra “poética”, ya que originariamente el término comprendía la objetivación de la técnica que se pierde en la poética moderna.

El cambio se da en esa movilización desde la técnica objetiva y verificable a la técnica subjetiva, por lo tanto única y no verificable, o mejor dicho únicamente verificable en el ser del artista. Dicho de otro modo, la reorientación de la poética se puede entender de la siguiente manera: si antes tenía un fundamento externo al productor (fundamento objetivo y por tanto, observable, verificable), ahora tiene un fundamento interno al mismo (subjetivo, por lo tanto invisible). No es que la poética necesariamente pierda sus partes constituyentes, no es que la parte técnica pierda importancia, sino que ya no tendrá el estatus de norma *a priori* como regla general y única aplicable como horma. Tampoco será comprobable mediante la observación. La poética ya no se podrá evaluar en función de una observación, sino mediante la crítica a una proposición planteada por el artista. Desde el prerromanticismo alemán, el paradigma de creación artística se moviliza hacia el interior, y de uno pasa a multiplicarse eventualmente a cuantos artistas haya. Idealmente existiría una poética para cada artista, como señalaba Borges. La poética se enclaustra y se subjetiviza.<sup>32</sup>

Desde el momento en que la horma poética se interioriza, abandona un modelo objetivable y queda en una perspectiva móvil. Podrá tener motivaciones que van más allá de lo que tradicionalmente rige los aspectos formales y estéticos del arte: cualquier motivación genuina y profunda del espíritu (éticas o políticas, por ejemplo). La poética ya no es descriptiva sino que opinante; no es una regla general sino una regla específica; deja de observar el género (este género pasa a cuestionarse) y pasa a manifestar una especie, en lo posible diferente de toda otra especie. Si en algo gana la poética moderna es en *especialización*.

En este contexto, no resulta extraño que se rescaten ideas del platonismo y neoplatonismo como la *manía*, la asistencia divina, el favor gratuito de la musa. Se recupera la dimensión mágica y mística del arte.<sup>33</sup> En ese sentido se entienden las pérdidas de énfasis reglamentario, y se justifican ahora las declaraciones de principios estrictamente personales.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 234-235.

<sup>32</sup> Es muy gráfico sobre este aspecto observar la proclamación que hicieron los artistas alemanes del *Sturm und Drang* de su genio en libertad.

<sup>33</sup> A partir del estudio de Aullón de Haro, se puede hacer una síntesis muy gruesa de la secuencia de contribuciones filosóficas de esta revolución estética: los empiristas ingleses Shaftesbury, Addison, Gerard, Alison, Reid, Burke, Home of Kames y Hume, inician la transformación gnoseológica con respecto al racionalismo neoclásico, al trasladar el objeto de estudio desde la obra a la psicología del sujeto que la percibe. Llegadas estas ideas a Alemania, se podría situar el comienzo de estas reflexiones en la obra del racionalista Baumgarten, quien en 1735 hablaba de la excepción al uso de las reglas. Luego Lessing, en su teoría del drama, y el movimiento prerromántico alemán del *Sturm und Drang*; la estética kantiana, y luego el aporte fundamental y profundizador de Schiller; posteriormente la crítica de los hermanos Schlegel; y los aportes a la estética de Herder, Novalis, Jean Paul, y Hegel. La síntesis de la historia de las ideas de este período se encuentra en el capítulo “La construcción de la teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético” en Aullón de Haro, Pedro, op. cit. pp. 27 – 113.



Sobre esta base se construye la poética moderna que, desde el siglo XVIII hasta ahora, también ha pasado sus etapas, sus transformaciones y reformulaciones. La poesía del siglo XIX se puede ver como un paradigma de coexistencia de variados modos de acercamiento, de distintas poéticas con resabios neoclásicos y nuevas perspectivas románticas, todo generado desde que la horma clasicista se rompió y quedó abierto el escenario para propuestas diferentes e incluso contradictorias. En 1798, Wordsworth y Coleridge propiciaban la experimentación en poesía a partir de un lenguaje tomado de la publicación de las *Lyrics Ballads*, advirtiendo al principio que los poemas “Fueron escritos principalmente con la intención de probar hasta qué punto el lenguaje de la conversación de las clases medias y bajas de las sociedades se adapta a los propósitos del deleite poético”<sup>34</sup> Además, acusaban este cambio de paradigma con respecto a la poética anterior: “Aquellos lectores de juicio superior quizá desapruében el estilo en que se ejecutan muchas de estas piezas, pues habrá que esperar que muchos versos y frases no se acomodarán exactamente a su gusto”.<sup>35</sup> Por otra parte, en coexistencia con estos postulados, podían aparecer ideas poéticas como la de Edgar Allan Poe en su “Filosofía de la composición”, en donde presenta una teoría procedimental en varios pasos para escribir un poema de inspiración romántica. Es notable cómo la inspiración romántica se ve diseccionada, cuando Poe explica —más cerca al menos en procedimiento de la horma neoclásica que de la expansión libre del genio romántico— los pasos de la composición en uno de sus poemas más famosos, “El cuervo”.<sup>36</sup> El último de los pasos, sin embargo, inscribe esta poética tan reglamentada dentro de las poéticas románticas:

***Pero en temas así tratados, cualquiera sea la habilidad desplegada o el relieve que se da a una multitud de incidentes, siempre queda una cierta dureza, una desnudez que repugna al ojo del artista. Hay dos cosas que se requieren invariablemente; primero, una cierta complejidad o, más exactamente, un cierto ajuste; segundo, algo de sugestivo, una corriente subterránea de sentido, por más indefinida que sea. Esta última es la que imparte en especial a una obra artística mucha de esa riqueza (para usar un término coloquial muy expresivo) que tendemos demasiado a confundir con el ideal.***<sup>37</sup>

El advenimiento del romanticismo dejó instaurada la posibilidad de experimentación individual en el campo del arte. Se sucedieron movimientos de gran relevancia para la historia y las manifestaciones artísticas. Por ejemplo en Francia, los parnasianos o los simbolistas generaron aparatos estéticos de influencia mucho mayor que la nacional,

<sup>34</sup> Wordsworth, W, S.T Coleridge, *Baladas líricas*, edición bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, Madrid: Cátedra, 1990, p. 107.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 107-109.

<sup>36</sup> Estas partes, sintéticamente, son: 1) extensión del poema, 2) impresión o efecto a producir; 3) tono para conseguir la belleza; 4) recursos a usar; 5) justificación racional para el uso del principal recurso utilizado en el poema (el estribillo); 6) elección de un tema adecuado para expresar el efecto; 7) versificación original; 7) lugar de desarrollo de la acción y limitación espacial del poema; 8) circunstancia de la escena (movimiento de personajes, hora del día, etc.) Poe, E.A., “Filosofía de la composición” en *Ensayos y críticas*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid: Alianza, 1973.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 78

alcanzando un radio amplio perímetro occidental. Las vanguardias históricas recogen esa sensibilidad como un último y definitivo giro hacia la experimentación estética con fundamentos transformadores de la realidad.

En lo que respecta a este trabajo, se podrán apreciar dos grandes momentos de formulación de la poética en Chile durante el siglo XX: una que corresponde a las vanguardias históricas, y otra que corresponde a manifestaciones del arte que se ha definido como propio de la posmodernidad, todo esto internamente conectado por influencias mutuas. Hay que decir que toda poética construye un espacio en el que se insertan sus obras: este espacio como tal –y dependiendo de la “fuerza” de la poética que lo construye– es perfectamente visible, y va dejando “lugares habitables” para los poetas posteriores, que al tomar por primera vez al acto de escritura encuentran el terreno diseñado de cierta manera. No es lo mismo “espacialmente” escribir poesía antes o después de Huidobro. Lo mismo podemos decir de Parra. La poética, en última instancia, se puede ver como ese espacio que el poeta construye para sí pero en el cual edifica su posteridad para generaciones siguientes, dejando un espacio más o menos habitable.

Como se dijo anteriormente, en lo que sigue de esta tesis se abordarán, a partir de la hipótesis y definiciones ya planteadas, sustancialmente tres temas: a) la poética general de cinco autores, b) la confluencia de ellas en un “arte poética”, explícita o implícita, y c) la influencia y conexiones que ese poeta aporta dentro del curso específico del fenómeno metapoético de la poesía chilena, y del curso de la poesía chilena general del siglo XX.

# Capítulo 2. Vicente Huidobro: poética creacionista, inauguración de una tradición

## I. Poética de Vicente Huidobro

Corresponde en este capítulo ver los principales aspectos de la construcción poética de Vicente Huidobro (1893 – 1948).

### 1. Apuntes de la situación histórica, biográfica y literaria

Para tratar la obra de Huidobro, en su condición inaugural del fenómeno de las poéticas chilenas del siglo XX, ha parecido adecuado introducir antes un excursus con elementos históricos, biográficos y literarios del tiempo en que Huidobro construyó su poética, a inicios del siglo XX, y que corresponde con la primera “modernización”, la primera “discusión identitaria” y la primera “revolución” literaria a partir de la acogida del modernismo de Darío. Además, corresponde con el tiempo de las vanguardias históricas, período que propició la condición de “puerta de entrada” para la tradición metapoética

que se pretende mostrar en este trabajo como un *continuum* de la poesía chilena del siglo XX. Por otra parte, la situación histórico-social en que se dio esta poética también resulta interesante para comprender la construcción de la misma.

Por lo tanto, inicialmente se situará históricamente el tiempo en que Vicente Huidobro tuvo su formación y primeros años de aprendizaje, para dar contexto histórico al comienzo de la construcción de su poética.

Huidobro de niño y joven recibió una educación europeizante que en el Chile de la primera década del siglo XX se había exacerbado. La clase dirigente chilena a la que pertenecía Huidobro experimentó un creciente interés en la búsqueda de su raigambre europea conforme se acercaba la celebración del primer centenario de la República, en 1910. La celebración oficial de los cien años republicanos buscó por todos los frentes modelar una imagen interna y externa del país como nación moderna, progresista, próspera y comparable a las metrópolis del mundo. Muchas iniciativas se implementaron para llegar al año 10 del siglo con muchas cosas que mostrar con orgullo. Seguramente el rostro más visible fue la remodelación arquitectónica de Santiago, pensada principalmente para impresionar a las delegaciones extranjeras que asistieran al evento. Como apunta Schopf, con sus 400.000 habitantes Santiago vivió una modernización parcial, una modernización de las apariencias, visible en construcciones públicas, bienes materiales individuales –como los primeros automóviles–, y atuendo a la europea de las damas de sociedad, todo enmarcado en las tradiciones hispano-cristianas.<sup>38</sup> En ese tiempo Joaquín Edwards Bello comenta, no sin ironía, que “las chilenas son las mujeres más a la francesa del mundo” al ver sus atuendos, modos de actuar y de arreglarse.<sup>39</sup> El *aggiornamento*, la moda foránea, la “amononada” general de la nación tenía mucho de autocomplacencia forzosa porque 1910 no era un año de celebración exclusivo para Chile sino también para otras naciones, como por ejemplo y sin ir más lejos, Argentina. Existió, por lo tanto, una suerte de “competencia identitaria” que llevó al gobierno y a la clase dirigente a preparar las celebraciones, acentuado el progreso y la exclusividad de la nación chilena.

Los términos de esta retrospectiva no quedaron solamente en aspectos prácticos. La búsqueda del rasgo diferenciador con las demás naciones sudamericanas fue un impulso sostenido, que quería ver en la herencia cultural e incluso racial el argumento decisivo para sostener la superioridad nacional, sin abandonar el marco hispano-cristiano del que hablaba Schopf. El crítico literario y sacerdote Emilio Vaisse reflexionaba en 1909 acerca del progreso del catolicismo en cien años de historia republicana, considerando que esta evolución era insuperable para las demás naciones americanas, porque de fondo subyacía un factor racial: mientras en otras naciones el componente indígena había prevalecido por sobre el español, en Chile la sangre española había prevalecido, fundando “el pueblo más homogéneo de América”<sup>40</sup>. Vaisse continuaba en estos

<sup>38</sup> Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago, Chile: LOM Eds., 2000, p. 56.

<sup>39</sup> Edwards Bello, Joaquín *Antología de familia*, Santiago: Sudamericana, 2002, p. 150.

<sup>40</sup> Vaisse, Emilio “La Iglesia Católica en Chile. Desde 1810 a 1910.” En *Zig Zag*, 18 de diciembre de 1909. Cfr. [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

términos.

***De ahí fluye que, en los países de abundante mestizaje, el cristianismo sea una mera exterioridad y no una fuerza viva. Todo lo contrario sucede en países de raza homogénea, sobre todo si esa raza es, como la española, neta y substancialmente religiosa. Añádase a este elemento de progreso el que resultaba del carácter aristocrático de una gran parte del clero chileno. Hijos de las mejores familias de esta tierra, sus clérigos han sabido, como buenos descendientes de hidalgos, mantenerse a un nivel de instrucción, moralidad y desprendimiento que les ha granjeado el respeto de la sociedad y del pueblo.***

Nuestro primer análisis identitario estuvo marcado por una falta de pensamiento crítico y una exclusión de todo lo que no fuera propio de la escasísima representación que en cuanto a la cantidad de población tenía la clase dirigente en el Chile de esos años. La modernización de la nación para el primer centenario fue un proyecto en resumidas cuentas bastante superficial, ya que los trabajos y el análisis de nuestra supuesta modernidad se quedaron en aspectos cosméticos sin asumir el tema de la división social profunda que existía entre elite y proletariado. Por ejemplo, el florecimiento arquitectónico se hizo sobre una masa social empobrecida que desde 1880 arrastraba los lastres de la llamada “cuestión social”. Por lo tanto, en ese recuento identitario no se consideraron aspectos sustanciales del tránsito desde el siglo XIX al XX, como el desarrollo y robustecimiento de tendencias democráticas y revolucionarias, los comienzos ideológicos del futuro socialismo<sup>41</sup> y, en términos generales, la consolidación de una división fundamental entre la “sociedad” y el pueblo, siguiendo la división de Vaisse.

Estas consideraciones son importantes más allá de establecer un marco histórico para la poética de Huidobro. En estos años de juventud están las claves para entender muchos de los aspectos controversiales que han gravitado en la valoración de la poesía de Huidobro, como su vinculación natural a las vanguardias europeas a partir de un europeísmo contraído por familia y por clase, pero también la relación estrecha que posteriormente tendrá con el socialismo naciente chileno, afinidad que partió como una precoz crítica al entorno familiar y de clase.

Al tiempo en que Vaisse hacía sus reflexiones, Vicente Huidobro tenía 16 años. Era estudiante del prestigioso colegio San Ignacio, había tenido inclinaciones literarias tempranas, y su entorno inmediato no estaba exento de motivaciones de este tipo: su madre congregaba en casa a los principales escritores de su tiempo en una tertulia que satisfacía sus pretensiones literarias. Asimismo, la familia Huidobro estaba suscrita a publicaciones europeas que llegaban periódicamente.

El entorno literario en que Huidobro se movía había aceptado el movimiento Modernista tardío como el inicio de la lírica contemporánea en el continente. Esta

---

<sup>41</sup> La relación de la obra de Huidobro con su entorno social e histórico está muy bien documentado por Luis Navarrete Horta en su introducción a las *Obras Selectas* de Huidobro. En la nota número 8 de esa introducción, explica cómo a partir de este convulsionado momento histórico-social se produjo una especie de renacimiento cultural en Chile, con la aparición de grandes nombres en diferentes áreas. Cita los aportes que sobre este período hacen el poeta José Miguel Vicuña, y el historiador Hernán Ramírez Necochea. Cfr. Navarrete Horta, Luis, “Huidobro: la lucha entre el juego y el fuego”, en Huidobro, Vicente, *Obra Selecta*, selección, prólogo, cronología y bibliografía de L. Navarrete Horta, Caracas: Ayacucho, 1989, pp. xvi y xvii (nota 8).

influencia, junto a elementos simbolistas o parnasianos, llegados para el joven Vicente como susurros de primera juventud, quedó plasmada en su primer libro, *Ecos del Alma* (Santiago, 1912).

Es extraño el temprano intento de quiebre por parte de Huidobro con toda esa tradición, y asistir a su personal búsqueda de un reordenamiento de la baraja para la poesía. Las rebeldías de Huidobro fueron muchas: hacia la familia, hacia la posición social o hacia la poesía del Modernismo. Pero esta última resulta más extraña, si se piensa que era la corriente que abrazaban los escritores de avanzada de ese tiempo, y si se tiene en cuenta que se trataba de algo más que una rebeldía vivencial: era una rebeldía estética.

La poesía de herencia modernista inmediatamente anterior a la de Huidobro está excelentemente compilada en el libro antológico *Selva Lírica*<sup>42</sup> del año 1917, preparada por Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya. Se trata de una recopilación del estado sincrónico de la poesía chilena en la segunda década del siglo XX, a partir del convencimiento de los autores de que solo a fines del siglo anterior (XIX) se había dado “la verdadera iniciación de nuestra poesía lírica”.<sup>43</sup> Por lo tanto, la antología se propone como una compilación del quiebre de la hegemonía que se mantenía desde la generación literaria de 1842, de la cual es necesario mencionar algunas cosas, dada su importancia y largo período de vigencia en la poesía del siglo XIX en Chile. Su precursor, impulsor y maestro indiscutido fue Andrés Bello:

***En su discurso inaugural [de la universidad de Chile] el sabio Rector incitó a la juventud a abanderizarse en la escuela literaria romántica, muy en boga en aquella época: no quería “la docilidad servil que lo recibe todo sin examen ni la desarreglada licencia que se revela contra la autoridad de la razón”. Las enseñanzas catedráticas y los tratados de gramática, métrica y poesía de este varón insigne habían de influir y han influido grandemente en el desarrollo de la literatura nacional.***<sup>44</sup>

La poética de Bello tuvo inspiración romántica pero aplicación neoclásica. Realmente este es un buen ejemplo para ilustrar la distinción entre poética teórica y poética aplicada. Esta poética fue la que imperó hasta finales del siglo XIX; avalada por el carácter pedagógico que Bello daba a sus iniciativas, su modo de concebir y hacer literatura se propagó en las escuelas y universidades, con una vigencia aproximada de medio siglo.

En el prólogo de *Selva Lírica*, se pretende hacer una historiografía evolutiva de la literatura en Chile desde la Conquista hasta el momento de la publicación del volumen. Antes de entrar al siglo XX, se propone fijar un año de comienzo de la poesía contemporánea en Chile: 1895, año en que aparece el libro *Ritmos* de Pedro Antonio González, el poeta modernista chileno más destacado o, como lo describen los autores

---

<sup>42</sup> Molina Núñez, Julio, y Juan Agustín Araya. *Selva Lírica*, Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917. Original publicado en [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).

<sup>43</sup> Cfr. *Selva Lírica*, op. cit. p. VIII.

<sup>44</sup> Cfr. *Selva Lírica*, op. cit. p. VII

de la antología, “el más lírico de los poetas de este país y el iniciador del período contemporáneo de nuestra poesía.”<sup>45</sup>

La antología está dividida en dos partes, que responden a un juicio crítico de los autores. La primera recolecta la poesía de los llamados “neolíricos”. La segunda, la obra de los “poetas clásicos, románticos, tropicales e indefinibles”. Por lo tanto, en la primera parte está contenida la poesía de mayor calidad, o de avanzada, la cual también está dividida en tres partes jerarquizadas: I) Precursores y representantes de las diversas tendencias modernistas. II) Los poetas que les siguen en mérito y III) Los nacionalistas y criollistas.

El valor de los compiladores de *Selva Lírica* estuvo en dar cuenta y arriesgarse a clasificar, a veces en bien discutibles categorías, a los poetas y obras que mostraban el cambio de paradigma de la poética, libre de la preceptiva neoclásica. Los antologadores asumieron que la poesía de Darío había renovado la poesía en lengua española al modo de las últimas tendencias estéticas iniciadas en otras lenguas, principalmente francés.<sup>46</sup>

Huidobro fue antologado en *Selva Lírica*. Sus autores incluyeron algunos poemas de *La gruta del Silencio* (1913),<sup>47</sup> y presentaron una curiosa caracterización del joven Huidobro, alabando su dedicación quijotesca a la poesía y su opción por cantar los conflictos sociales a pesar de su alcurnia y “sus millones”. Destacaron lo prolífico de su producción, y caracterizaron sus versos como “disparejos, ásperos y gruesos, pero musicales”, “gusanos de espíritu inflamados de materia gris”, y una serie de comparaciones de este tipo. Le vaticinaron éxito, dado su voluntarismo. Aunque lo situaron en la primera parte de la antología —entre los poetas más destacados—, lo dejaron en la segunda división de esta, es decir, entre los que siguen en mérito a los primeros, por la sencilla razón de que el joven poeta de veintitrés años mostraba en su último libro, *Adán*, una influencia demasiado acusada de otros poetas y filósofos y, en consecuencia, había perdido originalidad<sup>48</sup>. En otras palabras, no lo incluyen entre los mejores por ser susceptible a las influencias, justamente a quien en la práctica y en la teoría de la poesía, estaba preparando un golpe de timón en el proyecto creativo. Por

<sup>45</sup> Cfr. *Selva Lírica*, op. cit., p. X.

<sup>46</sup> No son pocas las “artes poéticas” que se adscriben a este cambio de la poética general, en donde es evidente el quiebre de la norma neoclásica al aparecer la subjetividad del autor como motor de la producción. El máximo referente de este tipo de poéticas es Paul Verlaine, maestro de Darío, de quien el nicaragüense dijera: “padre y maestro mágico, liróforo celeste/Que al instrumento olímpico y a la siringa agreste / Diste tu acento encantador”. Se puede tomar como ejemplo de este cambio el siguiente poema de Daniel Vásquez: La belleza inmortal no resiste la norma de la muerte, del ritmo, del verbo, de la forma: a veces en la música de algún verso se enreda o en un símbolo deja su tactación de seda. Inefable y desnuda se va del pensamiento pero a veces ¡milagro supremo del momento! transfigura en divinos los éxtasis humanos torna en estrellas de oro los carnales gusanos... (Y luminosamente, y silenciosamente, la eternidad nos pasa temblando por la frente). (*Selva Lírica*, p. 230).

<sup>47</sup> Anteriormente a la publicación de *El espejo de agua* en Buenos Aires el año 1916, Huidobro ya había publicado seis libros: *Ecos del alma* (poesía, 1910), *Canciones en la noche* (poesía, 1913), *La gruta del silencio* (poesía, 1913), *Pasando y pasando* (crónicas y comentarios, 1914), *Las pagodas ocultas* (poesía, 1916) y *Adán* (poema, 1916).

<sup>48</sup> Cfr. *Selva Lírica*, p. 295.

cierto, y en perspectiva, si algún tipo de ceguera mostraron estos antologadores fue no darse cuenta de que al tiempo de publicar su antología, Huidobro ya había cumplido varios de los hitos iniciales de su proyecto poético: había leído su primer manifiesto “Non serviam” en el Ateneo de Santiago en 1914; había dictado la conferencia en el Ateneo de Buenos Aires, donde leyó textos de *Adán* y *El espejo de Agua* (libros que pueden considerarse preliminares de su proyecto poético), y desde hacía al menos tres años trabajaba un proyecto que estaba en real estado de avance, la definición del “Creacionismo”, que dejaría obsoleta a la poesía chilena de corte modernista que en 1917 en *Selva Lírica* se presentaba como nueva.

## 2. Aproximación a la poética creacionista de Huidobro.

---

Una primera aproximación general a la poética de Huidobro nos puede permitir la siguiente observación: esta no ha debido ser “construida” por la crítica, ya que la mayor parte de ella fue formulada explícitamente por su autor. La función de la crítica más bien ha sido situar, valorar la obra del poeta, darle la consideración que se merece, etc. Pero las claves de su poética las dejó impresas el mismo Huidobro, como una línea perfectamente trazada de su producción, paralela a la línea de su poesía y en diálogo con ella.

Hay que recordar que la obra de Huidobro se inscribe en un tiempo de manifiestos y proclamas en el ámbito del arte<sup>49</sup>. Como bien expresa Pedro Aullón de Haro, la poética creacionista es un proyecto poético trazado en forma completa, como pocos en nuestra lengua.<sup>50</sup> Las líneas de Huidobro como poeta y metapoeta corrieron paralelas y con intensidades similares. Su poética es un proyecto completo como programa productivo. Estableciendo un cronograma de él, se podría ver como un tema con variaciones, en que las líneas gruesas y fundamentales estaban listas en 1916, y a continuación fue repitiéndolo mediante diferentes imágenes, formas, perspectivas, tocando los mismos puntos desde diferentes ángulos, agregando matices, nuevos giros, mayores o menores énfasis, mayores o menores intensidades. Todo ese ejercicio sostenido, repetitivo, ajustable, fue vaciado en diferentes formatos: artes poéticas, cartas, entrevistas, y por sobre todo un buen número de manifiestos.

Esta característica nos da la posibilidad de tratar la poética de Huidobro desde esa cronología constructiva, en que el proyecto va *in crescendo*, de modo de poder comprender inicialmente las líneas principales y más gruesas, ver la evolución de ellas, y también reparar en los elementos nuevos que se van agregando.

Por lo tanto, en lo que sigue se dividirá el estudio de la construcción de la poética del

---

<sup>49</sup> Este tema puede ser consultado en el libro de Nelson Osorio *Manifiestos, proclamas, y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

<sup>50</sup> Aullón de Haro considera que en lengua española hay dos poéticas trazadas completamente: la de Gracián y la de Huidobro. Cfr. Aullón de Haro, Pedro “La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético”, en Huidobro, Vicente, *Obra Poética*. Edición Crítica a cargo de Cedomil Goic, Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2003, pp. 1480-1488.



Creacionismo considerando tres preguntas: ¿por qué se puede situar la poética de Huidobro como movimiento de vanguardia?, ¿cuáles fueron las influencias en la poética de Huidobro?: y por último ¿cuáles son las líneas fundamentales de esta poética?

### 2.1. El Creacionismo como poética de vanguardia

La poética de Vicente Huidobro históricamente se puede ubicar entre los movimientos de vanguardia de la poesía y el arte occidental. Para determinar las razones de esta pertenencia, Pedro Aullón de Haro propone distinguir cinco puntos reconocibles en los movimientos vanguardistas, y ver si la poética de Huidobro cumple con ellos. Estos son:

- 1) Ruptura violenta con la retórica artística y el pensamiento heredados y, socialmente, con la burguesía.
- 2) Explicitación programática de contenido formal innovador.
- 3) Teoría programática susceptible de ser puesta en relación directa con otros sectores de las artes o la cultura.
- 4) Consecución, o intento de consecución, artística de los postulados programáticos.
- 5) Capacidad de persuasión internacional.

Estos elementos son verificables en la poética de Huidobro en el sentido de que:

- 1') Intenta romper con la herencia poética anterior, el Modernismo.
- 2') La explicitación de su programa creativo está en formatos típicos de proclama usados en este tiempo: el manifiesto, el "arte poética".
- 3') Su programa poético se relacionaba con el arte general, al ser, en primer término, una crítica a la *mimesis* como proceso sustentador del arte y una propuesta para una nueva *poiesis*.
- 4') El programa tiene aplicación práctica en poemas desde 1914;
- 5') El Creacionismo tuvo una difusión internacional que alcanzó principalmente Sudamérica, Europa y Estados Unidos, alternó con las vanguardias parisinas e influyó las vanguardias literarias en España.

### 2.2. Creacionismo: influencias reconocibles

El tema de las influencias que se ven en el Creacionismo cobra mayor interés sobre todo en la poética de un autor tan reacio a reconocer antecedentes. Mireya Camurati propone tres líneas de influencia fundamentales al principio de la construcción de esta poética (antes de la residencia en Europa), y una posterior, una vez que el Creacionismo obtuvo el roce directo con las vanguardias parisinas de la época. Las tres primeras influencias del período inicial son: A. el filósofo norteamericano Emerson; B. el movimiento futurista y la obra del poeta mallorquín Gabriel Alomar, y C. la poesía simbolista y modernista, como tradición poética vigente de su tiempo.<sup>51</sup> El cuarto eslabón sería la influencia de los

---

<sup>51</sup> Cfr. Camurati, Mireya "Fuentes del creacionismo" y "La conjunción cubista" en *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980.

movimientos vanguardistas europeos, principalmente el cubismo,<sup>52</sup> posteriormente el dadaísmo y finalmente el surrealismo.<sup>53</sup> Se puede observar que las tres primeras líneas vienen de distintos ámbitos: la primera, desde la filosofía idealista; la segunda, desde la moda artística contemporánea vanguardista, y la tercera, desde el legado poético inmediatamente anterior; la cuarta influencia es el roce natural en la ebullición estética del París de la segunda década del siglo XX, una vez que Huidobro se establece en Europa en 1916. Revisemos más detenidamente la naturaleza de estas influencias:

A. La influencia de Emerson se debe a la afición que Huidobro sentía por el padre del trascendentalismo filosófico norteamericano. Esta es una de las pocas influencias que el autor hizo explícita, al punto de dedicar el libro *Adán* a su memoria. Camurati investiga en los alcances de esta influencia, y descubre algunos pasajes de gran similitud entre ambos autores. Para los propósitos de este trabajo, son útiles las comparaciones que establece entre algunos pasajes de *Nature* y el “Arte Poética” de Huidobro: “Know then that the world exists for you” y su análogo “Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el sol”, o “Build therefore your own world” e “Inventa mundos nuevos”. En líneas generales, la influencia de Emerson fue de carácter estético-filosófico e influyó en las ideas artísticas iniciales de Huidobro con respecto a sus concepciones de la naturaleza, la figura del poeta-vidente y la posibilidad de creación.

B. La relación con el futurismo de Marinetti es un asunto complejo. Huidobro valoró muy negativamente este movimiento. Sin embargo, fue bastante afín en muchos de sus aspectos de aplicación, como en algunos aspectos técnicos (supresión de puntuación, uso de espacialidad de la página, prioridad del sustantivo,) y temáticos (aparición de ciertos elementos valorados por los futuristas, como las máquinas, los medios de transporte, y el tema predilecto de la velocidad). El desprecio de Huidobro por este movimiento nunca fue bien fundamentado. Repitió algunos juicios que manifestara Darío, quien cuestionó la novedad del proyecto, y podría pensarse que fue una antipatía más justificable desde el choque de egos a distancia con el poeta italiano. En realidad, Huidobro demostró mayor afinidad con otro “futurista”, Gabriel Alomar (futurista no por pertenecer al movimiento de Marinetti sino por haber usado antes la misma denominación algunos años antes que el italiano). Con este poeta mallorquín se relaciona en sus planteamientos respecto del enfrentamiento hombre/naturaleza, y específicamente le puede haber sugerido el título de su primer manifiesto, *Non Serviam*, palabras latinas con

<sup>52</sup> Para ver las relaciones de Huidobro con el cubismo, cfr. también De Torre, Guillermo “La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores”, en De Costa, René, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid: Taurus, 1975.; Caracciolo Trejo, E. “Huidobro y el cubismo”, en *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*; Benko, Susana, *Vicente Huidobro y el Cubismo*, Caracas: Banco Provincial, 1993, y Busto Ogden, Estrella. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid: Playor, 1983.

<sup>53</sup> Las relaciones de poesía de Huidobro con el cubismo han sido ampliamente estudiadas, en parte porque constituyen la influencia más polémica por situarse en el centro de la discusión sobre la originalidad de Creacionismo. No se prestó igual atención para las influencias de dadaísmo y surrealismo, aunque para Andrés Morales estas la influencia de estos movimientos se hace evidente: el dadaísmo, por ejemplo, en el canto VII de *Altazor*, y el surrealismo en los últimos poemas de Huidobro. Cfr. Morales, Andrés, “Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro (Modernismo, simbolismo y cubismo)”, en “Revista Signos” n° 28, Valparaíso: Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 1990, pp. 63 – 76.

las que el poeta español nombra esta misma tensión hombre/naturaleza del arte contemporáneo.

C. De la poesía modernista, Huidobro adquirió fundamentalmente la renovación temática y de lenguaje de la escuela de Darío, y el traspaso, en lengua materna, de todo el espectro de influencia que venía de los poetas simbolistas franceses. Directamente de estos últimos, Huidobro podría haber tomado de Verlaine la exaltación de los matices y de lo ambiguo, la musicalidad del verso, la formulación sintética de su programa en un “arte poética”; de Rimbaud, la posición del poeta como vidente; de Mallarmé, sus teoría de la expresión no de las cosas, sino de los efectos que producen, y así se podrían establecer varias otras afinidades.

D. Las correspondencias del Creacionismo y el Cubismo han sido ampliamente estudiadas. Huidobro se adscribió a este movimiento, y sus mayores afectos estéticos estuvieron puestos entre los artistas de esta escuela: Apollinaire, Picasso, Juan Gris. Los artistas que acogieron a Huidobro cuando llegó a Francia pertenecían a este movimiento y entre ellos contó sus mejores amistades de ese tiempo. El círculo de cubistas, tanto en pintura como en literatura, estaba conformado por Picasso, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Paul Dermée. Cuando Huidobro llegó a Francia, Apollinaire ya había publicado su trabajo *Les peintres cubistes: méditations esthétiques* (1913), que a la larga se transformó en el manifiesto del cubismo.<sup>54</sup> Las propuestas del cubismo literario pueden caer en la siguiente enumeración de elementos técnicos y estéticos, todos los cuales tienen relación con el período cubista de Huidobro, apreciable sobre todo en obras como *Horizonte Carré* (París: 1917) o *Tour Eiffel* (Madrid: 1918)<sup>55</sup>: ruptura de la secuencia narrativa del poema, presencia de simultaneidad de los elementos, uso de *collage* como técnica de composición (por ejemplo, intercalando trozos de conversación en el poema), uso del caligrama como formato, exposición de los elementos desde visiones aéreas, juegos de descomposición y composición tanto de sintaxis como de palabras, rechazo de lo anecdótico, consideración de la obra de arte como entidad autónoma y creadora de una emoción única, poema como objeto autosuficiente. Todos estos puntos no estaban lejos de lo que Huidobro ya había avanzado en su poética trazada en Chile. En cierta forma, para Huidobro los primeros años parisinos fueron una verificación de correspondencias y un consecuente “ajuste estético”, sin muchas dificultades, de su Creacionismo a partir de las propuestas cubistas.

Pero también, haciendo un paralelo con lo que se dijera con respecto a la relación de Huidobro y el Futurismo, habría que ver en este traspaso una influencia más allá del orden de lo estrictamente estético: fue también una influencia de la amistad, de la comunidad, de largas discusiones de café; una influencia que nació en la adscripción a un cuerpo gregario. Y, con respecto a las diferencias en los planteamientos cubista y

---

<sup>54</sup> Camurati, Mireya, op. cit. p. 95.

<sup>55</sup> Andrés Morales considera que la filiación cubista se da sobre todo en estos dos libros, apreciándose, desde *Ecuatorial* en adelante, y acentuándose en sus cuatro últimos libros, una irrupción de la emotividad que lo alejaría del movimiento estético francés. Cfr. Morales, Andrés, op. cit. p. 75.

creacionista, es pertinente considerar las palabras de Andrés Morales al respecto:

**Vemos claramente una intención humanizadora en nuestro autor [Huidobro], ya que antepone a la creación misma, la figura del poeta-hombre, es decir, una subjetividad que es el resultado de la mediatización de su intelecto-espíritu. Vemos, entonces, que no solo prima el principio de la conversión de la naturaleza en otra paralela y/o distinta, sino también, la función del poeta como decodificador y codificador, interviniendo con su subjetividad proyectada a todos los estamentos constructivos de la imagen poética. [...] Elemento diferenciador, como hemos dicho, del Cubismo, donde la actitud del poeta se encuentra relacionada más con el automatismo imaginario (concepto muy diferente al surrealista) que desemboca en una función orientada a la descomposición del mundo, organizado por el intelecto.**<sup>56</sup>

Esa subjetividad humanizante es un rasgo que se irá acentuando, a medida que esta obra transita hacia su madurez.

### **2.3 Creacionismo: tema con variaciones. Líneas fundamentales de la Poética de Huidobro**

Como se ha mencionado antes, es posible establecer dos líneas paralelas en la obra de Huidobro, una de poesía y otra de poética, con evoluciones propias. “Desde el principio coexiste en Huidobro, junto a su obra poética, una línea de desarrollo teórico muy acusada, en consonancia con los aires renovadores y reflexivos de la vanguardia europea. Antes de 1931, teoría y práctica están en tensión, incluso se diría que la reflexión alcanza grados de lucidez mayores que el ejercicio escritural.”<sup>57</sup> Sabemos que la planificación poética de Huidobro comienza cronológicamente muy temprano, en 1912, según él mismo estableció.<sup>58</sup> Sin embargo, esa poética que se modeló en manifiestos tempranos como “Non serviam” de 1914, no encontró total correspondencia en su obra sino hasta mucho después, con *Altazor* y los libros publicados a principios de los años 30. Es decir, el plan estético-programático y la poesía corrieron por carriles separados, tuvieron un punto de encuentro, y en cierta forma, volvieron a separarse en la obra tardía (auge, cénit y ocaso).<sup>59</sup>

Por lo tanto, la construcción de la poética de Huidobro se debe aislar parcialmente de su poesía, atendiendo a los puntos de encuentro evidente, como son algunos poemas de contenido metapoético, de planteamiento del proyecto estético y no de aplicación del mismo. Para tratar la evolución de esta poética, se propone seguir una línea cronológica,

<sup>56</sup> Morales, Andrés, *op. cit.* p. 75.

<sup>57</sup> Cfr. Álvarez, Ignacio “Isolda como emblema metapoético en *Temblor de cielo*, de Vicente Huidobro”. En Graña, Cecilia, *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2006.

<sup>58</sup> Cfr. Huidobro, Vicente, “El Creacionismo”, en Huidobro, Vicente, *Obra Poética*, *op. cit.* p.1338.

<sup>59</sup> Se podrían ilustrar ambos movimientos como dos arcos yuxtapuestos, uno para la poesía y otra la poética, que se intersectan en un área en la que estarían las obras de este período de máximo encuentro. Las que se distancian en línea serían las obras anteriores y las posteriores.

dividida en dos partes: la poética temprana, construida antes de 1920, y la construida posteriormente, a partir de 1921, representada por los manifiestos más importantes.

### **2.3.1. Tres momentos en la construcción inicial de la poética del Creacionismo. La reflexión metapoética anterior a los años 20.**

#### **2.3.1.1. Non serviam.**<sup>60</sup>

Como se ha dicho más arriba, las tentativas por ir tras una nueva poesía acompañaban a Vicente Huidobro desde 1912. Su primer manifiesto tiene vehemencia juvenil, no obstante lo cual, esboza temas fundamentales del Creacionismo. Las principales líneas de este manifiesto, leído en el Ateneo de Santiago el año 1914, son:

a) Manifestar el divorcio con la naturaleza en el sentido de ruptura de la *mímesis* como principio rector de la producción de arte (“No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo”).

b) Declarar la posibilidad de la creación para el poeta (“Yo tendré mis árboles, que no serán como los tuyos; tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”).

c) Declarar el comienzo de una nueva era para la poesía (“Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó mi rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente”). Esta última es una característica fundamental de la poética de Huidobro: su carácter fundacional, que se ve en la intención de hacer *tabula rasa* y comenzar desde cero la historia de la poesía. En este manifiesto saluda a la Naturaleza llamándola “viejecita encantadora”, en el sentido de modelo caduco para la imitación en el arte. Inicialmente, planteará un quiebre rebelde y total con la naturaleza en pos de la autonomía creadora y renovadora. Sin embargo, esta es una de las ideas que se van a moderar en la evolución del Creacionismo: posteriormente, la naturaleza será una aliada de la cual el poeta podrá aprender las fórmulas creativas, replicándolas con total independencia, amo y señor de los mundos nuevos que procrea. Esto se puede ver en el manifiesto “La creación pura”, que se comentará más adelante.

#### **2.3.1.2. Adán.**<sup>61</sup>

En 1916 Huidobro publica *Adán*. Se trata de un poemario, mezcla de elementos simbólicos y bíblicos, con nociones científicas sobre el comienzo de la vida. Esta convergencia de elementos ha dado fundamento a Pedro Aullón de Haro para afirmar que la poética de Huidobro contiene “una Estética esencialmente idealista, pero, no obstante, condicionada por aspectos de compromiso positivista en distinta medida y sentido.”<sup>62</sup> Como ya hemos señalado a propósito de las influencias de Huidobro, interesa de este el prefacio con la dedicatoria a Emerson, clave importante de sus primeras influencias, y la cita al libro del trascendentalista norteamericano *The poet*, que tiene

---

<sup>60</sup> En Huidobro, Vicente, *Obra Poética*, op. cit. pp. 1294-1295.

<sup>61</sup> Íbidem pp. 317 – 358.

<sup>62</sup> Aullón de Haro, en Huidobro, Vicente, *Obra Poética*, op. cit. p. 1483.

resonancias decisivas para el Creacionismo emergente:

***Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que como el espíritu de una planta, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva.***<sup>63</sup>

Además, este prefacio incurre en apreciaciones técnicas como no aparecen en otro manifiesto de Huidobro. Enuncia algunos principios para la escritura: declara su inclinación por el verso libre (“sin vacilar pensé en el verso libre”), señala la superioridad rítmica del poeta que utiliza este tipo de verso (“el versolibrista atiende a la armonía total de la estrofa”), critica toda la métrica anterior de la poesía española (“Yo, por mi parte, puedo decir que no comprendo cómo pudiera hacerse obra grande y de verdadera belleza en ocho sílabas”; “todos los metros oficiales me suenan a cosa falsa”, “realmente no me figuro un gran poema en heptasílabos o en octavas reales”) y, oficiando de crítico, emite una apreciación bastante lapidaria contra los poetas en lengua castellana en general (“la poesía castellana está enferma de retoricismo; agonizante de aliteratamiento, de ser parque inglés y no selva majestuosa, pletórica de fuerza y ajena a podaduras, ajena a mano de horticultor”).

### **2.3.1.3. Un poema del período 1914-1916.**

La reflexión metapoética también ingresó tempranamente al interior de la poesía de Huidobro, como un prefacio de lo que sería “Arte Poética” de 1916. En los poemas recopilados entre el 1914 y 1916, encontramos estos versos de un poema sin título:

***Una poesía que haga sentir la pureza del hombre Algo fuera del tiempo Hay que crear un mundo que pueda satisfacer a los verdaderos poetas***<sup>64</sup>

Además de hablar explícitamente de la “creación de mundos”, este poema toca tempranamente un tema que ha pasado quizá a segundo orden en la poética de Huidobro, pero que no puede ser desconocido: existe un trasfondo ético en la intención de devolver pureza al acto poético, de modo que la poesía pueda hacer “sentir la pureza del hombre” y “satisfacer a los verdaderos poetas”. Aunque esta postura que aquí llamamos ética ciertamente es ingenua y no madurada, conviene tenerla en cuenta a propósito de algunos aspectos que veremos en la última parte de este capítulo, respecto del manifiesto “Total”: después de una vuelta por varias formulaciones y reformulaciones estéticas, sería posible observar en Huidobro un retorno a una postura ética de la escritura, en conexión con la postura ingenua de este verso temprano. A esto se refería Morales cuando diferenciaba el trasfondo de los proyectos creacionista y cubista.

### **2.3.2. La proyección europea y los grandes manifiestos.**

En 1916 comenzó la primera gran aventura europea de Huidobro. El conocimiento de la vanguardia *in situ* le permitió estar al tanto de los movimientos en sus pormenores, detalles, funcionamientos, diferencias. No fue un simple espectador de ellos: por el contrario, planteó el Creacionismo en igualdad de diálogo frente a los demás movimientos

---

<sup>63</sup> De “Prefacio” a Adán, en Huidobro, Vicente, *Obra Poética*, op. cit. p. 325.

<sup>64</sup> De *Poemas dispersos (1914 – 1916)*, en *Obra Poética. Edición Crítica a cargo de Cedomil Goic, Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile*, pp. 359-375.

de vanguardia, que conoció y criticó de muy distinto modo. Cuando llegó en 1918 a Madrid, influyó decisivamente en el surgimiento de los movimientos vanguardistas en España. La década del veinte fue el tiempo de redacción de cuatro manifiestos fundamentales para el creacionismo, que pasaremos a revisar:

### 2.3.2.1. “La poesía”.<sup>65</sup>

Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el año 1921. El interés de este texto está en la ampliación de una serie de aspectos conceptuales del Creacionismo, y en ser, posiblemente, el manifiesto más esotérico de Huidobro. En este texto, los puntos principales que plantea son los siguientes:

a) Propone que las palabras tienen un significado mágico, distinto al significado gramatical, y que es el poeta quien puede desentrañarlo, porque es él quien va a la fuente de las palabras.

b) En las cosas del mundo, existe una palabra interna que el poeta debe descubrir.

c) Insiste en que la poesía es el “verbo creado y creador”, la palabra “recién nacida”.

d) Presenta el esbozo de una concepción ética de la poesía, al considerar al poeta como el creador de un mundo paralelo; yuxtapone al mundo que existe, “el que debiera existir”. Esto lo hace tendiendo hilos eléctricos entre las cosas del mundo innombrado, alumbrando rincones oscuros. En ese sentido, la poesía es un desafío a la razón, ya que la razón “crea su realidad en el mundo que ES y la otra (la poesía) en el mundo que ESTÁ SIENDO”.

e) El poeta es quien lleva el *fiat lux* clavado en la lengua, idea que se conecta con la del “pequeño dios” del “Arte Poética”.

### 2.3.2.2. “La creación pura”.<sup>66</sup>

Este texto fue publicado en su versión traducida al español en el diario “La Nación”, en abril de 1924; originalmente fue publicado en francés en la revista “L’Esprit Nouveau” el año 1921, bajo el nombre “La création pure. Propos d’Esthetique”. En este texto, Huidobro demuestra una intención de explicar los postulados de su poética de manera esquemática. Inicialmente, propone un esquema global de la evolución del arte universal, que respondería al siguiente orden histórico en tres estadios, según el grado de imitación de la naturaleza:

Arte inferior al medio (arte reproductivo)	Predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad.
Arte en equilibrio con el medio (arte de adaptación)	Equilibrio de la sensibilidad y la inteligencia.
Arte superior al medio (arte de creación)	Predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia.

<sup>65</sup> Íbidem, pp. 1296-1298.

<sup>66</sup> Íbidem, pp. 1308 – 1313.

De esta división, el último período sería el inaugurado por él. En este manifiesto queda claro el carácter fundacional que Huidobro atribuía a su obra.

Además, plantea su famosa distinción del nuevo artista, que ha evolucionado en la historia desde el “hombre-espejo” al “hombre-dios”, no ya vinculado a la relación servil respecto de la imitación de la naturaleza, sino dotado de la posibilidad de crear.

En este mismo manifiesto plantea un segundo esquema, con el que intenta explicar el movimiento del Creacionismo:



Según la propia explicación del autor, el artista toma elementos del mundo objetivo, los sistematiza mediante un proceso de filtro en que toma lo que le sirve y rechaza lo que no, (a este proceso Huidobro le llama *sistema*), en su interior o mundo subjetivo los transforma y combina mediante la *técnica*, y los devuelve al mundo como hecho nuevo o realidad creada.

### 2.3.2.3. “El Creacionismo”.<sup>67</sup>

Originalmente escrito en francés, este ensayo fue parte del libro *Manifieste manifestes*, publicado en 1925 en París bajo la editorial “La Revue Mondiale”. Este conjunto de manifiestos, además de ser una buena muestra de la poética de Huidobro, también es un compendio de los temas y movimientos vanguardistas de la época. En versión castellana, se recoge en la *Antología* de 1945.

En este manifiesto, inicialmente Huidobro hace un recuento de su poética, desde el año 1912 en adelante. Se refiere a la conferencia mítica en el Ateneo de Buenos Aires de 1914, que no está documentada, instancia en la que habría proclamado la célebre frase “la primera condición del artista es crear, la segunda crear, la tercera crear.” Define el poema creado como “un poema en que cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo, pues toma lugar en el mundo como un fenómeno particular aparte y diferente de los otros fenómenos”.

Además, instala la idea de lo “inhabitual” en poesía, muy discutida por los simbolistas franceses. “No hay poema si no hay lo inhabitual. Desde el momento en que un poema se convierte en una cosa habitual, no emociona, no maravilla ni desazona, y deja por tanto de ser poema, pues el desazonar, maravillar y conmover nuestras raíces es lo propio de la poesía.”

Luego explica mediante imágenes lo que entiende por “vida” de un poema, que

---

<sup>67</sup> Íbidem., pp. 1338 – 1342.



dependería de la “duración de su carga eléctrica”, para explayarse luego en qué entiende con la idea de lo “inhabitual”: “Un poema debe ser algo inhabitual, pero hecho con elementos que manejamos constantemente, con cosas que estén cerca de nuestro pecho, pues si el poema inhabitual está compuesto de elementos también inhabituales, nos asombrará en lugar de conmovernos. Lo que asombra no transporta, no levanta el espíritu hasta las alturas del vértigo consciente.”

Este manifiesto también es valioso porque intenta ejemplificar el Creacionismo mediante imágenes poéticas. Huidobro refiere dos ejemplos: “Cuando yo escribo: “El pájaro anidado en el arco-iris”, os presento un fenómeno nuevo, una cosa que nunca habéis visto, que no veréis jamás y que, sin embargo, os gustaría ver.” Y más adelante, refiriéndose al título de su libro en francés *Horizon Carré* (Horizonte Cuadrado), señala que esa frase constituye “un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí. Quiero [...] resumir en este título toda mi estética”.

Pero además, en este texto por primera vez se hace alusión explícita a que el Creacionismo es un arte humanizado, el sentido de todo lo que pasa por el poeta cobra calor interior, se vuelve íntimo. El creacionismo, por tanto, no podría considerarse una propuesta deshumanizada en el sentido orteguiano, sino de un particular modo de humanización espiritual.

Como último punto de este manifiesto, hay una intención explícita de constituirse como un legado hacia el futuro, una suerte de testamento poético “para los poetas del mañana”.

#### 2.3.2.4. “Total”.<sup>68</sup>

El último manifiesto considerado en esta revisión es “Total”, publicado en 1936 en la revista homónima, con una nota que señala sus publicaciones anteriores: en 1932 en francés, en la revista *Vertigral*, y en “La Nación” de Buenos Aires en 1933, con algunas variaciones.

Está estructurado como una reconvencción abierta, de tono sentido o clamoroso. De este manifiesto se desprende la perspectiva que toma la poética de Huidobro después del año 30, cada vez más vinculada a la contingencia, siguiendo la oposición establecida, al encuentro de una posición más ética de la escritura. Pasado el fervor de las vanguardias, la voz del poeta vuelve, con un elocuente “Basta ya de vuestros pedazos de hombre”, a retomar la voz de preocupación social, esta vez universal, que pretende para la poesía una perspectiva ética que disuelva los opuestos, los fragmentos y la división humanas que provoca la mezquindad del hombre.

***“No se puede fraccionar el hombre, porque adentro hay todo el universo, las estrellas, las montañas, el mar, las selvas, el día y la noche”.***

El tono vehemente alcanza su mayor intensidad en el fragmento:

***¿No podéis dar un hombre, todo un hombre, un hombre entero? El mundo está harto de nuestras voces de canario monocorde. Tenéis lengua de príncipes y es precioso tener lengua de hombre. Es preferible oír los discursos de un picapedrero, porque él al menos siente su cólera y conoce su destino, él está en***

---

<sup>68</sup> Íbidem, pp. 1369 – 1371.

**la pasión y quiere romper sus limitaciones.**<sup>69</sup>

El tiempo de maduración del Creacionismo propone una gran síntesis:

**“La voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases [...] Después de tanta tesis y tanta antítesis, es preciso ahora la gran síntesis”.**

Concluida la revisión de estos aspectos centrales de la poética de Huidobro, queda decir que, como puede inferirse en estas líneas, su legado poético es principalmente estético. Los argumentos más fuertes de su planteamiento van directamente al intento –imposible para muchos– de producir una realidad nueva y autosuficiente para el arte. Sus poemas se presentaron en fantástica tensión entre las dimensiones teórica y práctica de la poética. El trabajo poético de Huidobro no se formuló de una vez: fue un ejercicio sostenido a lo largo de la vida. Además de los atributos propios de su construcción poética, esa insistencia con variaciones, una verdadera partitura musical contemporánea, contribuyó en la fuerza de su legado.

## II. Texto

En esta parte, veremos cuál fue la síntesis de los puntos anteriores que Vicente Huidobro logró realizar en el poema más conocido de plasmación de su poética. Además de su contenido, es interesante ponerlo en perspectiva en la cronología de la metapoesía establecida más arriba, ya que este poema corresponde a una obra temprana de Huidobro. Es el primer poema de *El espejo de agua*, libro publicado en Buenos Aires en 1916, y posteriormente en Madrid, en 1918. Sin embargo, en los dieciocho versos que lo componen se pueden ver muchos de los temas fundamentales que fueron revisados en la sección anterior.

**Arte Poética** *Que el verso sea como una llave Que abra mil puertas. Una hoja cae; algo pasa volando; Cuanto miren los ojos creado sea, Y el alma del oyente quede temblando. Invento mundos nuevos y cuida tu palabra; El adjetivo, cuando no da vida, mata. Estamos en el ciclo de los nervios. El músculo cuelga, Como recuerdo, en los museos; Mas no por eso tenemos menos fuerza: El vigor verdadero Reside en la cabeza. Por qué cantáis a la rosa, ¡oh, Poetas! Hacedla florecer en el poema. Sólo para nosotros Viven todas las cosas bajo el Sol. El Poeta es un pequeño Dios.*

El poema en sí mismo es la puerta de entrada a este pequeño libro o *plaque*, – como le llaman los franceses a este tipo de pequeñas obras – que consta solo de nueve poemas. El intento de un programa que sintetice su Creacionismo es posiblemente herencia de los poetas simbolistas franceses, en especial de Paul Verlaine.

Los dos primeros versos “Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas” inician con la noción de la apertura, comienzo, de puerta de entrada o de línea divisoria entre un antes y un después, que es una idea transversal y trascendental en la poética de

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 1370.

Huidobro. Hemos visto ya cómo la idea de fundación, de inicio de nueva etapa, o encuentro de una nueva poesía no era desconocida para el poeta. Varios de los títulos de sus obras llevan explícitas o implícitas la idea del comienzo, o son neologismos o “frases neológicas” que denotan una realidad nueva. “Adán”, “El espejo de agua”, “Horizon Carré”, “Ecuatorial” (este último se puede entender como línea divisoria, el antes y el después). Pero junto a este movimiento fundacional del primer verso, el segundo “que abra mil puertas” también parece entregarnos una posibilidad de apertura, pero de tipo gnoseológico, una entrada hacia una realidad nueva, la realidad creada, que se puede multiplicar según las posibilidades del creador.

Dentro del imaginario huidobriano, quizá las imágenes que expresan ideas aéreas son las más representativas de su intención de libertar a la imaginación de las ataduras de la denotación del lenguaje en su verificación en la naturaleza. Así sucede en el tercer verso, “Una hoja cae, algo pasa volando”, que introduce la sensación expectante y la idea de indeterminación previas al momento en que acontece el acto creador. Además, Jaime Concha ve en estos versos una técnica de superposición de planos similar a la que confirmará después con los cubistas. “Se configura, así, una composición en dos planos que, más tarde, gracias al uso de técnicas gráficas aprendidas del cubismo, se acentuará con el dibujo de relieves, primeros planos, etc. (mayúsculas, etiquetas, *collages*, desplazamientos gráficos.)”<sup>70</sup>

El acto creador acontece en el verso siguiente: “Cuanto miren los ojos creado sea”. El poeta es un conductor de nuevas cosas, que habilita dimensiones paralelas, y filtra las cosas para recrearlas en el poema. La palabra “crear” es el eje, sustento semántico de la liberación de la relación imitativa con la naturaleza, y es el verbo que describe el movimiento que permite la posibilidad de objetos nuevos en el mundo a través de la acción (la mirada) del poeta. Las cosas observadas se filtran en el poeta pasando a constituir realidades nuevas.

El siguiente verso, “Y el alma del oyente quede temblando” parece recoger la idea de la conmoción, del efecto que debería dejar la obra de arte en cuanto el receptor se enfrenta no al objeto, sino a su efecto. Como se señaló anteriormente, esta idea se conecta con la búsqueda de los efectos en el poema, muy apreciada por los poetas simbolistas franceses. Además, se relaciona con la idea de lo inhabitual en el arte, que veíamos tratada en el manifiesto “El Creacionismo” de 1925.

A continuación, encontramos la primera preceptiva clara del poema: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra.” Se veía anteriormente la similitud de este verso con algunas ideas de Emerson. Además, se relaciona con las mil puertas que se pueden abrir. El cuidado de la palabra puede ser visto como una recomendación ética o religiosa, a partir de lo sagrado de la “palabra interna” de las cosas que el poeta debe desentrañar, como se señalaba en el texto “La poesía”, de 1921.

**“El adjetivo, cuando no da vida, mata”. Frecuentemente la primera lectura de este verso tiende a considerar lo que hay de menosprecio en él hacia la clase gramatical del adjetivo, y esto se puede relacionar con otras propuestas vanguardistas que priorizaban el uso del sustantivo antes que otra clase de**

---

<sup>70</sup> Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*, Madrid: Ediciones Júcar, 1980, p. 49.

**palabras, como sucedía en el futurismo. En rigor, no es que se menosprecie el adjetivo como clase gramatical, sino que se sanciona su utilización insulsa. El adjetivo debería cumplir un rol fundamental en la consecución de la imagen creada, de “lo inhabitual”, ya que a través de él se puede llegar realidades nuevas desde una combinación inédita de las palabras “habituales”. Recordemos la ejemplificación de Huidobro con su “horizonte cuadrado”, imagen en la que según el poeta podría resumir toda su estética. Por lo mismo, antes de reparar en la posibilidad asesina del adjetivo, habría que quedarse con el imperativo de vida para el mismo que se desprende del verso que estamos comentando: por lo tanto, el adjetivo debe dar vida nueva. La unión nueva de sustantivo con adjetivo conseguiría el proyecto creativo, del cual aquí tenemos una base técnica fundamental, que hará indistinguible la diferencia entre lectura literal y lectura metafórica, porque la primera no tiene sentido, y sí la segunda. Esta condición, un lenguaje plenamente metafórico, se podría entender estructuralmente a partir de esta unión insólita de sustantivo + adjetivo como unión inédita, contraria a las fosilizaciones vigentes en el uso denotativo del lenguaje, que impediría cualquier intento de lectura literal, siendo siempre un lenguaje metafórico en el sentido de un lenguaje permanentemente desplazado. La consecución de ese proyecto, que para la crítica se da finalmente en *Altazor*, podría llevar a la consumación del Creacionismo al producirse, como señala Saúl Yurkievich, una radicalización metafórica del lenguaje y por tanto del mundo “representado”, una irreversible subversión referencial que trastoca los modos básicos de la objetividad para proponer otras aprehensiones del mundo y otros sistemas para simbolizarlo.<sup>71</sup> En otras palabras, como postula Naín Nómez, “se trata de una creación en segundo grado basada en la producción de un adjetivo antitético, distanciado de su objeto primero, contradictorio y modificador del lenguaje.”<sup>72</sup>**

“Estamos en el ciclo de los nervios. / El músculo cuelga, / Como recuerdo, en los museos”. La preferencia de los nervios antes que los músculos se entiende como una dicotomía entre energía y carne muerta: la imitación de la naturaleza es la obsoleta musculatura del arte, mientras que el nervio proporciona la “carga eléctrica” de la que se hablaba en “El Creacionismo.” O los “hilos eléctricos” que el poeta tensa entre las palabras.<sup>73</sup> Se supone una oposición en la representación del arte del futurismo en los músculos que cuelgan, y del ciclo de los nervios como el Creacionismo que se alza vigoroso.<sup>74</sup> Lo cierto es que la analogía también funciona para todo movimiento que Huidobro considerara obsoleto, que como sabemos, era toda la poesía anterior.

“Mas no por eso tenemos menos fuerza / El vigor verdadero / Reside en la cabeza.”  
Estos versos se relacionan con las ideas sobre el trabajo intelectual que están en el

<sup>71</sup> Yurkievich, Saúl, “*Altazor: la metáfora deseante*” en *Revista iberoamericana* n° 106-107. Madrid: Artes gráficas Benzal: 1978.

<sup>72</sup> Cfr. Nómez, Naín. *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*, tercera edición. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 70.

<sup>73</sup> Cfr. “La poesía”, en Huidobro, Vicente, *Obra Poética*, op. cit. p. 1296

<sup>74</sup> Cfr. Concha, Jaime, op. cit. pp. 47-48.

centro de toda la creación. Aunque los procesos sensoriales e intuitivos participan de la creación, lo hacen en una fase previa. Una vez que la sensibilidad y la intuición han recogido los elementos, “al surgir de la luz exteriorizándose, la inteligencia comienza su labor”.<sup>75</sup> En otra ocasión Huidobro es más explícito con la idea de que la fuerza del poema está en el ejercicio mental: “Un poema es una cosa que no puede existir más que en la cabeza del poeta”<sup>76</sup>. La fuerza del poeta estará en lograr esa creación pura paralela a la naturaleza: “pues nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza que ahora, en que no trata ya de imitarla en sus apariencias, sino de proceder como ella, imitándola en el fondo de sus leyes constructivas. En la realización de un todo, en su mecanismo de producción de obras nuevas.”<sup>77</sup> Esta idea se ilustra en los siguientes dos versos:

**“Por qué cantáis a la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema”, que también se ha transformado en un apotegma del Creacionismo y, de paso, en una crítica a la proliferación de rosas de la poesía romántica y modernista anterior.**<sup>78</sup>

“Solo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el sol. / El Poeta es un pequeño Dios”. El final del poema refuerza el destino individual del poeta creador planteando una naturaleza sometida a su facultad transformadora. Como vimos anteriormente, esos versos seguramente están basados en las palabras de Emerson “Know then that the world exists for you”, además del tono bíblico del término de frase, “las cosas bajo el sol”, que recuerda la sentencia bíblica del *Eclesiastés*. El último verso es otro apotegma, quizá el más famoso, del Creacionismo. Se relaciona principalmente con el paso del hombre-espejo al hombre-dios que manifiesta en “La creación pura”. En este mismo manifiesto, Huidobro se refiere a que la idea del poeta como creador se la sugirió un viejo poeta indígena que le dijo: “El poeta es un Dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover”. Más allá de la veracidad de esta cita, la conexión de un destino mágico para la acción del poeta, el poeta como “mago”, como dirá posteriormente en el prefacio de *Altazor*, ya se puede vislumbrar en este texto temprano.

### III. Recepción e influencia

Hablar de la influencia de Huidobro en la poesía chilena es un asunto complejo por varias

<sup>75</sup> Cfr. “La creación pura”, en Huidobro, Vicente, *Obra Poética*, op. cit. p. 1309.

<sup>76</sup> La cita corresponde a una famosa entrevista que Juan Emar realizó a Vicente Huidobro en el año 1925, en el contexto de la página cultural que Emar dirigía en el diario “La Nación”. Cfr. García Huidobro, Cecilia, *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915 – 1946)*, Santiago: Sudamericana, 2000, p. 57.

<sup>77</sup> Cfr. “La creación pura”, en Huidobro, Vicente, *Obra Poética*, op. cit. p. 1311.

<sup>78</sup> “En *El espejo de agua, por un lado, se vincula y degrada ironizándolo, el código modernista de cisnes, estanque, desnudez, ensueño, rosa, ruiseñor, pretexto para la construcción transformadora del poema creacionista.*” (Cfr. Goic, Cedomil, “Introducción” a *El espejo de Agua, en Huidobro, Vicente, Obra Poética, op. cit., p.386*).

razones. En primer lugar, porque son muchos los puntos que abarca esta influencia: aspectos formales, de contenido, de poética, de estética, etc.

También es complejo porque históricamente la obra de Huidobro ha tenido una valoración con exabruptos. Antes se mencionó que desde los años sesenta la crítica ha tenido la –tal vez desagradable– misión primera de reubicar al autor y su obra en la posición que merece, una vez que las consideraciones extraliterarias dejaron de ser gravitantes y el legado de la obra se ha ido despejando del ripio – por ejemplo, acusaciones de esteticista, purista, evasionista, europeísta, elitista, etc.<sup>79</sup>.

Pero más allá de la preocupación crítica, habría que ver cuáles son las implicancias reales de la poética de Huidobro para la poesía general en lengua española y para la poesía chilena en particular.

Una buena introducción al proceso complejo que ha sido el legado de Vicente Huidobro para la poesía en lengua española lo proporciona Octavio Paz en *El Arco y la Lira*, en la década del cincuenta:

**Con Huidobro, “el pájaro de lujo”, llegan Apollinaire y Reverdy. La imagen recobra las alas. La influencia del poeta chileno fue muy grande en América y España; grande y polémica. Esto último ha dañado la apreciación de su obra; su leyenda oscurece su poesía. Nada más injusto: Altazor es un poema, un gran poema en el que la aviación poética se transforma en caída hacia “los adentros de sí mismo”, inmersión vertiginosa en el vacío. Vicente Huidobro, el “ciudadano del olvido”: contempla tan alto que todo se hace aire. Está en todas partes y en ninguna: es el oxígeno invisible de nuestra poesía.<sup>80</sup>**

La influencia que Huidobro heredó a la poesía chilena tuvo una forma moderna. La poética no se dio en la fundación de una “escuela” de creacionistas, sino que dejó establecida una nueva óptica desde la cual mirar las posibilidades direccionales de la poesía. Si hubiera que resumir esta influencia en una sola palabra, habría que pensar en una inabordable idea de “libertad”, en el sentido de que su poética abrió a horizontes insospechados el alcance de la poesía en su facultad creadora de nuevos mundos. Así se explica la característica espacial de muchas de sus imágenes: el imaginario libertario tenía la forma de un pionero del enorme espacio no explorado.

A fines de los años 60, Ana Pizarro separaba la importancia de la influencia de Huidobro en tres momentos claves:

A. Como propulsor de Teorías de vanguardia en París.

B. Como propulsor de la germinación y evolución de la vanguardia española, principalmente a partir del ultraísmo.

C. Como propulsor del desarrollo de la poesía chilena del siglo XX.<sup>81</sup>

Años después, Naín Nómez plantea de otra forma la relevancia de Huidobro,

<sup>79</sup> Cfr. Navarrete Horta, Luis. Prólogo a Huidobro, Vicente, *Obra Selecta*, Ayacucho, p. XIII.

<sup>80</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de cultura económica, 1956, p. 96.

<sup>81</sup> Cfr. Pizarro, Ana, “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”, en de Costa, René, op. cit. pp. 229-248.

relevando los siguientes aspectos:<sup>82</sup>

A. Como impulsor de la vanguardia europea –principalmente parisina– en Latinoamérica.

B. Como inventor de la teoría creacionista y de la aplicación de la misma en poemas muy singulares de nuestra lengua.

C. Como influencia determinante en los movimientos de vanguardia en España, principalmente el ultraísmo; en ese sentido, renovador del lenguaje poético en español.

Pero afortunadamente Nómez va más allá en su apreciación, al concluir que la vigencia de Huidobro no está solo ni en primer lugar en la atención crítica que sigue suscitando, sino en su condición de semillero para los poetas jóvenes, (y con jóvenes se quiere decir quienes lo han sido durante varias generaciones, partiendo por los jóvenes de “La Mandrágora”)<sup>83</sup>. Este aspecto debería ser el central para medir el verdadero alcance de la obra de un autor, una vez que se despejan las circunstancias históricas y se empieza a analizar la vigencia de su obra.

La vigencia de Huidobro en todos los ámbitos que dejan de pertenecer al pasado y que, por el contrario, se vuelven parte de la vitalidad actual de la poesía chilena no ha sido suficientemente evaluada. Muy someramente, la atención se podría dirigir a aspectos de distinta naturaleza:

Huidobro como iniciador de la poesía concreta en Chile y Latinoamérica.

Huidobro como iniciador de la poesía visual en Chile y Latinoamérica.

Huidobro como eje central e inaugural del rasgo metapoético no solo en Chile, sino que en hispanoamérica, con la consecuente instauración de una exigencia que antes no existía para los nuevos poetas.

Huidobro como agente de cambio en el universo imaginario de la poesía, en la configuración mental de los poetas en cuanto a sus posibilidades de representar el mundo.

Huidobro como representante de un plan descabellado: refundar la poesía universal. En los posteriores ejemplos de poéticas, principalmente en el capítulo que sigue, veremos que tal ejemplo no fue totalmente desoído.

La poética de Huidobro es ejemplo de una conceptualización estética radical. Como señala Saúl Yurkievich,

***Vicente Huidobro ha ejercido como nadie las libertades inherentes a la escritura poética –libertad de dirección, de extensión, de asociación, de composición, de referencia –que están virtualmente a disposición de todo poeta–. Para poner en***

---

<sup>82</sup> Cfr. Nómez, Nain, op. cit. p. 73.

<sup>83</sup> Movimiento literario chileno de los años treinta, de vinculación surrealista. Sus principales exponentes fueron Braulio Arenas, Volodia Teitelboim y Teófilo Cid. Más distanciado, aparece Gonzalo Rojas, quien participó un tiempo del movimiento. Este grupo, además, compiló la poesía de avanzada en una Antología fundamental: *Antología de poesía chilena nueva* (Santiago: Zig-Zag, 1935).

**práctica tal albedrío necesitó abolir todas las restricciones empíricas, retóricas e imaginativas que coartaban la autonomía del poema. Semejante trastocamiento de la preceptiva literaria, tamaña remoción del lenguaje, tan grande ampliación de lo decible y por ende de lo concebible provocan no solo un corte radical en el plano de lo estético, también un corte de orden mental: prefiguran otra conciencia, una nueva concepción del mundo, otros modos de percibirlo, de idearlo, de representarlo.**<sup>84</sup>

Los poetas venideros se van a enfrentar a ese “lenguaje removido” que señala Yurkievich. Ante él, podrán o no tomar parte, podrán criticarlo favorable o desfavorablemente, pero no tendrá lugar la indiferencia ante ese cuestionamiento artístico trabajado durante toda la vida del poeta, que toca los andamios invisibles de toda poética que quiera construirse posteriormente.

Sin duda la influencia de Huidobro puede verse como un momento decisivo, formativo del rostro visible y del andamio invisible de este arte en Chile a lo largo del siglo. Desde el punto de vista de las influencias, y siguiendo a Harold Bloom, se puede ver la obra inicial de Huidobro como una búsqueda desesperada por eliminar la voz omnipresente de Darío. Su crítica al gran poeta modernista se puede explicar, con Bloom, como un *clinamen*<sup>85</sup> de un poeta que buscaba darse vida a sí mismo como ser diferenciado y, más que eso, fundador o abridor de puertas de la nueva poesía del mundo. La búsqueda, a ratos violenta, de este momento inaugurador, y las variantes que buscaron perfeccionar la postura inaugural, luego la difusión mediática mundial que tuvo su poética (todo un logro si se piensa en la época), los lugares de enunciación de esta misma poética, que fueron siempre los cenáculos más importantes de su tiempo (en Latinoamérica, Buenos Aires; en Europa, París; en el mundo hispano europeo, Madrid; en Estados Unidos, Nueva York); en fin, todos estos elementos juntos, son aspectos de gran visibilidad para las generaciones posteriores.

En una carta escrita a Juan Larrea en 1947, cuatro meses antes de su muerte, Huidobro pone en perspectiva su influencia, cuestionando la vigencia de su proyecto poético. Escribe a su amigo: “Seguramente vendrá otra clase de poesía, si es que el hombre necesita de ella. ... El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez o por tercera o cuarta.”<sup>86</sup> Faltaban seis años, desde la escritura de esta carta, para que Nicanor Parra publicara sus *Poemas* y *Antipoemas*, que sería la siguiente revolución en lo que respecta a concepción poética en

<sup>84</sup> Yurkievich, Saúl, “Una lengua llamando a sus adentros”, en Huidobro, Vicente, op. cit., p. 1604.

<sup>85</sup> Bloom explica este tipo de angustia del siguiente modo: “es la mala lectura o la mala interpretación poética propiamente dicha. Tomo la palabra de Lucrecio, en cuya obra significa un “desvío” brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de este de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema.” Bloom, Harold, op. cit. pp. 22-23.

<sup>86</sup> Cfr. Schopf, op. cit. p. 70.



---

legua castellana. Sin embargo, la llamada guerrilla literaria tiene a un cansado Huidobro atento a la evolución de sus pares, a la coexistencia de nuevas formas de escribir tan distintas a la suya –como la escritura de Neruda, por ejemplo– que prosperan y crecen robustas, alcanzando vuelos más alto que los suyos. Por el contrario, su poética parece declinar, caer como el paracaidista de *Altazor*. Seguramente al momento de morir Huidobro no estaba tan conciente del verdadero alcance de su proyecto, acosado por los fantasmas del fracaso y la frustración. Desilusionado por la imposibilidad de haber hecho del Creacionismo un proyecto absolutamente coherente, siempre permeado por las exigencias de la realidad fascinante que todo el tiempo se inmiscuyó por la puerta de atrás entre sus palabras, reclamando su lugar de existencia. En perspectiva, esas contradicciones dan más valor a la obra del poeta de las creaciones.



# Capítulo 3. Poética antipoética de Nicanor Parra

## I. Antipoética de Nicanor Parra.

Corresponde en este capítulo ver los temas centrales de la “poética antipoética” de Nicanor Parra, expuesta inicialmente en el libro *Poemas y antipoemas* (Santiago: Editorial Nascimento, 1954).

### 1. Poética antipoética. ¿Estética o ética de la escritura?

---

Se puede pensar que en comparación con la poética de Huidobro, la antipoesía tuvo una formulación más simple. Además, no pasó por varias etapas, sino que se construyó, en sus líneas gruesas, completamente en 1954. Lo que cambió posteriormente tiene relación con una depuración de la técnica, cambio de de soportes, y una ampliación progresiva al código visual. Volveremos sobre estos aspectos más adelante.

Quizá la mayor “simpleza” de la antipoesía se deba principalmente a que la ella es, antes que nada, una actitud frente a la poesía, antes que una formulación estética.

Por estas razones, no se puede pensar que la construcción de esta poética haya sido

planteada por su autor como un programa estético cerrado, como sucedió en la poética Creacionista. Parra, por el contrario, prefirió definir de una vez el lugar de enunciación desde donde escribe. La antipoesía no ha necesitado mayores reformulaciones. No ha necesitado ser afinada en sucesivos manifiestos. Sobre esto, un aspecto interesante es observar que su formulación y manifestación se ha dado principalmente desde dentro de la obra de su autor, en sus poemas. En la obra de Parra no sería posible establecer dos líneas diferenciadas, una para la poesía y otra para la poética. La diferencia ente teoría programática y aplicación de la misma no está, porque ambas van unidas. Los antipoemas son exposición del programa y aplicación al mismo tiempo. Y decir esto no es antojadizo, porque no quiere decir que la reflexión metapoética sea menor que en Huidobro: posiblemente la obra de Parra tenga más poemas que muestran autorreflexibilidad, poesía sobre la poesía, como si la falta de manifiestos o proclamas se hubiera suplido mediante una preocupación constante por construir poemas con esta temática. De hecho, el manifiesto más conocido de Parra es un poema, publicado con ese mismo título ("Manifiesto") en la sección "Otros poemas" de *Obra Gruesa* (Santiago: Universitaria, 1969). En ese sentido, es posible encontrar luces sobre la antipoética de Parra en algunos discursos más distendidos, como una serie de entrevistas que ha dado el autor a críticos o periodistas, y en momentos muy distintos en la historia de su obra. Destacan las entrevistas con Mario Benedetti (1969), Alfonso Calderón (1970), Juan Andrés Piña (1990) y Leonidas Morales (1992).

Si se piensa en poemas como "Advertencia al Lector", "Cambios de Nombre", "Manifiesto", "Montaña rusa", "Test", solo por nombrar los que con mayor énfasis expresan aspectos de la poética de Parra, y a esto se agregan los numerosos artefactos con esta temática, encontraremos razón a la idea que ha planteado parte de la crítica: es decir, que uno de los temas favoritos, recurrentes, transversales de la antipoesía es la metapoética.<sup>87</sup> En síntesis, para trabajar los puntos de la antipoesía de Parra no sería útil hacer un cronograma de la evolución de la misma, sino más bien tratar sus líneas principales, y luego poner atención a algunos aspectos de la evolución de su técnica.

A partir de lo dicho, para tratar la poética de la antipoesía parece suficiente situar la atención en un hito: el año 1954, crucial en la poesía en lengua española por ser el año de la publicación de *Poemas y antipoemas*, y de otro libro fundamental que no estaba, en propósito, muy lejos de lo que quería hacer Nicanor Parra: *Odas Elementales*, de Pablo Neruda. Dos obras diversas que tenían un objetivo común: devolver la simpleza temática y expresiva a la poesía.<sup>88</sup> La historia daría el triunfo a sus propósitos al poeta más joven y aún no laureado. Y este dato no deja de tener importancia. Niall Binns ha reparado en la dificultad que supuso para Parra construir una poética original en una tierra que no tenía un maestro, sino tres. En los años cuarenta y cincuenta, en Chile había al menos tres voces poderosas que se repartían la hegemonía del campo literario nacional desde la fuerza inconfundible de sus poéticas: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. La relación, hecha antes a propósito de Huidobro y Darío, se puede hacer ahora

---

<sup>87</sup> Cfr. Binns, Niall *Nicanor Parra*, Madrid: Ediciones Eneida, 2000, p. 26.

<sup>88</sup> Cfr. de Costa, René, "Introducción", en Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra, 1987, p. 12.

multiplicada por tres para Parra. Poniendo el problema en términos de Bloom, Parra demostró su temple de “poeta fuerte” al poder desmarcarse de la influencia de estos tres modelos “totales” y levantar su poética. ¿Qué circunstancia puede haber motivado el éxito? Posiblemente la clave esté en la siguiente pregunta: ¿no era tiempo ya de proponer una poética desvinculada definitivamente de la estética?, ¿no era necesario llevar a cabo de una vez esa idea de “poesía impura”, de la que ya Neruda venía hablando? ¿No era necesaria una “poética ética” de la escritura?

Cuando Nicanor Parra fija el comienzo de su poesía en 1954, con la publicación de su libro clave *Poemas y antipoemas*, dejó fuera del recuento de su obra personal el primer libro que había publicado el año 1937, *Cancionero sin nombre*, de clara influencia lorquiana. Con el tiempo, dirá que ese libro fue un “pescado de juventud” con desprecio y humor a la vez.<sup>89</sup> En realidad, lo que hace Parra es reubicar su estreno en la poesía chilena desde el momento en que encuentra su poética, construida a lo largo de varios años de silencio, en plena adultez. Esta última idea tiene relevancia. Parra construyó su poética en el silencio y desde distintos lugares físicos, como también desde distintos códigos, influencias, conocimientos. El autor ha confesado que durante diecisiete años estuvo repasando las líneas que tendría su obra del año 54, sin atreverse a publicarla por diferentes consideraciones.<sup>90</sup> La construyó de fragmentos, de pedazos de cosas que iba encontrando, mezclando elementos nacionales con ideas y elementos extranjeros que encontró en sus viajes que principalmente realizó al mundo anglosajón, sin olvidar las ideas que le proporcionaba su formación científica. Su gran capacidad de asimilación le permitía captar muchas cosas a la vez; su talento artístico le permitía filtrar y construir. Ese carácter multifacético en la construcción de su poética quizá explique los alcances múltiples que finalmente ha tenido su obra, y la atención masiva que ha captado en públicos mucho más allá del espectro literario.

La “poética antipoética”, a pesar de ser metapoética –al ser poesía sobre la poesía– no es metalingüística. La antipoesía habla sobre la poesía a partir de la definición de un lugar desde donde hablar. En cuanto poética, está desvinculada de la belleza, y su interés está en vincular la poesía a la vida: “poesía es vida en palabras”, como refiere a Mario Benedetti en una entrevista del año 1969. Esa certeza, una “aparente perogrullada” según Parra, dejó de serlo cuando pudo ser sustento de una teoría y una práctica de la escritura que además se alzara como una crítica a la poesía anterior, desde el punto de vista de la verdad de la escritura, de la función del arte, de sus posibilidades transformadoras o de la accesibilidad y los beneficios de un arte masificado. En ese sentido, las objeciones o las críticas que se le han hecho a la antipoesía respecto de la liviandad con que aborda sus temas, parecieran responderse en esa especie de paraguas poético en el que cabe justamente lo que otra poesía no se interesaba en tratar:

<sup>89</sup> Cfr. Binns, Niall, op. cit. p. 17.

<sup>90</sup> Parra dice al respecto “[No me atrevía a publicar *Poemas y antipoemas* antipoemas] sobre todo porque yo sabía que cada libro de poesía que aparecía en Chile se medía con un solo metro: Neruda. Así como en la física se habla de un ohm o de un Newton, en poesía se hablaba de Neruda y se trataba de ver cuántos Nerudas había en cada poeta nuevo. Yo no quería aparecer humillado por ese número. Por eso me resistía y seguía puliendo, buscando, investigando.” Cfr. Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago: Pehuén, 1990, p. 25.

el espectro de posibilidades o imposibilidades del ser humano contemporáneo. La antipoesía es una poesía comprometida con la situación del hombre contemporáneo, como afirma Schopf: “Lúcidamente, la obra de Nicanor Parra ha llegado a ser una expresión múltiple y precisa, de nuestra *situación*. Desde su cambiante perspectiva, ella ha sido capaz de exponer la complejidad vertiginosa y confusa, de la vida presente en el continente hispanoamericano.”<sup>91</sup> Esta óptica tendrá su recepción justa en la construcción poética de Enrique Lihn.

Dicho todo esto, queda responder la pregunta que se planteó más arriba, y afirmar que la poética antipoética va tras una ética de la escritura, busca instaurar un discurso coherente con los tiempos del hombre contemporáneo de la posmodernidad. En su afán de incidir en el mundo, es posible afiliarla a la misma intención de las vanguardias históricas, como un movimiento de vanguardia tardía y de efectividad mayor e inmediata: la antipoesía actualmente es la definición de un vasto lugar de enunciación reconocible, y de influencia decisiva en la poesía de lengua castellana.

Para tratar la poética de la antipoesía, se planteará una serie de temas fundamentales, desde los preámbulos de su construcción hasta su consolidación el año 54, además de algunos puntos con respecto a la evolución de la técnica de la antipoesía (por ejemplo, su ampliación al código visual). Posteriormente, en el análisis de un arte poética, se tratarán los aspectos centrales de uno de los poemas de contenido metapoético más reconocibles, que además tiene el valor de ser el primer antipoema, puerta de entrada a esta poética construida desde la negación: “Advertencia al lector”. Finalmente, la última parte tratará de los alcances e influencia de la poética de Parra.

## 2. Poética antipoética: negación de la poética anterior.

---

### 2.1. Los poetas de la claridad.

***“Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y de la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético.”***

***Nicanor Parra.***

En los años 30, mientras varios de los poetas jóvenes estaban dedicados a la experimentación vanguardista al alero de Huidobro, Nicanor Parra andaba en busca de la claridad. Al respecto no hay que pensar que Parra fue un desmitificador mañoso y descontento con la tradición. Al contrario: admiraba, como los demás poetas jóvenes, a los autores de su tiempo, a los poetas del cenáculo, y también a los jóvenes de avanzada, aunque en su fuero interno reconociera que algo no funcionaba, que algo tenía que cambiar. La lectura de la *Antología de poesía chilena nueva*, publicada en 1935 (recopilación que a diferencia de *Selva Lírica* apuntó en gran medida a su blanco: antologar la novedad en poesía) produjo en Parra una gran impresión, principalmente por las recopilaciones de Neruda, Juvencio Valle, y por sobre todo Huidobro. Parra quedó

---

<sup>91</sup> Cfr. Schopf, Federico, comentario de contraportada en Parra, Nicanor, *Obra gruesa*, Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

fascinado por el juego poético en soltura, libertad y humor de esa poesía.<sup>92</sup> Y aun así se rebeló contra esta tradición. Reflejo de esta actitud son las palabras de la ya mencionada entrevista con Mario Benedetti:

***Leyendo la famosísima antología hecha por Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita, que se llama Antología de la poesía chilena nueva, donde se podían ver textos de poetas como Neruda, Huidobro, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, me sentí terriblemente impresionado por esta obra y pensé que yo podía hacer algo parecido; pero a los pocos pasos me pregunté acerca de la necesidad y función de un trabajo de esa naturaleza. Y no pude contestar esta pregunta de inmediato.***<sup>93</sup>

El primer blanco de sus críticas fue la extraviada claridad de la expresión: el hermetismo en poesía no reflejaba con fidelidad lo que pasaba en la vida. Este fue el punto inicial de toda su crítica: poesía debía ser el relato de la vida.

En ese momento, Parra encontró la solución en una escritura de versos y temas simples, que seguía el modelo de Lorca, una especie de “romancero chileno”: el *Cancionero sin nombre*, de 1937. Anteriormente, en 1935, solo había publicado en una revista del Internado Barros Arana (“Revista Nueva”) algunos poemas y un cuento absurdo, “El gato en el camino”, que, según el mismo Parra, le reportó un sitial de “honor” en el establecimiento educacional.

Al parecer, con el tiempo, estas soluciones en pos de la claridad representaron para Parra otras formas de la misma oscuridad que criticara. Así se explica que posteriormente quitara esta obra inicial de su catálogo personal. Sin embargo, esa identificación con una poesía de expresión más transparente y el primer libro le acarrearón retribuciones, como el Premio Municipal de Poesía del año 1938. Además, le atrajeron el interés de cierto sector de la crítica cansada del hermetismo campante por esos años. La denominación de “poetas de la claridad” pertenece a Tomás Lago, crítico y escritor chileno que en 1938 y 1942 realizó dos trabajos fundamentales para las generaciones jóvenes que se proyectaban: preparó una antología de nombre “Ocho nuevos poetas chilenos” (Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza, Óscar Castro, y Nicanor Parra), y en 1942 otra antología que consideró a tres poetas (Óscar Castro, Victoriano Vicario y Nicanor Parra), con un prefacio que lleva por título “Luz en la poesía”. En el primer texto, del año 38, Lago señala como justificación de su antología que la poesía “se resiente a menudo de falta de continuidad en lo visible”, y que “una gran empresa poética suscita por necesidad ineludible, como una respuesta del espíritu infinito, otra empresa poética”,<sup>94</sup> por lo que su antología venía a ser esa respuesta a los poetas oficiales desde las generaciones más jóvenes, voces aún no comunicadas.

<sup>92</sup> Cfr. Morales, Leonidas, *La Poesía de Nicanor Parra*, Santiago: Andrés Bello, 1972, p. 21.

<sup>93</sup> Cfr. Nómez, Naín *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica, tercera edición*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 232

<sup>94</sup> Cfr. Lago, Tomás, “Ocho nuevos poetas chilenos”, en Gottlieb, Marlene (comp.) *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*. Princeton: Linden Lane press, 1993.

Inicialmente, el movimiento de la “poesía de la claridad” se consideró un movimiento antivanguardista (contrario a lo que se planteó el año 1935 en la famosa antología de Teitelboim y Anguita). Federico Schopf observa que la idea de la claridad puede rastrearse en los títulos comunes que rondaban en las creaciones de este conjunto de poetas: por ejemplo, a “Luz en la poesía”, título de la introducción con que Lago habló de los tres poetas antologados el año 42, se pueden agregar “Viaje en el alba”, nombre del primer poema de Óscar Castro, “Porvenir de diamante” que es el título de un poema de Omar Cerda, y “Luz del día” que habría sido el título de un libro de Parra que nunca publicó.<sup>95</sup> Como se ve, la intención de claridad se expresaba desde el comienzo.

Como habíamos dicho, el modelo a seguir para estos poetas y para el mismo Parra fue la poesía de Federico García Lorca, principalmente su *Romancero Gitano*. Su amigo de juventud, Luis Oyarzún, describe a Parra recordando el tiempo en que compartían sus aficiones en el Internado Barros Arana: “Nicanor, más concentrado en sus caprichos puramente poéticos, tocaba el ukelele, escuchaba largas horas a los charlatanes de la Quinta Normal y se solazaba con García Lorca y Alberti”.<sup>96</sup> La influencia de Lorca, como veremos, será efectiva solo en este primer esbozo de la construcción de su poética. La obra del granadino sirvió a Parra solamente en una primera fase de su crítica al lenguaje estandarizado de la poesía: en su afán de claridad de expresión, y en su conexión con la poesía narrativa más tradicional de la lengua española, como es el romancero. La definición posterior del proyecto antipoético que, como veremos, es un constructo complejo que supone una serie imbricada de líneas, se desmarcaría de esta influencia primera, considerando toda la poesía anterior –incluida la de Lorca– “el paraíso del tonto solemne”<sup>97</sup>.

Es de considerar el tono irónico en Parra que se refiere en el año 1970 a esa primera influencia de Federico García Lorca. En estas palabras, como se dice coloquialmente, “le hace la desconocida” a su primera influencia:

***Tanto Óscar Castro como yo mostrábamos una influencia innegable de, ¿cómo se llama?, García Lorca. Sí. Representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público. Un día, volví a leer el Romancero Gitano. Más concretamente, puse los ojos en “La casada infiel”. Me di una palmada en la cabeza. ¿Qué es esto? Un hombre verdadero no cuenta esas cosas. Y el santo se me vino catre abajo...<sup>98</sup>***

“El santo que se viene catre abajo” es un rasgo distintivo de la “poética antipoética”, un impulso rebelde y desmitificador, por lo que en estas palabras posiblemente está la solución de continuidad de lo que será la “claridad” posterior, la “claridad antipoética” que

<sup>95</sup> Cfr. Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago, Chile: LOM Eds., 2000, p. 122.

<sup>96</sup> Cfr. Oyarzún, Luis. *Temas de la cultura chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1967, p. 161.

<sup>97</sup> De “Montaña Rusa”, en *Obra Gruesa*, op. cit. p. 71.

<sup>98</sup> Calderón, Alfonso. “Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio”, en *La poesía y sus problemas en Chile, varios autores*, Santiago: Ed. Universidad Católica, 1970, p. 256.



se desarrolla en el proyecto de la antipoesía, que es diferente de esta claridad inicial que se ha descrito. Se podría decir que la antipoesía nunca ha abandonado la idea de claridad, pero que la primera claridad, que tenía que ver meramente con la expresión, ha derivado en otro tipo de claridades, las que se podrían enumerar: claridad para la crítica, claridad para la síntesis, claridad como constructo de comunicación efectiva y que asegure recepción masiva, claridad en el sarcasmo, claridad en su blanco de tiro, claridad en la rebeldía. A continuación, se plantean algunos temas necesarios para comprender la construcción poética de Nicanor Parra.

## 2.2. Elementos temáticos y de lenguaje: poesía del habla

La crítica que inicialmente planteará la antipoesía es, primero que nada, una crítica al lenguaje de la poesía tradicional. Parra se refiere a la curiosidad “fenomenológica” inicial con que empezó a leer la poesía de avanzada de su tiempo. En la *Antología de Poesía Chilena Nueva* le llamó la atención el que los poetas hablaran de una manera y la gente de otra y le pareció necesario que los poetas hablaran como habla la gente. Parra refiere en una entrevista que al darse cuenta de esto, concluyó, siguiendo a Rimbaud, que había que expresarse en la lengua de la tribu y hacer de ella la lengua de la poesía. “No sé cómo, pero llegué a esa conclusión, y en general no he abandonado esa postura.”<sup>99</sup>

La crítica que hace la antipoesía a la poesía tradicional siguió como una crítica a los modos, y al lugar de enunciación que adquiría el vate, como si por defecto le correspondiera una investidura que obligara al sujeto a subir unos escalones para declamar desde el foro. Desde esta crítica se entiende su interés por la poesía que de alguna forma recogía o tenía presentes temas y elementos populares, y que además mantenía la estructura tradicional del verso castellano, que facilitaba la comunicación de estas temáticas. Ejemplo: la poesía de Lorca o de Alberti.

Sin embargo, la crítica y construcción de un nuevo lenguaje para la poesía no pasaron por alto las direcciones de la poesía de avanzada en los aspectos que a Parra le importaban: el juego, el humor, la libertad de expresión, que encontró inicialmente en la poesía de Huidobro.

Además, afianzó la idea de Rimbaud de que el poeta debía hablar en el lenguaje de la tribu. Esta idea Parra la entiende como posibilidad de que la poesía sea comunicada, tenga un receptor masivo desde el momento que trata temas comunes, y se expresa con una lengua sacada no de la literatura sino de la calle.

Una consideración técnica de gran valor con respecto a este nuevo lenguaje para la poesía es un cambio de la unidad mínima del poema, que para Parra ya no es la palabra sino el giro lingüístico. “¡Ay del poeta que siga haciendo el quite a los giros del lenguaje cotidiano, combinando palabras que suenan más o menos bien, como nos enseñaban en la escuela! La unidad fundamental de la poesía es el giro idiomático, y no la palabra.”<sup>100</sup> Esta especificación técnica es una forma de decir lo que después se expresará también

---

<sup>99</sup> Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago: Pehuén, 1990, p. 30.

<sup>100</sup> Calderón, Alfonso, op. cit. pp. 255-256.

en verso: “Nosotros conversamos /en el lenguaje de todos los días”, en “Manifiesto”, de 1969. Aunque esta ley, férrea en los primeros años, fue moldeándose con el correr del tiempo <sup>101</sup>, es evidente que atraviesa la antipoesía como elemento fundador y nunca queda de lado. Esta construcción desde el habla se rescata del impulso inicial de la “poesía de la claridad”.

Resulta interesante concluir este apartado sobre el lenguaje con una reflexión de Niall Binns con respecto a la novedad del lenguaje de la antipoesía. El crítico inglés intenta esbozar una muy sintética teoría de la antipoesía, y concluye que en ella se da la siguiente paradoja:

***La antipoesía no requiere ser celebrada como una forma de escritura totalmente nueva; por supuesto que no lo es. De hecho, su novedad en la poesía de lengua española es paradójica: los temas y los lenguajes antipoéticos son nuevos para la poesía, pero no lo son para la sociedad. Esta determinación de acercar la poesía a la realidad, investigando las posibilidades del realismo mediante una experimentación formal constante, tal vez sea el elemento central de la antipoesía.*** <sup>102</sup>

Por lo tanto, para Binns sería un error decir de Parra creó un lenguaje poético nuevo: en realidad lo que hizo fue introducir para la poesía un lenguaje ya existente en el habla. En eso consiste su novedad y el campo de posibilidades que se abren para ella.

### **2.3. Método de composición: la antítesis. *Modus operandi* en tres movimientos de la composición**

El método de composición de la antipoesía puede resumirse en una sola figura: la antítesis. La antipoesía establece una relación dialéctica por oposición con una serie de tesis a las que debilita, socava, destruye. Los procedimientos para ello serán tratados más adelante. Con respecto a esa tesis que se ataca, ella está constituida por todo el material de la poesía antes de enfrentarse a su opuesto: asuntos de lenguaje, de registro, de tono; aspectos formales, temáticos; aspectos de herencia cultural general o herencias culturales específicas; aspectos políticos, ciudadanos, sociales, sexuales. La antipoesía nace siempre del ejercicio de la crítica en forma previa, en que se “mide” la naturaleza de algo en función de su opuesto, y se lo modifica. Siguiendo con esto, un antipoema es una evaluación –no importa que sea antojadiza– de otra cosa, de un pretexto que sirve al poema para ser. El resultado, es que el antipoema es una reescritura satírica de diferentes modelos.

Iván Carrasco, el crítico chileno que ha realizado quizá el trabajo analítico-clasificador más exhaustivo de la obra de Parra, propone una especie de ecuación compositiva del método de antítesis del antipoema: al aproximarse al objeto (tesis) al que se opondrá el antipoema (antítesis) tiene: (1) una homologación falsa o

---

<sup>101</sup> Al respecto, Parra refiere en su entrevista con Mario Benedetti: “El test que aplicaba a una expresión era si se podía usar o no en una conversación real; después me tranquilicé un poco y acepté también como elementos vitales las propias creaciones humanas.” Cfr., Nómez, Naín. op. cit. pp. 232-233.

<sup>102</sup> Binns, Niall, op. cit. p. 52.

aparente con ese objeto, (2) una inversión y (3) una deformación satírica; en estos tres movimientos estaría la sustentación de la antipoesía como una escritura siempre transgresora.<sup>103</sup> En otras ocasiones, Carrasco ha reformulado su modelo en otros términos: (1) Conjunción; (2) Ambiguación, y (3) Disyunción.

***La primera operación tiene por función crear en la expectativa del lector la ilusión de la semejanza, de la igualdad u homología entre ambos textos... La fase intermedia persigue crear la duda en el sistema de expectativas propuesto... y la tercera, intenta mostrar la imposibilidad de la aceptación y la necesidad de la separación, de la disociación valorativa, con respecto a lo establecido y vigente.***

104

Ahora bien, un antipoema no propone una crítica o una antítesis sin razón. Aun si se trata de una oposición infundamentada o antojadiza, cumple la función de transgredir un modelo aceptado o estandarizado y lo sustituye por otro. Fomenta el ejercicio de la crítica y la actitud vigilante. Fomenta la ironía como principal elemento destructor. Esto es lo que preserva a la poética de Parra de ser una broma, y lo que no ha preservado a muchos de sus imitadores.

#### 2.4. Comunicación y apelación: la persecución del lector.

***Para eso me rompo la cabeza/ Para llegar al alma del lector.***

***Nicanor Parra.***

Revisado el aspecto dialéctico, pasemos al dialógico. En el fondo de la poética de Parra está la intención de ampliar el horizonte de receptores. Al ser una poesía del hombre común, debería ser también la poesía del lector común. Como señala Schopf, “el antipoeta busca ampliar el espacio de la recepción de su discurso hasta alcanzar la generalidad (concreta) del prójimo.”<sup>105</sup> En ese sentido, desde la estructura del poema (empleo del código, temas) el antipoema tiene una intención dialogante, que funciona como estrategia para favorecer esta comprensión masiva e inmediata. Como señala Marlen Gottlieb:

***La poesía siempre debe afectar al lector, causar un impacto sobre el lector. Parra exige una reacción muy inmediata; precisamente por eso su poesía se acerca tanto en sus recursos a la experiencia colectiva e inmediata del espectáculo. Desde el apóstrofe directo al lector de los primeros antipoemas, a través de los poemas postales de los artefactos, a los poemas/parlamentos de los sermones. Parra hace todo lo posible por establecer una relación simbiótica entre autor/lector y lector oyente/espectador.***<sup>106</sup>

Esta intención de simbiosis es el punto de llegada o propósito último de lo que en el

<sup>103</sup> Cfr. Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago: Andrés Bello, 1990, p. 117.

<sup>104</sup> *Íbidem*, pp. 132-133.

<sup>105</sup> Schopf, Federico, op. cit. p. 139.

<sup>106</sup> Gottlieb, Marlene, “Introducción”, en Gottlieb, Marlene (comp.), op. cit. p.5.

capítulo más arriba se dijo respecto del lenguaje utilizado. En ese sentido, la poética de Parra busca el acercamiento realista de la poesía con la vida no por un respeto moral de la ecuación poesía/verdad, sino por otra razón quizá bastante más ambiciosa: poesía como comunicación e ingerencia en la realidad, “un artículo de primera necesidad” para la gente, como dice en su “Manifiesto”.

Ese propósito de incidir en el mundo es un rasgo de la vanguardia militante, y es uno de los aspectos más centrales para afirmar que la antipoesía es un fenómeno de vanguardia tardío.

Las claves de la recepción de la poesía de Parra se tratarán en el último capítulo de este estudio, y presentan un aspecto de interés mayor dada la vigencia de la poesía del antipoeta después del año 2000.

### **2.5. Ironía: la estrategia para la antítesis. (El complemento de la antítesis)**

La estrategia principal con que la antipoesía cumple su cometido de ser una antítesis efectiva es la enunciación desde la ironía. José Miguel Ibáñez Langlois se explica esto señalando que es la ironía universal el modo en que Parra establece una suerte de complicidad con los mundos humanos y poéticos que intenta superar, asimilándolos, compartiéndolos, pero no dejándose absorber por ellos: “la ironía desmitificadora que interpone una distancia burlesca entre el poeta y sus emociones, entre el poeta y sus medios expresivos.”<sup>107</sup> Esta ironía le permite al poeta confeccionar una herramienta desacralizadora, y provocar una verdadera revolución. ¿Por qué hace esto? Según Ibáñez, y esta afirmación es bastante escalarecedora, la ironía estaría en la base del poeta que se reconoce como ser humano y está conciente de sus limitaciones, “que se sabe demasiado humano, que se sabe terrestre y mortal y vulnerable y solicitado por todos los abismos”, de ahí que el distanciamiento irónico se de como mecanismo de autodefensa.

Iván Carrasco considera que la sátira es la figura que engloba las formas de la comicidad con que Parra trabaja sus temas, estableciendo una clasificación que reconoce y diferencia en sus poemas: ironía, parodia, chiste, hipérbole irónica, caricatura, falsa motivación.<sup>108</sup> Más allá de lo pormenorizadas que sean las clasificaciones, al fondo de esto aparece claro el procedimiento con que Parra trabaja su antítesis: la ironía, que puede tomar diferentes formas.

## **3. Crítica efectiva del mundo.**

---

***El mundo moderno es una gran cloaca.***

***Nicanor Parra.***

Al fondo del humor, del chiste, el mundo que retrata Parra es profundamente trágico. La

<sup>107</sup> Ibáñez Langlois, José Miguel, “La poesía de Nicanor Parra”, en Gottlieb, Marlen, op. cit. p. 18.

<sup>108</sup> Cfr. Carrasco, Iván, op. cit. pp.127-129.

ironía denota por detrás la experiencia de un profundo fracaso, la vida como una tragedia, la carcajada como una respuesta al dolor. Se encuentran en las atmósferas de los antipoemas de Parra similitudes con las atmósferas del Quijote. O atmósfera trágica, shakesperiana, grotesca, agrega el mismo Parra en la entrevista con Calderón: “Guardando las distancias, soy dramático en el sentido que Shakespeare y Cervantes lo fueron”.<sup>109</sup>

Sin embargo, es una tragedia distinta a la del yo individual de los poemas líricos, se trata de un yo colectivo, psicológico de la especie:

***Concibo la poesía como un estudio, como una investigación, como una iluminación de algunas zonas oscuras, de algunas zonas que no están a la vista, de este personaje que es la especie humana, el yo humano. No es el yo lírico con el cual trabaja el poeta lírico común y corriente; es un yo psicológico, de varios pisos y lo que interesa es profundizar, llegar al subterráneo...***<sup>110</sup>

La vida como tragedia que se mira con humor, con el distanciamiento y atenuante que proporciona la ironía, queda explícita en *Poemas y antipoemas*, en la añoranza de la hermana (“Catalina Parra”), en la añoranza de la patria perdida –paraíso perdido– en medio de la “blanca tempestad de arena” del tiempo (“Hay un día feliz”), en la perplejidad ante la muerte de una antigua amante de la que no recuerda el nombre, y que enrostra el paso devastador del tiempo (“Es olvido”), en la pérdida de la gracia divina (“San Antonio”), en la magra imagen que proporciona un sujeto de sí mismo (“Autorretrato”), en la condena de estar relacionado con una mala mujer (“La víbora”) y en las imágenes globales de la humanidad (“Soliloquio del Individuo”) y de las costumbres (“Los vicios de mundo moderno”), estas últimas con un trasfondo escénico de degradación.

Finalmente, la antipoesía es un acto de denuncia, de crítica y transformación. Sus procedimientos, como puede verse en “Los vicios del mundo moderno”, pueden ser una enumeración indiscriminada de males, o una visión holística y antojadiza, pero conciente de su efecto, de los pasos de la humanidad, de su atávico torcimiento, y de la conclusión final de que “la vida no tiene sentido” como sucede en “Soliloquio del individuo”. El medio que provoca la transformación es el arte, y como tal, debe salir del cenáculo y acercarse a la gente. En síntesis, como señala Carrasco,

***La antipoesía prefiere enfrentar el problema antes de eludirlo o enmarcarlo tras una presunta inutilidad o extinción del arte, y elige como medio lanzarle el problema a la cara al lector. En esta perspectiva, la antipoesía muestra su naturaleza humanista, pues colabora en el proceso de personalización del habitante de la contemporaneidad mediante el ofrecimiento de un tipo de arte a su escala.***<sup>111</sup>

#### 4. De formas y formatos.

---

<sup>109</sup> Calderón, Alfonso, op. cit. p. 259.

<sup>110</sup> *Íbidem*, p. 259.

<sup>111</sup> Carrasco, Iván, op. cit. p. 99.

Aunque la experimentación formal no puede considerarse un fin en sí mismo en la antipoesía, merece mención este tema en cuanto ha servido gradualmente para una evolución general de la técnica, muy interesante en la obra de Nicanor Parra. A grandes rasgos, las formas de la antítesis han pasado desde una mayor extensión que se puede analogar al prosaísmo, hasta una mayor síntesis de la expresión. Se podría decir que la obra de Parra se ha “reducido” con el tiempo, y en esto juega un papel importante la extensión a los códigos de las artes visuales.

Con respecto a las formas lingüísticas, la antipoesía ha tenido preferencia por la poesía narrativa, escrita en primera o tercera persona, y por la poesía dramática que puede establecer un diálogo entre personajes o, como es más frecuente, adopta la forma de monólogo (*dramatic monologue*). Esta última forma, como refiere Binns, fue consagrada por el poeta inglés Robert Browning durante el siglo XIX, y antes de Parra había sido muy poco usada en poesía española.<sup>112</sup>

Otra característica formal de la antipoesía es el prosaísmo, que tiene que ver con el uso de los giros y de la lengua cotidiana, del lenguaje de todos los días. Sin embargo, de este prosaísmo resalta una característica curiosa: los versos “populares” de Parra (*La Cueca Larga*, 1958) están escritos principalmente en octosílabos, mientras que en *Poemas y antipoemas*, o *Versos de salón* se inclina por el endecasílabo. Parra justifica esta aparente condescendencia a la tradición planteando una teoría: la tendencia natural del lenguaje de la tribu ha sido transitar desde el octosílabo hasta el endecasílabo, lo que quería demostrar en la oposición entre sus versos tradicionales-folklóricos y sus poemas “modernos”. Parra dejará de usar el endecasílabo desde la publicación de los *Artefactos* (1972), en donde incluso se ríe de este uso con los famosos versos al respecto: “La poesía chilena se endecasilabó/Quién la desendecasilabaré?! El gran desendecasilabador.”<sup>113</sup>

Los *Artefactos* de Parra son la consecuencia, o la evolución natural del antipoema según el autor. Se tratan de sentencias muy escuetas, extraídas del lenguaje de la calle, y que presentan mediante una economía total de recursos una situación puntual de efecto reparator. Parra ha afirmado que los artefactos son la explosión del antipoema, o a la inversa, el antipoema es una serie de artefactos a punto de reventar.<sup>114</sup> Responden a contactos con artistas representantes del *pop-art* y del movimiento *beat* norteamericanos. Seguramente, Parra vio que sus pretensiones de difusión, de comunicación masiva, ya no se lograrían por medio de un lenguaje estrictamente verbal, sino por medio de la ampliación a nuevos soportes para la escritura, y a nuevos lenguajes como el audiovisual. La publicación de los *Artefactos* como una serie de postales explican bien esta intención: el poema, desde su soporte, se transforma en un objeto “con destinatario”, además que profundiza en la consecución del arte como objeto cotidiano. Hay que tener en cuenta, como repara Binns, el momento de extrema polarización

---

<sup>112</sup> Cfr. Binns, op. cit. p.52.

<sup>113</sup> De *Artefactos*, 1972

<sup>114</sup> Cfr. Calderón, op. cit. p. 259.

ideológica que había en el Chile del año 72: en estos casos, la necesidad de comunicación se volvía más necesaria.

En los artefactos vemos también que empieza la consecución de la síntesis, por sobre el prosaísmo. Parra ha señalado que el mejor preámbulo de los artefactos está en el poema “Versos sueltos”, donde cada uno de esos versos encadenados aleatoriamente en una larga enumeración podría eventualmente constituirse en un artefacto. Lo que falta es la explosión o el desgranamiento.<sup>115</sup> Citando solo un fragmento, se puede ejemplificar esto:

***Una noche me quise suicidar El ruiseñor se ríe de sí mismo La perfección es un tonel sin fondo Todo lo transparente nos seduce: Estornudar es el placer mayor Y la fucsia parece bailarina.***<sup>116</sup>

La ampliación desde los artefactos a los artefactos visuales ha seguido la profundización del mismo procedimiento poético de construcción del artefacto, con un traspaso de código, o mejor dicho, con una mezcla de códigos, ya que este tipo de poesía visual funciona en la ecuación de objeto intervenido por un texto brevísimo. Por ejemplo, la guía telefónica con una inscripción a lápiz que dice “Delincuentes comunes. Índice alfabético”, o el crucifijo vacío con un cartel que dice: “Voy y vuelvo”.

Esta ampliación técnica a códigos compartidos presenta otro rasgo importante en la evolución poética de Parra: la concepción del poeta como recolector antes que como productor en el sentido tradicional de la palabra. En ese sentido, René de Costa ha comentado que en el caso de la poesía visual de Parra hay dos formas de considerarla: es poesía visual para el receptor /espectador, claro está; pero la visualidad también puede pensarse desde el hallazgo que tiene que hacer el poeta, ya que la poesía ahora “no se hace, está en todas partes, es cuestión de descubrirla, de verla, de hacerla visible.”<sup>117</sup> La dimensión visual de la obra de Parra, y específicamente esta idea planteada por de Costa, que de alguna manera niega la autoría sobre la obra, tendrá relevancia mayor en la evolución de la poesía chilena, y en esta investigación será tratada principalmente a partir de la poética de Juan Luis Martínez.

## II. Texto

Algunos aspectos centrales de la antipoesía revisados en el capítulo anterior se pueden ejemplificar con el poema “Advertencia al Lector”, --considerado por la crítica una especie de puerta de entrada al mundo antipoético de *Poemas y antipoemas*. Antes de analizar este poema, se puede comentar la división que hace René de Costa de este libro

<sup>115</sup> Cfr. Morales, Leonidas, *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago, Universitaria, 1990, p.101.

<sup>116</sup> ***Cfr. Obra Gruesa, p. 90-91.***

<sup>117</sup> De Costa, René, “Parra y la poesía visual”, en *Antiparra productions. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Santiago: División de cultura MINEDUC, 2002.

fundamental: las tres partes en que se divide el libro responderían a la siguiente estructura: una de poemas neorrománticos en que Parra recoge algunos textos del período de su largo silencio; la segunda con poemas “expresionistas”, como el mismo Parra ha llamado a la sección que se abre con “Desorden en el cielo”, y de la que destaca el célebre “Autorretrato”; y una tercera parte en que aparecen propiamente los antipoemas que se inician, a modo de puerta de entrada, con “Advertencia al Lector”, texto que sirve como manifiesto y arte poética de la antipoesía, y que a continuación se comenta.

**ADVERTENCIA AL LECTOR** *El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar Sus escritos: Aunque le pese El lector tendrá que darse siempre por satisfecho. Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado, Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad ¿Respondió acaso de su herejía? Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo! ¡En qué forma descabellada! ¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones! Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse: La palabra arco iris no aparece en ninguna parte, menos aún la palabra dolor, la palabra torcuato. Sillas y mesas sí que figuran a granel, ¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio! Lo que me llena de orgullo Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos. Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein pueden darse con una piedra en el pecho Porque es una obra difícil de conseguir: Pero el círculo de Viena se disolvió hace años, Sus miembros se dispersaron sin dejar huella Y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri della luna. Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte: “¡Las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis detractores “Sus lágrimas, ¡artificiales!” “En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza” “Se patalea como un niño de pecho” “El autor se da a entender a estornudos” Conforme: os invito a quemar vuestras naves, como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto. “¿A qué molestar al público entonces?”, se preguntarán los Amigos lectores: “Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos, ¿Qué podrá esperarse de ellos!” Cuidado, yo no desprestigie nada o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista, me vanaglorio de mis limitaciones pongo por las nubes mis creaciones. Los pájaros de Aristófanes Enterraban en sus propias cabezas los cadáveres de sus padres. (Cada pájaro era un verdadero cementerio volante) A mi modo de ver Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia ¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!*

César Cuadra ha reparado en la doble articulación de la lectura de este poema, en cuanto puede ser leído desde una lectura crítico-interpretativa, que vea en este poema un metatexto que explique el programa metapoético desde un punto de vista axiomático (o sea, que sirve para validarlo); pero también desde una lectura pragmático-performativa que vea explícitamente qué es lo que este poema genera como acción, logrando hacer de este texto un escenario “literal” y analizable desde lo que esas literalidades pueden generar como movimientos concretos para el lector. Por lo tanto, se pueden sondear las claves para su interpretación, y al mismo tiempo, al ser un poema dirigido al lector y con la aparente intención de generar una acción a partir de la advertencia, se puede leer desde la determinación de las formas de esta acción, desde la estrategia que hay detrás para mover a la acción al lector.<sup>118</sup> Con esto Cuadra pretende demostrar cómo las



lecturas de un poema son múltiples y complejas, y que una propuesta crítico-interpretativa esencialista y metafísica pueden no dar cuenta cabalmente del sentido y significado completos. La propuesta de Cuadra es integrar estas dos posibilidades de lectura, la crítica y la activa; o dicho en otras palabras, la lectura metafísica con la práctico/teórica. La antipoesía sería, como se ve en este poema, un texto atravesado por esa posibilidad de lecturas encontradas, en pugna, que abren posibilidades antagónicas de lectura.

Para efectos de este trabajo, en todo caso, se propondrá una interpretación del texto que intenta verlo como metatexto de la antipoesía, y sus sentencias como meta-prescripciones sobre la poética de la antipoesía, haciendo eco de la opinión del poeta Gonzalo Rojas que ha considerado este poema “la verdadera *ars poética* de Parra”.<sup>119</sup> En ese sentido, hay que plantear una cuestión: la particularidad de esta advertencia es que si bien como propuesta teórica está dirigida al lector en su condición de fundamento de la poética de la antipoesía, en su dimensión práctica está dirigida al escritor como programa poético que se puede aplicar. Las consideraciones, por lo tanto, tendrán en el horizonte tanto al lector como al escritor de poesía.

“Advertencia al lector” es posiblemente el más famoso metapoema del libro de 1954. Lejos de ser un instrumento de precisión para formular ordenada y sintéticamente la poética, se mueve con libertad discursiva expresando intencionadamente “con la brocha gorda” el aspecto central de ese quiebre del código de la poesía, delimitando un antes y un después, un pasado y un presente, una tradición y una actualidad. Por lo tanto, es un “arte poética” bastante *sui generis*: la primera, incompleta si se quiere, de la antipoesía, que se complementará en muchos otros poemas de la obra posterior de Parra.

Inicialmente se puede hacer un alcance etimológico en el título; la idea de advertencia puede verse como un movimiento previo a la “vertencia” de una nueva forma de poesía, que tiene como objetivo principal la comunicación con el lector. Valga esto solo como curiosidad etimológica, porque seguramente no era esta la intención del autor de estos versos.

En segundo lugar, el título es irónico, porque se construye con una frase susceptible de ser encontrada en algún manual de instrucciones; siendo que en este caso la advertencia y las instrucciones que siguen se hacen a un lector de poesía. Alguna resonancia ha, por supuesto, a Cervantes y su “desocupado lector”.

“El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar / Sus escritos:” La primera estrofa ironiza la posición del hablante, identificado explícitamente con el autor, quien se desliga de la responsabilidad por “las molestias que puedan causar sus escritos”, y establece un diálogo con el lector señalándole que “tendrá que darse siempre por satisfecho” como un imperativo más propio para un consumidor de mercado que para un lector de poesía. El texto inicial del programa antipoético más parece un cartel posible de ser encontrado en un almacén.

---

<sup>118</sup> Cuadra, César. *Nicanor Parra en serio & en broma*, Santiago, Ediciones de Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de ciencias físicas y matemáticas de la Universidad de Chile, 1997, pp. 130-148.

<sup>119</sup> Cfr. Cuadra, op. cit. p. 137-138.

Además, desde el título y la primera estrofa está la condición dialógica del poema. El “arte poética” de la antipoesía no podía ser de otro modo, estableciendo desde su estructura la apelación al lector, propiciando la comunicación y sellando un pacto de complicidad a través de la ironía. Pero, ¿qué es lo que se le advierte al lector? En primer lugar, que posiblemente no comprenderá el código poético que se cifra en los antipoemas. Los versos siguientes “Aunque le pese/ El lector tendrá que darse siempre por satisfecho” advierten que la satisfacción no vendrá por el tradicional encuentro con la belleza. El hablante le dice al lector que se esté quieto, que no juzgue lo que no entiende, o que no juzgue con parámetros tradicionales que no corresponden; que se de por satisfecho por el momento, hasta que entienda para dónde va el asunto.

“Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado, / Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima / Trinidad / ¿Respondió acaso de su herejía?/ Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo! / ¡En qué forma descabellada! / ¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!”. En estos versos se introduce una de las cuatro referencias de nombres propios que hay en el poema, todos los cuales están unidos por asociaciones que se verán más abajo: el primer caso es Sabelius, hereje de la cristiandad que cuestionó el dogma de la Trinidad. Parra releva en este personaje el “humorismo” con que desplegó su herejía sin justificarla, o haciéndolo contradictoriamente, en un ánimo desacralizador gratuito e infundamentado, (la misma infundamentación con que el hablante declara su “golpe de timón” para la poesía, proclamando un nuevo código poético con bastante soltura, y pronto a desacralizar los lenguajes estandarizados. Como el autor dirá más tarde, para él no resulta un problema meterse en “camisa de once varas”).<sup>120</sup>

La siguiente estrofa aborda, siempre en forma cómica, el problema de la legitimidad de la antipoesía desde el violentamiento de los códigos tradicionales: “Según los doctores de la ley, este libro no debiera publicarse. / La palabra arcoiris no aparece en ninguna parte, / Menos la palabra dolor, / La palabra torcuato. / Sillas y mesas sí que figuran a granel”. Aunque la base de la antipoesía no se afirma solamente por un asunto semántico, sí es su cara más visible. Recordemos que el uso de un “lenguaje impuro” para la poesía ya había sido ensayado por otros poetas, como Neruda en las *Residencias*. La inconveniencia, la molestia de la que advierte Parra es la inauguración de la poética antipoética a través de otras claves, como por ejemplo la irrupción de una serie de palabras que no tenían cabida en el poema. Los “doctores de la ley”, frase con que se refiere a todo el *establishment* literario que incluye a críticos y poetas, pero también al lector acostumbrado a recibir modelos tradicionales, ya están deslegitimados desde que en la estrofa anterior se ha visto con humor la desacralización de la Trinidad, sin mayor problema. Esta segunda estrofa termina con uno de los versos más renombrados de este poema: “Porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos”, verso que recoge todo lo explicado más arriba con respecto a la inserción y representación de Parra en la realidad contemporánea. Verso que ilustra celestialmente la manida noción de mundo fragmentado y de pérdida de esencialidades, y que sirve como ejemplificación clásica para comprender la irrigación posmoderna de la antipoesía de Parra. Lejos de

---

<sup>120</sup> Como señala en el poema “Advertencia”, de *Versos de salón*. “Además una cosa: / yo no tengo ningún inconveniente / en meterme en camisas de once varas.” En *Obra gruesa*, p. 73.

querer transformarse en un discurso paralelo y autorreferente, el antipoema quiere ser un espejo más reflexivo de la realidad del mundo posmoderno, incidiendo en ella.

La siguiente estrofa introduce las dos siguientes referencias a nombres propios. Wittgenstein y el círculo de Viena. La crítica ha propuesto diferentes interpretaciones para estas relaciones: para Edith Grossman, tanto estas como las otras dos referencias a nombres propios están puestas por ser ejemplos de claridad del pensamiento y del lenguaje, mientras que para Federico Schopf se trata de personajes críticos de su tiempo. Al respecto, Pedro Gurrola despeja algunas dudas sobre la posible afinidad de Parra con el pensamiento filosófico de Wittgenstein, en su paso por Inglaterra.<sup>121</sup> Pero fundamentalmente, lo que Gurrola equipara entre el pensamiento de Wittgenstein y el de Parra es que así como el filósofo austríaco plantea que el lenguaje no puede darnos pistas sobre sus límites, pero que a través de su gramática sí podemos acercarnos a esos límites, el antipoeta “extrae segmentos del lenguaje y los introduce en un juego que les resulta ajeno, obligando al pensamiento a establecer nuevas conexiones y a percibir el funcionamiento del lenguaje y la realidad de manera diferente”.<sup>122</sup> La antipoesía, por lo tanto, es una forma que nos acercaría a conocer el funcionamiento del lenguaje, sus posibilidades y sus límites.

Los “cavalieri de la luna” a los que Parra declara la guerra son los representantes de la poesía anterior, simbolista, modernista, posiblemente. También se ha relacionado esta frase con la de “odio universale per la luna”, del futurista Marinetti.

“Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte”, dice en el comienzo de la tercera estrofa, justamente para dar cuenta del quiebre con todas las teleologías de la poesía tradicional sustituidas. A continuación, el hablante introduce una serie de argumentos contrarios de las supuestas voces detractoras que se alzarán contra él. Todas ellas acusan las contradicciones, las oposiciones, las destrucciones de esta nueva poesía: “¡Las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis detractores / Sus lágrimas, ¡artificiales! / En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza.” Risas falsas, lágrimas artificiales, bostezos en vez de suspiros. Una poesía hecha de opuestos, sin belleza, que en vez de presentar un hablante en trato con lo sublime, se trata de uno que “patalea” o “se da a entender a estornudos.”

Y a continuación viene la parte propiamente prescriptiva del poema: “Conforme: os invito a quemar vuestras naves. / Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto”. La alusión a la quema de las naves, referencia clásica, es una invitación explícita a aceptar la poética de la antipoesía tanto desde la perspectiva explícita del lector como desde la perspectiva prescriptiva del escritor (entendiendo este texto también como generador de escritura), que pretende crear un nuevo alfabeto propio semejante al de los fenicios. El alfabeto fenicio siempre ha sido modelo de simpleza lógica: a cada

---

<sup>121</sup> También se refiere la relación del filósofo austríaco con el círculo de Viena. Wittgenstein nunca perteneció a ese colectivo pero fue considerado maestro por sus integrantes, a partir de las afinidades que estos últimos encontraban entre el pensamiento del filósofo y el positivismo lógico que ellos seguían. En Gurrola, Pedro, “Nicanor Parra y los límites del lenguaje”, en *Antiparra productions...* p. 113.

<sup>122</sup> Cfr. Gurrola, op cit. p.120.

fonema corresponde un grafema. Por lo tanto, la alusión al alfabeto fenicio establece la refundación de la poesía desde la simpleza y la claridad, y desde la precisión del instrumento.

La siguiente estrofa prosigue con las imaginarias interpelaciones que puede tener su poética: “¿A qué molestar al público entonces?, se preguntarán los/ amigos lectores, / Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos. / ¡Qué podrá esperarse de ellos!”. La respuesta a este problema deja claro que las críticas de los supuestos detractores provienen de una mirada hecha desde el viejo modelo. El antipoeta, por su parte, advierte: “Cuidado, yo no desprestigio nada / o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista, / me vanaglorio de mis limitaciones / pongo por las nubes mis creaciones.” Quienes desprestigien pueden ser los detractores, los maestros de la ley, pero no el antipoeta que ha hecho de sus limitaciones humanas el fundamento de su poética y la garantía de la comunicabilidad de la voz.

La última estrofa cita la comedia “Los pájaros”, de Aristófanes. En esos versos se señala que los pájaros enterraban los cadáveres de sus padres en sus propias cabezas. Ahora, sin embargo, el poeta modernizará esa ceremonia: enterrará él sus plumas en la cabeza de los lectores. Hay una alusión a la penetración de una dimensión nueva para la poesía, que ya no será un discurso originado desde los referentes textuales de la poesía conocida (representada en la imagen de los padres pájaros, o sea, la poesía tradicional, la de los maestros de la ley, que vive, aunque muerta, en la cabeza de sus hijos), sino que ahora, desde afuera, será el antipoeta quien clave sus plumas –tiene sentido el verbo “clavar” desde la violencia revolucionaria del cambio, y la palabra “plumas” desde la alusión al instrumento de la escritura– en la cabeza del lector, permitiendo la transformación del código tradicional.

Las líneas de la poética antipoética van a ser confirmadas, ratificadas varios años más tarde. Quince años, para ser precisos, en el poema “Manifiesto”<sup>123</sup> de *Obra gruesa* (1969). En ese poema, Parra deja el tono de advertencia, más propio de los primeros pasos del transcurso de su poética, y adopta definitivamente el de manifiesto, más irónico, más seguro y por lo mismo más violento. Los versos de “Manifiesto” han pasado a ser complementarios de “Advertencia al lector”. En este poema también encontramos verdaderos apotegmas de la antipoesía: del mismo modo como ese cielo se caía a pedazos el año 1954, ahora Parra señala que “los poetas bajaron del Olimpo”, aludiendo al quiebre con la poesía “sagrada” anterior:

***Para nuestros mayores La poesía fue un objeto de lujo Pero para nosotros Es un artículo de primera necesidad: No podemos vivir sin poesía.***

Y luego viene la famosa impugnación a los poetas consagrados por la tradición, y sus poéticas, sus dicciones:

***Nosotros condenamos – y esto lo digo con todo respeto – La poesía de pequeño dios La poesía de vaca sagrada La poesía de toro furioso.***

La poesía de la claridad sigue siendo el mascarón de proa de la antipoesía, que también tiene su continuidad en este poema:

---

<sup>123</sup> “Manifiesto”, en *Obra gruesa*, pp. 163 – 167.

***Mientras ellos estaban Por una poesía del crepúsculo Por una poesía de la noche Nosotros propugnamos La poesía del amanecer.***

La necesidad comunicativa de la antipoesía es una prioridad inicial, y como tal puede verse en las dos artes poéticas presentadas en esta sección termina. La construcción del “artes poética” para Parra no podía prescindir de esa función comunicante que perseguía para la poesía, y como tal, los títulos de ellas hablan por sí solos: una advertencia, un manifiesto.

### III. Recepción e influencia

La recepción de la obra de Nicanor Parra ha estado marcada por la división de los juicios expertos. Desde sus inicios, como veíamos a propósito de la crítica de *Cancionero sin nombre*, las opiniones se han teñido de colores distintos. En 1937 divergieron Tomás Lago y Carlos Poblete, y así hacia adelante, el poeta Pablo de Rokha lo llamó populachero y oportunista mientras Alone lo calificaba de extraordinario. A propósito de *Versos de Salón*, Hernán del Solar aseguraba que eso no podía considerarse poesía, mientras que el padre Salvatierra llamaba a Parra satánico y demente. Al mismo tiempo, para otro sacerdote, José Miguel Ibáñez, Parra es “el primer poeta en lengua castellana entre los vivos”.<sup>124</sup> Mas allá de las disputas de los críticos, lo indudables es la venia del público, que desde *Poemas y antipoemas* ha hecho de la poesía de Parra un verdadero *best seller* de la poesía chilena.

Respecto de la influencia para la poesía, muchos poetas hispanoamericanos han recibido elementos de la poética de Parra en distintos grados: no se puede hablar de la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, de la poesía “comunicante” de Mario Benedetti, de la poesía de Enrique Lihn, de los mexicanos Efraín Huerta, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco, del salvadoreño Roque Dalton, del argentino Juan Gelman y del cubano Roberto Fernández Retamar, sin pensar en Parra. Viniendo más cerca, los movimientos de poetas más jóvenes también han sido influenciados por esta poética, tanto a nivel de nombres individuales como de movimientos colectivos.

El editor cubano de Nicanor Parra, Teodosio Fernández, afirmaba en 1970 los aportes del antipoeta a la poesía en lengua castellana:

***La concepción de un nuevo tipo de poeta, del poeta “hombre del montón”; la incorporación del humor (inexistente en la poesía culta castellana, si exceptuamos cierto momento del barroco, y tan presente, por ejemplo, en la inglesa); una saludable profanación de la poesía, que abre las puertas a palabras y temas prohibidos; el vencimiento, en fin, de los esquemas relajados, pero todavía vivos, de toda una tradición poética, son ganancias que la actual poesía de lengua española debe a Nicanor Parra.***<sup>125</sup>

La vigencia de la poesía de Nicanor Parra ha sido una influencia transgeneracional y

<sup>124</sup> Cfr. Binns, Niall, op.cit. pp. 62 - 64.

panamericana. La historia de esta vigencia, en todo caso, ha tenido sobresaltos. Teodosio Fernández se refiere al descrédito en que cayó la antipoesía después de la visita del antipoeta a la Casa Blanca del entonces mandatario Richard Nixon. Antes de eso, durante los años sesenta, la antipoesía había sido el motor de los movimientos de la poesía política, social, conversacional, y comunicativa, principalmente amparada por y generada desde Cuba. La poesía de Parra perdió popularidad al caer en descrédito de la opinión cubana, rectora de la moral política de izquierda, que no aceptó acto semejante del antipoeta. Sin embargo, tras la decadencia del régimen cubano y pasado el tiempo de las dictaduras militares, ese descrédito ha dado paso a una renovación vital de la antipoesía: “cuando hubo que afrontar con dignidad la frustración, el dolor y el pesimismo, las experiencias de Nicanor Parra y su humor ácido [...] adquirieron una significación renovada para nuestros poetas.”<sup>126</sup>

La poética de Parra, desde su orgánica y conexión interna, tiene cohesión y su cuerpo más sólido en el lapso que va desde *Poemas y Antipoemas* (1954) hasta *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (Santiago: Ganymedes, 1977). A partir de esa fecha, la obra del antipoeta ha declinado, se ha aficionado a los trabajos visuales y los poemarios posteriores al año 1978 no se corresponden cabalmente con la construcción poética anterior, con los códigos de la metapoética, que seguramente será su mayor legado. Pese a esto, Parra ha sido “profeta en su tierra”. La influencia de su poesía principalmente en Chile ha tenido alcances múltiples, desde los estéticos hasta los políticos. El mayor legado de la poética de Parra es la construcción de un lugar de enunciación para el poeta, un imperativo crítico transformador de discursos, como una cuña. El método de trabajo de la antipoesía está hecho para permear el discurso literario y otros discursos de la sociedad. Parra deshizo las fronteras entre poesía culta y popular. Devolvió un encuentro con la poesía a “primera vista”, explícitamente lejos de las segundas, terceras o cuartas lecturas interpretativas. Devolvió claridad a la poesía. Además, como objeto crítico, el poema es a veces desacralizador, despontificador, divertido, irónico, político, social, se volvió ese artículo de primera necesidad que Parra pretendía. En cuanto a temáticas o direcciones específicas que tienen sentido para lo que sigue en esta investigación, hay que destacar el legado de una construcción “espectacular” del poema influenciado por el arte dramático, herencia que recoge Enrique Lihn, también la suspicacia frente a la autoría, herencia que recoge Juan Luis Martínez; y finalmente la construcción de la parodia, que tendrá su culminación como sostenedora de un proyecto poético en la obra de Rodrigo Lira.

En lo que respecta al legado de construcción metapoética, dejó la conciencia de una posición que tiene que ver con la ética de la escritura, con la fundamentación personal del oficio, y con la evaluación permanente de los alcances de la escritura en su posibilidad transformadora y generadora de acción; con la posición y función del poeta en el mundo, conciente del oficio; con la responsabilidad del poeta como comunicador. La autoconciencia explícita en sus poemas puede tomar las múltiples máscaras que puede

---

<sup>125</sup> Citado por Fernández, Teodosio, “La influencia de Parra en los poetas hispanoamericanos”, en *Antiparra productions...p.107*.

<sup>126</sup> Íbidem, p. 110.

tener el antipoeta (manifestante, sarcástico, autosarcástico, trágico): pero finalmente la autorreflexividad está ahí, instalada como un imperativo ineludible para la construcción. Claramente Parra ha creado a través de su poética eso que antes llamamos superficie reconocible o cáscara visible de la misma, es decir, un personalísimo *estilo*. Podemos distinguir una escritura parriana en el reconocimiento de un código común, de temas recurrentes y de la forma de tratarlos, siendo fácilmente reconocible un poema de su autoría.

Vista actualmente, la influencia de la obra de Nicanor Parra ha cumplido uno de sus mayores y más ambiciosos anhelos: ser una voz comunicada, y haber conseguido tanto la atención de la crítica como la atención masiva del público no especializado. Por cierto, resulta único en el contexto poético chileno comprobar que paralelamente coexisten dos intereses tan arraigados como distintos: el interés crítico y el interés público masivo. Al tiempo en que se escribe esta reseña, han acontecido una serie de hechos que hablan de una vigencia mucho más allá del campo literario: se han publicado las *Obras Completas* del antipoeta (Barcelona: Círculo de Lectores, 2006.); es homenajeado en la 24ª Feria del Libro de Santiago; sus *Obras Completas* son presentadas por el ex presidente de la república Ricardo Lagos Escobar. Además, se monta la exposición “Obras Públicas”, itinerario por su obra visual, expuesta en el meollo del oficialismo como es el Centro Cultural La Moneda. Esta muestra fue vista por gran cantidad de público, principalmente estudiantes. Claramente –y paradójicamente – Parra ha llegado al estatus de poeta oficial de la nación, y no solo eso: demuestra haber conseguido esa difícil vigencia de ser, a sus noventa y dos años, una voz recibida y comentada por los más jóvenes.





# Capítulo 4. Poética de Enrique Lihn

## I. Poética de Enrique Lihn

En este capítulo se revisarán los elementos relevantes de la poética de Enrique Lihn (1922 - 1988).

### 1. Antecedentes

---

Si a Nicanor Parra se le hizo difícil establecer una poética propia al alero de los grandes poetas de su tiempo, la situación de Enrique Lihn fue mucho más difícil. La voz de Parra después del año 1954 se estableció muy rápidamente, más allá de las controversias y polémicas, en la constelación más brillante de poetas chilenos: en otras palabras, en el Olimpo del que el antipoeta rehuía. Lihn, que además de poeta fue un excelente crítico, dio cuenta de ese lugar ocupado.

Enfrentarse a la poética de Enrique Lihn es plantarse frente a la siguiente paradoja: por una parte se lo considera un poeta esencialmente metapoético, más que los otros revisados en los capítulos anteriores, por representar una conciencia extrema de la actividad realizada por el escritor, por ser un crítico brillante del trabajo personal y del ajeno, y por verse atravesada su obra por una autorreflexión permanente sobre la poesía.

Sin embargo, por otra parte, pensar en una poética clara, y más aún, en el encuentro de una preceptiva clara y fija en la obra de Lihn no se puede hacer, por una característica propia su poética: se trata de una poética en movimiento. La frase “situación irregular” con que Lihn titula uno de sus libros <sup>127</sup> ha servido de denominador común para su poética. Generalmente la poética necesita, de cierta manera, de un esencialismo. Lihn no se permitió ese esencialismo, y la suya es por definición un lugar en traslación, una poética que antes que a un manifiesto se parece a un diario de vida, una bitácora o un libro de registros, con los cambios que el devenir le va imprimiendo. El mismo Lihn, y posteriormente la crítica, han aportado categorías teóricas en las que se puede encauzar esta obra móvil, nómada, con conceptos que de alguna manera pueden abarcar su capacidad multifacética y categorizar sus recurrencias temáticas. Pero la imposibilidad de establecer una programática de una vez y para siempre (como sucedía en el creacionismo y la antipoesía) se explica porque desde el punto de partida su foco de es el autor y su “posición” de enunciación.

Junto con esto, la poesía de Lihn está definitivamente desvinculada de los modos y propósitos comunicativos de las vanguardias. De esta obra se desprende una profunda autoconciencia respecto del fracaso del lenguaje como material factible de incidir en el mundo, y aún más, como agente de comunicación genuino, derivándose un rasgo de esta poética que equipara la poesía con el fracaso, que tendrá gran influencia en las generaciones posteriores, y que además se relacionará directamente con los hechos históricos del Chile de los años 70.

En las páginas siguientes se tratarán algunas líneas fundamentales de la construcción poética del autor, principalmente temáticas pero también formales. Para la revisión de un texto metapoético de aplicación, se ha seleccionado el poema “Si se ha de escribir correctamente poesía”, del libro *Antología al azar* (Lima: Ruray, 1981). Finalmente, se tratará el legado de la poética de Enrique Lihn para las generaciones posteriores de poetas chilenos.

## 2. El concepto de “poesía situada”. Individualismo e intimismo

---

Recapitulando, Enrique Lihn ha sido definido como “el más metapoético de nuestros líricos y el más lírico de nuestros metapoetas” <sup>128</sup>, o “la figura más tozudamente inquisitiva acerca de la función y efecto del lenguaje y de la poesía en la vida del ser humano.” <sup>129</sup> Resulta interesante entonces darse cuenta de que no es posible construir una poética definida, definitiva, de este autor; una poética preceptiva que una al aspecto teórico una dimensión práctica o programática de la escritura, como fue posible hacerlo

<sup>127</sup> Lihn, Enrique, *París, situación irregular*, Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977.

<sup>128</sup> Cfr. Llanos, Eduardo, “Acerca de Enrique Lihn”, en Lihn, Enrique, *Porque escribí. Antología poética*, segunda edición. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 9.

<sup>129</sup> Cfr. Ostria, Mauricio, “El espejo roto. Notas sobre la poética de Enrique Lihn” en Noguerol, Francisca (coord.) *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, p. 105

en los casos revisados anteriormente. Para explicar esta “situación irregular” pueden ayudar las siguientes palabras de Adriana Valdés: “La poesía de Lihn no viene a fundar: viene a poner en duda el mundo.”<sup>130</sup>

Por cierto, la poética de Lihn es una poética de la duda. Está lejos de una fijación apriorística, de una preceptiva, y por el contrario deriva en primer lugar del análisis situacional, el “desde dónde se enuncia”. Como el lugar de enunciación es cambiante de acuerdo a las circunstancias tópicas e históricas del autor, la poética se construye a partir de ese espectro del mundo histórico en que se produce cada acto de escritura.

La lista de adjetivos que han acompañado la poética de Lihn pretenden dar cuenta de esta anomalía: Lihn, uno de nuestros poetas más autorreflexivos, presenta, curiosamente, una imposibilidad de encontrar puntos de llegada, arribos o finales de ruta (solo quedan “señales” de esa ruta sin término), generando una obra “ambigua, contradictoria, irónica, descentrada, marginal, desesperada, autorreflexiva, agónica, crítica y teratológica.”<sup>131</sup>

Se ha señalado que las claves de construcción de la poética de Lihn han sido entregadas principalmente por el mismo autor, en el ejercicio autorreflexivo sobre su obra. Al respecto, quizá el concepto más importante para entender los alcances de esta construcción poética móvil y sin arribo (que solo se acaba con la muerte) es la idea de *poesía situada*, esa noción de que la escritura incluye y está determinada por la experiencia del autor, y que el resultado –la obra– es como sigue:

***Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaridad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación. [...] Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o situación de sus enunciados.***<sup>132</sup>

Desde esta perspectiva, la poética solo podrá construirse desde el posicionamiento histórico y ambiental del sujeto que enuncia, el autor, por lo que es imposible una fijación o una escritura apriorística a partir de una idea madre. De ahí también la imposibilidad de la preceptiva. Se podría decir que la no-fijación, esa imposibilidad, es el aspecto teórico más seguro de esta poética: la poesía se escribe desde un lugar diferente cada vez. En propiedad, no se puede decir que en Lihn coexistan varias voces. No sería posible, de acuerdo a esta poética, señalar que en Lihn como en Fernando Pessoa coexisten nombres que pueden diferenciarse como autores diferentes (heterónimos). Existe una solución de continuidad del hablante que, sin embargo, se ve expuesto una y otra vez a

<sup>130</sup> Valdés, Adriana. “Prólogo”, en Polanco Salinas, Jorge, *La zona Muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2004, p. 6.

<sup>131</sup> El rastreo de adjetivos es trabajo de Mauricio Ostria. Cfr. Ostria, Mauricio, op. cit. p. 105

<sup>132</sup> *Lastra, Pedro, Conversaciones con Enrique Lihn, segunda edición, Santiago: Atelier ediciones, 1990, p. 48.*

circunstancias distintas que modifican su discurso. En el centro de esta poética, el yo del sujeto que enuncia asume una historia personal que construye las diferentes situaciones de enunciación que encuentra en la vida. De esto se desprende un individualismo poético latinoamericano muy marcado. La poesía individualista de Lihn marca una diferencia con cierta especie de literatura anterior, que trataba de integrar al hombre colectivo latinoamericano (Neruda, por ejemplo, quería constituir un canto integrador de la colectividad latinoamericana en el *Canto General*). Lihn fue enfático al respecto: el objeto de preocupación de la poesía debía ser “el hombre mudable, existencial, que padece en Latinoamérica mucho menos ya entre los brazos de espantosas divinidades telúricas, devoradoras y fatales, que en curso de una vida amenazada permanentemente por la impenitencia, la frustración, y el fracaso individuales y colectivos”.<sup>133</sup> La idea de Lihn es exponer la situación objetiva del sujeto individual envuelto en las circunstancias de la sociedad moderna, lograr una escritura de su tránsito, libre de los mitos atávicos, de los prejuicios, de las preconcepciones o falsas preocupaciones que coexisten en la construcción de una identidad latinoamericana compleja. Por lo tanto, su poesía es un ejercicio crítico y analítico de una parcela de la realidad circunstancial en que se deconstruyen los soportes para volverlos a construir desde una óptica más verdadera, en cuanto que más despojada. Y en ese sentido, la poesía de Lihn presenta un rasgo moderno –o posmoderno, mejor dicho– de gran vigencia.

Efecto de ese individualismo es un espectáculo de lo multifacético del yo en una poesía que tiene un marcado sello íntimo, una poesía de habitaciones cerradas, de voz al oído, que acrecienta la hondura de su posición analítica de la realidad: “porque tu verdadera relación con la vida solo has llegado a establecerla en las habitaciones privadas”.<sup>134</sup>

### 3. Precariedad desde la “zona muda”. Poesía como bitácora de la vida

---

Jorge Polanco Salinas, autor de una aproximación filosófica a la poética de Lihn,<sup>135</sup> define tres aspectos básicos en la construcción de esta poética: la primera es la de “poesía situada” que antes comentamos, definida por el propio autor; y a partir de ella, desprende las ideas de “poeta precario” y “palabra precaria”.<sup>136</sup> La idea de precariedad acompaña transversalmente la obra de Lihn, al problematizar las reales posibilidades comunicativas del poeta, y luego de la palabra poética y del lenguaje. Existiría en el lenguaje poético una ineludible “zona muda”, como inscribe en el primer poema de *Diario de muerte* (Universitaria, 1989):

<sup>133</sup> Ostría, Mauricio, op. cit, p. 107.

<sup>134</sup> De *Escrito en Cuba*, citado de Lihn, Enrique, op. cit. p.126.

<sup>135</sup> Polanco Salinas, Jorge, *La zona Muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2004.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 13 – 14.

***Nada tiene que ver el dolor con el dolor Nada tiene que ver la desesperación con la desesperación. Las palabras que ocupamos para designar esas cosas están viciadas No hay un solo vacío que las palabras puedan colmar No hay nombres en la zona muda*** <sup>137</sup>

Se imposibilita la comunicación efectiva a través del lenguaje, en cuanto no hay vacío que las palabras llenen. Esta posición de refriega desesperada y casi agónica con lo indecible se puede observar en muchos versos. En ese sentido, la poética de Lihn contempla un divorcio manifiesto con el propósito transformador de la vanguardia artística y su deseo de ingerencia y transformación en el mundo. Parte central del desenmascaramiento de las falsedades de la situación de enunciación es pensar en esa posibilidad de cambio a través de la poesía: ella no tiene el poder de cambiar las cosas, más bien es una condena inútil.

***El mundo cambia a su manera, y la historia de la poesía como la historia de los pájaros, es más bien del dominio de la inmortalidad, esto es, no afecta en nada el curso de la Historia.*** <sup>138</sup>

Al respecto, Guillermo Sucre señala: “El hablante de sus poemas, se presenta como una subjetividad problemática, que quiere librarse de sus propios fantasmas a través de la historia y la acción en el mundo, pero descubre que estos son también formas del laberinto humano”. <sup>139</sup> Hay también una desacralización de la figura del poeta que Polanco presenta como el opuesto a la figura del poeta vate de Heidegger: “A diferencia de la concepción heideggeriana de la poesía, que concibe al poeta –a través de su rol fundante del lenguaje y de la historia– como un vate, Lihn da cuenta de un poeta precario que deja al desnudo las erosiones de la palabra”. <sup>140</sup>

En *Escrito en Cuba*, uno de los textos más lúcidamente significativos para la comprensión de la poética de Lihn, en el que define “su triste situación”, el hablante declara: “no he colgado los hábitos de la poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte”, para luego determinar su posición y método de trabajo:

***[...] y no me burlo de lo que hago, lo que hago es una burla de lo que hago: versos de remiendo parches verbales costuras de palabras y montoncitos de lo que voy encontrando en la arena mientras vagabundeo con mi bastón de clavo para ensartarlo todo, estos restos que no se me disputan sobre los cuales ejerzo un imperio total, ilimitado y estéril.*** <sup>141</sup>

La poesía se presenta como una burla de la vida y de la escritura que le es inherente (“lo que hago es una burla de lo que hago”), vistas en su perfecta inutilidad. Luego, se incrementa esa inutilidad mediante imágenes que por un lado figuran la idea del

<sup>137</sup> Cfr. Lihn, Enrique, “Nada tiene que ver el dolor...”, en *Diario de Muerte*, Santiago: Universitaria, 1989, p. 13.

<sup>138</sup> De *Escrito en Cuba*, citado de Lihn, Enrique, op. cit. pp.129-130.

<sup>139</sup> Citado por Naín Nómez. Cfr. Nómez, Naín, op. cit. p.302.

<sup>140</sup> Polanco Salinas, Jorge. *La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn*. Santiago: Ril, 2004, p. 14.

<sup>141</sup> De *Escrito en Cuba*, en Lihn, Enrique, op. cit. p.118.

fragmento ensamblado y por otro la imagen del desecho: o sea, poesía construida de fragmentos y deshechos en medio de la desolación, en lo que Lihn acusa la influencia clara del T.S. Eliot de *The Waste Land*.<sup>142</sup> Finalmente, la imagen del vagabundo, del *clochard*, es la figura más potente en la construcción de imagen del poeta, repetida en varios poemas<sup>143</sup>; su trabajo con fragmentos de la realidad, montoncitos que va encontrando, hablan de lo precaria de esta construcción situacional, y esa imagen de los restos que nadie disputa, del emperador de un ilimitado basurero, habla de esa inutilidad que Lihn otorga a la poesía. Porque el lenguaje es visto como un terreno impropio que no puede asir enteramente las cosas de la realidad (de “lo real”, como tanto le gustaba decir a Lihn). Y es el poeta el ser facultado para darse cuenta de “la impropiedad del lenguaje / su estúpida vocación para los lugares comunes”.<sup>144</sup>

Pero la utilidad, o más bien la función vital de la poesía, también se entiende a partir de la figura del *clochard*, ya que junto a la miseria material (miseria del lenguaje) está la imagen de la sobrevivencia, que tiene mucho sentido para la poética de Lihn. Porque la ecuación poesía / vida se sostiene en la relación del texto poético y su autor, no en el sentido de poesía como reflejo de la vida cotidiana de los hombres, como veíamos a propósito de la obra de Parra, sino en el sentido de inscripción, de bitácora existencial del hombre individual y su circunstancia.<sup>145</sup> A ese destino individual y a esa particular circunstancia se debe esta poesía, y no al hombre genérico o a la vida cotidiana. En este sentido, la escritura puede verse como una condena irrenunciable por la autenticidad, a la que el sujeto se aboca con esperanza, pero tras cuyo análisis (poesía y análisis son inseparables en Lihn) concluye su insalvable inutilidad como solución a algo y sobrevive solo la desesperación, quedando de él solo un magro testimonio, reducción grotesca de la poetización de la vida. La escritura se despliega como una línea paralela y consustancial a la vida, en la que el hombre-escritor deja apenas unas cuantas señales. Lihn llevó esta concepción poética hasta sus últimas consecuencias, de lo cual el mejor testimonio es la escritura y circunstancias de escritura de su *Diario de Muerte*, cuaderno de cabecera en el que el poeta registró las últimas horas de su intelecto despierto, y conciente del tiempo que acababa. *Diario de muerte* es un compendio de estados de ánimo con un fúnebre telón de fondo. Se da pie para la risa, la amargura, la ironía, el miedo. Este libro es un verdadero colofón magistral para una poesía que tuvo siempre

<sup>142</sup> En “Porque escribí” cita este poema en relación con el fragmento. De paso, también nótese la cita a Baudelaire: “Escribí, mi escritura fue como la maleza / de flores ácidas pero flores en fin, / el pan de cada día de las tierras eriazas: / una caparazón de espinas y raíces. / De la vida tomé todas estas palabras / como un niño oropel, guijarros junto al río: / las cosas de una magia, perfectamente inútiles / pero que siempre vuelven a renovar su encanto.” De *La musiquilla de las pobres esferas*, en Lihn, Enrique, op. cit. p. 175.

<sup>143</sup> También toca este tópico en “Porque escribí” en los siguientes versos: “Escribí: fui la víctima / de la mendicidad y el orgullo mezclados”. *Ibidem*, p. 175.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p.121.

<sup>145</sup> Posiblemente el verso de Lihn que con mayor fuerza da cuenta de esta característica de su poética sea “porque escribí estoy vivo”, de *La musiquilla de las pobres esferas* (Santiago, Universitaria, 1969).

como primera prioridad inscribir las circunstancias del transcurso vital. Quienes observaron de cerca las circunstancias de su escritura –Adriana Valdés y Pedro Lastra–testimonian que, al igual como se cuenta de Kafka, Lihn dictó y corrigió el manuscrito hasta los últimos momentos de su vida.<sup>146</sup> Citan además, las palabras premonitorias de Lihn a propósito del libro póstumo de su amigo Carlos de Rokha, “devolviéndoselas” a Lihn:

***Si algo pudiera desearse desde la tumba, preferiría, personalmente, a los discursos fúnebres en que todos aparecen despersonalizados por la atribución de unas mismas virtudes, la evocación más cruda de de mi propia personalidad en blanco y negro, el examen de mi trabajo con sus valores y desvalores.***<sup>147</sup>

*Diario de muerte* pareciera ser esa última foto en blanco y negro, ese retrato a modo de bosquejo, que el poeta, conciente de la última situación que ocupaba su poesía, dejó para recuerdo de sus lectores.

#### 4. Viaje interior y exterior. Dominios perdidos y viajes.

Al igual que Parra, Enrique Lihn fijó el comienzo de su obra en un libro posterior a sus primeras producciones literarias. *La pieza oscura*, de 1963 (Santiago: Universitaria, 1963), es cronológicamente, el tercer poemario de Lihn: lo antecedieron *Nada se escurre* (Talleres gráficos Casa Nacional del Niño, 1949) y *Poemas de este tiempo y de otro* (Santiago, Ediciones Renovación, 1955). Como Nicanor Parra con *Poemas y antipoemas*, Enrique Lihn encontró solo a partir de su tercer libro los aspectos más relevantes de su poética. *La pieza oscura* es el inicio de un viaje sin arribo, que a lo largo de la obra cobrará varias formas. Famosas son las palabras de Jorge Elliot para la primera edición de este libro:

***La gran magia de la poesía de Enrique Lihn reside para mí, su lector, no tanto en la “música de sus ideas”, como en el murmullo subterráneo, subjetivo, subsexo, subansia que la recorre. Nos produce un sobresalto como el rumor que anuncia un temblor y que pasa sin destruir nada, pero que agita el corazón porque nos deja con nuestra mortalidad anudada en el cuello y nuestra carne temblorosa, amarrada a la vida, a la angustia de sus deseos.***<sup>148</sup>

En esa misma presentación de libro, Jorge Elliot habla de que Lihn, pese a no estar bien como no lo está nadie, “No obstante sale a peregrinar y, por eso, lo que nos dice fluye de la experiencia efectivamente tangible a la surrealista del delirio”. La posición de poeta delirante también es muy importante para entender la poesía de Lihn: en el delirio parece encontrar el hablante la lucidez extrema para observar la propia existencia.

Posteriormente, ese peregrinaje del que habla Elliot será hecho en desplazamientos físicos. Lihn se movió por distintos lugares (Cuba, Europa, Estados Unidos) siempre llevando la impronta de su lugar de origen, de su lugar de enunciación del que no podía

<sup>146</sup> Valdés, Adriana y Pedro Lastra, “Nota preliminar”, en Lihn, Enrique. *Diario de Muerte*, op. cit. p. 12.

<sup>147</sup> Citado por Valdés, Adriana y Pedro Lastra, “Nota preliminar”, en Lihn, Enrique. *Diario de Muerte*, op. cit.p.11.

<sup>148</sup> Prólogo a *La pieza oscura*. Santiago: Universitaria, 1963,p.10.

desprenderse, casi a modo de condena, desde el cual indefectiblemente miraba todos los sitios. Y así lo testimonia su famoso poema "Nunca salí del horroroso Chile".<sup>149</sup> Parte importante de sus libros de poemas están escritos desde esa escisión física, desde esa experiencia confrontacional de lugares que conformaban una experiencia de viaje o de extranjería radicales. Desde *Poesía de Paso*, posiblemente el poemario de viajes más lúcido y bello escrito a modo de bitácora de su tránsito por Europa, pasando por varios otros títulos, como *Escrito en Cuba* (México, Ediciones Era, 1966), *París, situación irregular* (Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977), *A partir de Manhattan* (Santiago, Ediciones Ganímedes, 1979). La traslación física era espejo exterior de la traslación del sujeto que ya en *La pieza oscura* inició traslaciones de la memoria y de la mente hacia las regiones perdidas, en busca, en algunos casos, de un centro, en otros de un origen, en otros de una línea de flotación o de equilibrio. La última obra de Lihn, *Diario de muerte* (Santiago, Universitaria, 1989), es el colofón consecuente de ese viaje sin retorno, solo conclusivo en el momento de la muerte. Escrito en circunstancias anormales, ha pasado a ser el mejor y más elocuente ejemplo de su idea del viaje interminable de la escritura, identificada a tal punto con la vida que no podía ser otra cosa que una actividad del sujeto que solo acaba con el último aliento. Poesía reflexiva, que se sitúa desde el último borde de la vida para emitir el siguiente análisis de su situación:

***De todas las desesperaciones, la de la muerte tiene que ser la /peor ella y el miedo a morir, cruz y raya cuando ya se puede pronosticar el día y la hora Hay una fea probabilidad de que el miedo a morir y la /desesperación de la muerte sean normalmente inseparables como la uña y la carne***<sup>150</sup>

## 5. Desacralización y crítica.

---

La disidencia de Lihn es una disidencia con lo real, o lo que aparentemente se considera como lo real. Justamente en esta especie de espejismo se sitúa el poeta con su instrumento crítico, una herramienta deconstructiva de las adquisiciones establecidas del individuo. A ambos lados de la crítica están el análisis y la desacralización. El primero, el movimiento analítico, es un movimiento permanente de disección de las cosas, sometidas a un análisis discursivo que busca una transparencia fenomenológica de la observación. En el otro extremo está la desacralización, que se da cuando la crítica deconstruye las adquisiciones que constituyen al individuo, estandarizadas y colectivas. Binns distingue desacralizaciones religiosas, políticas y literarias.<sup>151</sup> Conocemos por Lihn su crítica a su infancia educada en la ideología católica, bajo el cuidado de los sacerdotes alemanes del

<sup>149</sup> Nunca salí del horroroso Chile mis viajes que no son imaginarios tardíos sí -momentos de un momento- no me desarraigaron del eriazó remoto y presuntuoso. Nunca salí del habla que el Liceo Alemán Me infligió en sus dos patios como en un regimiento Mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor: El miedo de perder con la lengua materna toda la realidad. Nunca salí de nada. (De *A partir de Manhattan*, en Lihn, Enrique, op. cit. p. 213).

<sup>150</sup> Lihn, Enrique, *Diario de muerte, Santiago: Universitaria, 1989, p. 17.*

<sup>151</sup> Cfr. Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad.* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Berna: Editorial Peter Lang S.A., 1999. pp 117-132.



Verbo Divino; luego las desacralizaciones políticas que empezaron en los atribulados años sesenta, con la vista dirigida a Estados Unidos; para luego “nacionalizarse” ya no como desacralizaciones sino como construcción de imágenes devastadas o grotescas de la sociedad de la dictadura, que presentan una generalizada desvalorización de lo real;<sup>152</sup> y las desacralizaciones literarias que dirigió principalmente contra los poetas consagrados de la primera mitad del siglo XX en la poesía hispanoamericana, con particular interés por desacralizar las influencias totalizantes, como la de Neruda y posteriormente la de Parra.

Para Carmen Foxley, la fascinación que le reportó la literatura de Enrique Lihn radicó en primer lugar en el descubrimiento de un poeta que tocaba las zonas mudas de la construcción sociocultural, hasta entonces “intocables por privadas”, que eran analizadas para transparentarlas: temas como el poder social y literario, erotismo, educación religiosa, etc.<sup>153</sup> A través del ejercicio de la ironía, herramienta central con la que el poeta deslegitima su objeto, Lihn se enfrenta a distintos estratos, partiendo por la desestabilización de sí mismo: en primer lugar, la poesía es un discurso crítico de sí mismo; y luego, de la realidad, en este caso, de nuestra cultura de la modernidad.

## 6. Algunos aspectos técnicos: prosaísmo y monólogo, poesía conversacional, disolución de los géneros, oposición habla / escritura.

Lihn ensayó diferentes formatos de verso, desde el poema en prosa hasta la escritura en formas métricas fijas, como el soneto. Sin embargo, quizá su forma predilecta haya sido el verso prosaico, sobrecargado, que por sí mismo es una especie de *collage* que mezcla el lenguaje cotidiano con la corriente de la conciencia y con imágenes expresionistas y simbolistas en alternación discontinua: barroquismo verbal, exageración, profusión de palabras. A partir de esto, no es raro que la enunciación se haga muchas veces desde el monólogo o el soliloquio. Así, el poema tiene formalmente la condición de una conversación del hablante consigo mismo, acrecentando los términos de su testimonio y de su circunstancia, y configura un espacio de la representación comparable al espectáculo teatral –herencia de Parra–, que acrecienta su función comunicante y el dramatismo de su “escena”.

A partir del aspecto dialogante de la poesía de Lihn, se lo ha incluido dentro de la “poesía conversacional” de la poesía latinoamericana del siglo XX, junto a Ernesto Cardenal, Juan Gelman, José Emilio Pacheco, Roberto Fernández Retamar y Mario Benedetti. Aunque tal pertenencia es aceptable por la construcción general del poema como conversación, la distinción de Lihn al respecto está en que idealmente él intenta borrar una serie de rasgos subjetivos en la poesía conversacional que no deberían

<sup>152</sup> Esto último se observa principalmente a partir de *París, situación irregular*, y es seguido por los principales poemarios; a partir de *Manhattan*, *Pena de extrañamiento*, *El paseo ahumada*, *La aparición de la virgen*. Cfr. Foxley, Carmen. “Enrique Lihn y el disenso crítico”, en *Enrique Lihn: Contra el canto de la goma de borrar*, op. cit. pp. 61 – 82.

<sup>153</sup> Cfr. Foxley, Carmen op. cit. p. 61

aparecer en el poema. Como señala Nómez:

**[...] ha sido el propio Lihn quien más ha contribuido a aclarar sus propuestas, al señalar su tendencia a rechazar en su trabajo la polaridad entre lo objetivo y lo subjetivo y a postular un tercer término en que ambas dimensiones se disuelven. A su juicio, la poesía conversacional, tendencia que alguna vez se le atribuyó, incorpora en el texto muchos elementos de la vida privada o de la subjetividad que debieran extirparse.**<sup>154</sup>

Las diferencias, por lo tanto, estarían en su tendencia a la síntesis en la forma como se trata la realidad a través del lenguaje. Esta cita continúa con la siguiente precisión:

**Al mismo tiempo, se desarrolla un sujeto de la enunciación, que tiene un carácter objetivo, que pretende ser una construcción lingüístico-literaria a la que se incorporan elementos circunstanciales. Borrar el sentido privado de la persona, para constituir la en términos de una objetividad o aspiración a restituir la llamada subjetividad, en un espacio objetivo que comprenda los elementos llamados narrativos tales como personaje, situación, historia: esa es la aspiración estética de Lihn.**<sup>155</sup>

La síntesis entre elementos subjetivos y objetivos dará ese delgado y frágil equilibrio, una especie de línea de flotación en que vive el verdadero poema.

Tampoco escapan al revisionismo de Lihn las formas de la herencia literaria, por lo que también, desde el ámbito específico de la literatura, su poesía propondrá una disolución de géneros literarios, una mezcla, un *collage* o pastiche. Su “versátil prosaísmo” ya propone un acercamiento de su poesía a la narrativa; su concepto del poema como diálogo o incluso como monólogo, además de su “espectacularidad” (el poema como espectáculo, el hablante como personaje en cada poema) y el trabajo de la situación enunciativa escenificada, o sea, aconteciendo en un escenario, todos préstamos del teatro, también contribuyen a esta disolución genérica; y por último, los préstamos de géneros típicamente modernos como el diario de vida (paradójicamente, en *Diario de Muerte*), en donde la poesía se vuelve bitácora; todos estos movimientos escapan a los parámetros formales que son tradicionales del género de la poesía. Lihn alimenta su escritura de estos préstamos y mezclas, consecuente con las necesidades de la situación determinada de la enunciación.

Por último, una notable característica de Lihn es la oposición entre habla y escritura. Junto con explicar su idea de esta diferenciación, en la siguiente cita Lihn envía un recado directo a Parra:

**La poesía –aunque no lo quiera la antipoesía– es el más notoriamente escrito de los lenguajes literarios y el que tiene más presente la ‘página en blanco’, el espacio físico en que y con respecto al cual se pliega y se despliega. Por algo se habla de poesía espacial. La espacialidad no es más que una de las propiedades de toda poesía. Y también, claro está, de la antipoesía.**<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Cfr. Nómez, Naín, *op. cit.* pp. 302-303.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>156</sup> Citado por Ostría de Lihn, Enrique, *El circo en llamas*, p. 196. En Ostría, *op. cit.* p. 114.

Lihn separa radicalmente la escritura de la oralidad, y en ese sentido se distancia de Parra. La importancia que Lihn le da a la inscripción, a la producción de un objeto, al llenado de ese vacío representado por la página en blanco, le hacen comprender que por mucho que la escritura pretenda incorporar el habla, no podrá darse sino como efecto, como imagen, no como una concreción real. Aspectos como la sonoridad del lenguaje, la musicalidad (perseguida, por ejemplo, por los poetas del modernismo), para Lihn no tienen sentido si se asume la escritura como inscripción y por lo tanto, artificio, representación particular del habla, que, en primer lugar basa su representación simbólica en un grafismo que excluye el sonido. Lihn al respecto sigue:

***No quiero fingir que hablo cuando escribo, ni menos aún que canto o toco un piano de palabras. Ni conversación de extramuros o de salón ni organillos ni música de cámara. La palabra escritura hay que tomarla al pie de la letra.***<sup>157</sup>

Con ironía, Lihn se distancia de la poesía de significantes y toma partido por una poesía de ideas “inscritas”, y en ese sentido llama a considerar “etimológicamente”, podríamos decir, la palabra. Ciertamente, este énfasis por la naturaleza inscripcional de la escritura sirve para entender la preferencia del verso prosaico de Lihn, y sus determinación de no preferir la rima o a la métrica, salvo en contados casos. Además, explica que el trabajo con fragmentos de coloquio que aparecen en sus poemas, a modo de irrupciones “montadas” en el texto, son un artificio destinado a producir efectos de realidad, como si el poema fuese un espectáculo plurilingüe, o un escenario, sin que con esto el poema deje de ser un artificio inscrito. Libros particulares con respecto a esto resultan *París, situación irregular* (Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977) y *Al bello aparecer de este lucero* (Ediciones del norte, Hanover, New Hampshire, 1983). En ambos libros Lihn elige trabajar con la métrica y la rima, pero produce híbridos de lenguaje coloquial en formas de poemas de voces variadas, como si distintos personajes tomaran la voz en un espectáculo teatral. Por ejemplo, en estructura de sonetos, Lihn discurre expresiones coloquiales que funcionan como incrustaciones de una variedad de registros con fines determinados. En el siguiente poema, escrito en forma de soneto, pero incorporando expresiones coloquiales, hay una parodia de poesía contra la poesía, en la que el hablante se desdobra, interpelando al autor del soneto que se nos presenta al frente:

***Yo le dije al autor de estos sonetos Que soy una camisa de once varas Gato de siete vidas y dos caras Nada que ver con rimas y cuartetos.***<sup>158</sup>

## 7. Pertenencias: manierismo latinoamericano – posmodernidad.

Los rasgos más marcados de la poesía de Enrique Lihn han permitido que la crítica aporte lecturas explicativas desde la teoría del arte o la teoría de la cultura. Ejemplos de estas son las propuestas de Carmen Foxley<sup>159</sup> y de Niall Binns.<sup>160</sup> Foxley ve en esta poesía la pertenencia al neobarroco latinoamericano definido por Sarduy, y

<sup>157</sup> Citado por Ostría de Lihn, *El circo en llamas*, p. 397. En Ostría, *op. cit.* p. 114.

<sup>158</sup> De *París, situación irregular*, en Lihn, *op. cit.* p. 193.

<sup>159</sup> Foxley, Carmen. *Enrique Lihn, escritura excéntrica y modernidad*. Santiago; Universitaria, 1995.

específicamente las manifestaciones manieristas de esta. El segundo analiza la obra de Lihn desde su pertenencia al tiempo de la cultura descrito como posmodernidad.

Carmen Foxley propone que la escritura de Lihn pertenecería al neobarroco latinoamericano, y como tal cabría dentro de la definición general que hace Severo Sarduy: “el lenguaje se organiza como un universo móvil y descentrado, como una metáfora de una metáfora”.<sup>161</sup> A continuación, Foxley cita a Sarduy<sup>162</sup>:

**[...] el neobarroco actual “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistemológico... un deseo que no puede alcanzar su objeto... para el cual el logos no ha alcanzado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial, se ha convertido en objeto perdido... no solo salta sobre divisiones innumerables, pretende un fin que constantemente se le escapa... trayecto dividido por la ausencia alrededor de la cual se desplaza”.**<sup>163</sup>

Relacionar esta cita con la obra general de Enrique Lihn otorga correspondencias interesantes. A partir de esta cita y de la definición del Barroco como un discurso de la crisis, Foxley pretende ver la producción de Lihn a partir de las variantes específicas que introduce el manierismo en el neobarroco latinoamericano. Vale la diferencia entre Manierismo y Barroco como lo ha establecido Hauser<sup>164</sup>, que distingue varios aspectos de ambos movimientos. El Manierismo tendría principalmente rasgos intelectualistas y socialmente exclusivos, adición de elementos relativamente independientes, un estilo refinado, reflexivo, lleno de refacciones y saturado con vivencias culturales, con extravagancias y exageraciones; y sobre todo, voluntad artística intelectual y abstracta.<sup>165</sup> Los puntos que Foxley rescata de la definición de Manierismo pueden relacionarse estrechamente con la obra de Lihn de este modo:

A. El intelectualismo de su poesía, la cual, pese a utilizar formas populares o coloquiales, tiene un fondo intelectual que deniega el acceso fácil del lector, lo que explica la mayor impopularidad de su obra (comparada, por ejemplo, con la obra de Parra).

B. La “adición de elementos relativamente independientes”, que dan cuenta de la

---

<sup>160</sup> Binns, Niall, *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Berna: Editorial Peter Lang S.A., 1999.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>162</sup> Foxley cita la obra de Severo Sarduy *Ensayos generales sobre el Barroco*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 127.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p.21

<sup>164</sup> El concepto de Manierismo trabajado por Foxley en Hauser, Arnold, “El concepto de Manierismo” en *Historia social de la literatura y el arte*, trad. de A. Tovar y F. P. Varas Reyes, tomo 2: Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo, Romanticismo. Madrid: Guadarrama, 1969, pp. 11 – 21.

<sup>165</sup> Foxley, Carmen, op. cit. p. 25.

construcción mediante el montaje, y también de las frecuentes divagaciones de la conciencia en libertad, de asociaciones y de direcciones inesperadas que pueden llevar a dominios culturalmente reconocibles (pintores, principalmente, dada su afición y formación en Bellas Artes), como a otros que son referencias muy personales (nombres de personas en la apelación, por ejemplo).

C. El estilo refinado, que propicia una técnica depurada y exacta. La técnica de composición de la poesía de Lihn es comparable con un juego de ajedrez.

D. Las refacciones y vivencias culturales, que explican las frecuentes intertextualidades y nombres propios que abundan en la poesía de Lihn, que a veces funcionan como verdaderos derroteros culturales, llegando a presentar estos objetos de manera expresionista;

E. Finalmente, la abstracción, que se puede ver en la síntesis que se logra en el poema: síntesis que buscaba Lihn: síntesis de la subjetividad del hablante con la objetividad de su situación.

La poesía de Lihn, vista desde la perspectiva manierista de discurso de la crisis, sería uno levantado en oposición con el de la modernidad, ya no como lo hicieron las vanguardias, propiciando la ruptura, sino desde la consecución de una voz propia que desconfía, critica y deconstruye. De ahí su vinculación con el tiempo de la posmodernidad, vinculación que ahora pasamos a definir.

***El poeta busca su lugar y su propia voz en el contexto de lo que escribe, con actitud alerta y siempre crítica, progresivamente desengañado y escéptico, siempre cambiante y complejo, tratando que la escritura trabaje ligada a su propio dinamismo inconsciente y razonado, y libere al sujeto de la dependencia de la centralidad postulada por el pensamiento filosófico tradicional.***<sup>166</sup>

Para hacer esto, Foxley distingue dos movimientos fundamentales:

A. Un movimiento de rememoración, concepto tomado de la filosofía de Heidegger:

***[...] que consiste en un movimiento de oscilación entre los momentos del tiempo puestos en contacto, no para disponer de ellos a modo de una recuperación, ni para considerarlos punto de partida o de llegada de la identidad del sujeto o de los hechos, sino para someterlos a ulteriores conexiones abiertas y a un reexamen interpretativo, que a la vez de desestabilizar el contenido de las escenas, saberes y textos recordados, los abra permitiéndoles que desplieguen el carácter problemático y escurridizo de lo dado marcado de muerte, seleccionado ahora por la memoria para ser patente el advenir, y el sentido vinculante de la propia historicidad.***<sup>167</sup>

Este movimiento, sigue Foxley, pone de manifiesto que los hechos de la historia y de la escritura no son fijos, sino eventuales, y de ahí el concepto de “poesía situada”, de recuperación de lo ocurrido, de asuntos que afectaron la vida cotidiana y ciertos saberes y modelos de la cultura, representadas como nuevas expectativas reenergizadas por la interpretación.

<sup>166</sup> *Íbidem*, p. 29.

<sup>167</sup> *Íbidem*, p. 31.

B. Un movimiento de despliegue de la *hybris*, gesto de hacer violencia tanto discursiva como reflexiva (contra sí mismo). Esta vez el término se toma de la filosofía de Nietzsche, e:

**[...] implica un ademán de hacer violencia, como lo hace la modernidad. Lo ejerce contra su propio trabajo a modo de liberación de un juego de fuerzas latentes, y la intensificación de una actividad vital e interpretativa... lo primero que hacen los textos es violentar la situación convencional del sujeto moderno, un sujeto centrado que se disocia y multiplica en un gesto histórico y teatral que implica que no siempre el personaje que habla es quien focaliza.**<sup>168</sup>

Esto se aprecia en la elisión del sujeto de la enunciación, en el desdoblamiento tomando la voz de distintos personajes, en las transformaciones de la voz del hablante, etc. El poema se vuelve un espectáculo teatral, una pluralidad de voces en donde se pierde la relación de que una voz enunciativa es a un poema.

El encuentro con estos movimientos originales de la poética de Lihn está en su primer libro importante, *La pieza oscura*, que marca su encuentro con la poética que mantendría desde entonces, y que Foxley caracteriza como el momento en que la dimensión individual del lenguaje es reemplazada por la dimensión social, y el habla por la escritura. El libro presenta un hablante-sujeto marginal y descentrado en diferentes situaciones de enunciación, “desde cuya marginación y situación circunstancial resuenan las germinaciones de sentido percibidas en una compulsividad inconsciente y sensorial.”

<sup>169</sup>

Niall Binns, por su parte, analiza la pertenencia de Lihn al tiempo cultural de la posmodernidad,<sup>170</sup> definido por sus principales teóricos, Lyotard<sup>171</sup> y Jameson.<sup>172</sup> Lyotard se centra en el cambio en el estatuto del saber que ha ocurrido en la cultura a partir de los años cincuenta, con la caída de los grandes relatos modernos del progreso histórico, producto de la destrucción del saber que legitimaba esos relatos y el gran número de atrocidades cometidas en nombre de esa modernidad, como materialización de ese descrédito. Jameson, por su parte, dirige su atención a los cambios culturales que originan una lógica cultural de las sociedades contemporáneas: analizando una serie de condicionantes claves que afectan sustancialmente la vida de los hombres, Jameson describe esa lógica cultural enfocándose en cómo se modifican la visión de mundo, el comportamiento y las manifestaciones del arte a partir de estos cambios. Binns considera que tanto la poética de Lihn como la de Parra son productos legítimos de esta

<sup>168</sup> *Íbidem*, p. 32.

<sup>169</sup> *Íbidem*, p. 36.

<sup>170</sup> Es el tema central de la obra de Binns ya citada antes. Hay que agregar que el autor también analiza la pertenencia de Parra al tiempo cultural de la posmodernidad. Binns, Niall, *Un vals en un montón de escombros* ..., op. cit.

<sup>171</sup> Cfr. Lyotard, Jean François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 1984.

<sup>172</sup> Cfr. Jameson, Fredric, *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.

sensibilidad posmoderna, además de constituir una influencia decisiva en el curso de la poesía contemporánea hispanoamericana.

La pertenencia de Lihn a la posmodernidad se daría, a grandes rasgos, principalmente en su afán destructor de los grandes relatos políticos, religiosos y literarios de su tiempo, siguiendo la exposición de la teoría de Lyotard, y también en los rasgos de autorreflexividad metapoética, que se pueden ver como un crítico y situado complejo de Narciso (siguiendo la teoría de Lipovetsky, que ve en la posmodernidad el fin del *homo politicus* y el comienzo del *homo psicologicus*, ser profundamente narcisista)<sup>173</sup>; en el trabajo de la materia del lenguaje a partir de fragmentos de discursos, y de ahí, en el eclecticismo que se ve en las intertextualidades múltiples, en los variados niveles de lectura a partir de esas intertextualidades; y finalmente en la idea de “metequismo”, es decir, esa ineludible relación de dependencia cultural con Europa, tanto de los poetas consagrados de la tradición latinoamericana (Darío o Huidobro), como de sí mismo.

## II. Texto

De lo que no cabe duda en cuanto a la técnica poética de Enrique Lihn, es que se planteó la escritura como un oficio racional y controlado hasta en sus más pequeños movimientos. En ese sentido, la teoría poética de Lihn tiene bastante de la “Filosofía de la Composición” de Edgar Allan Poe, en cuanto el poema nace de un ejercicio controlado de la inteligencia y, por lo mismo, es contrario a la idea de la inspiración. Si bien no es posible establecer una poética de principios claros, el poema “Si se ha de escribir correctamente poesía” es a la vez dos cosas, ambas de interés central para el tema de este trabajo: por un lado, el poema permite tener una visión de la técnica que debe haber en un poema; por otro, critica una serie de tendencias de la poesía contemporánea latinoamericana, tratadas con gran ironía y hasta exponiéndolas al ridículo. En el centro del poema, encontramos un verso que tal vez sea el principal del poema, en cuanto entrega una preceptiva con alcances vastos para la poesía en general: “Si se ha de escribir correctamente poesía / en cualquier caso hay que tomarlo con calma. / Lo primero de todo: sentarse y madurar.” El texto pertenece a *Antología al azar* (Lima: Ediciones Ruray, 1981):

***Si se ha de escribir correctamente poesía. Si se ha de escribir correctamente poesía no basta con sentirse desfallecer en el jardín bajo el peso concertado del alma o lo que fuere y del célebre crepúsculo o lo que fuere. El corazón es pobre de vocabulario. Su laberinto: un juego para atrasados mentales en que da risa verlo moverse como un buey un lector integral de novelas por entrega. Desde el momento en que coge el violín ni siquiera el vals triste de Sibelius permanece en la sala que se llena de tango. Salvo honrosas excepciones las poetisas uruguayas todavía confunden la poesía con el baile en una mórbida quinta de Recreo, o la confunden con el sexo o la confunden con la muerte. Si se ha de escribir correctamente poesía en cualquier caso hay que tomarlo con calma. Lo***

<sup>173</sup> Binns, Niall, p. 140.

**primero de todo: sentarse y madurar. El odio prematuro a la literatura puede ser de utilidad para no pasar en el ejército por maricón, por el mismo Rimbaud que probó que la odiaba fue un ratón de biblioteca, y esa ansia gloriosa le vino de roerla. Se juega al ajedrez con las palabras hasta para aullar. Equilibrio inestable de la tinta y la sangre que debes mantener de un verso a otro so pena de romperte los papeles del alma. Muerte, locura y sueño son otras tantas piezas de marfil y de cuerno o lo que fuere, lo importante es moverlas en el jardín a cuadros de manera que el peón que baila con la reina no le perdone el menor paso en falso. Quienes insisten en llamar a las cosas por sus nombres como si fueran claras y sencillas las llenan simplemente de nuevos ornamentos. No las expresan, giran en torno al diccionario, inutilizan más y más el lenguaje, las llaman por sus nombres y ellas responden por sus nombres pero se nos desnudan en los parajes oscuros. Salvo honrosas excepciones ya no hay grandes poetas que no parezcan vendedores viajeros y predicán o actúan e instalan su negocio en dios o en la taquilla de un teatro de provincia. Ningún misterio: trucos del lenguaje. Discursos, oraciones, juegos de sobremesa todas estas cositas por las que vamos tirando. Si se ha de escribir correctamente poesía no estaría de más bajar un poco el tono sin adoptar por ello un silencio monolítico ni decidirse por la murmuración. Es un pez o algo así lo que esperamos pescar, algo de vida, rápido, que se confunde con la sombra y no la sombra misma ni el Leviathan entero Es algo que merezca recordarse por alguna razón parecida a la nada pero que no es la nada ni el Leviathan entero, ni exactamente un zapato ni una dentadura postiza.**

Se dijo en la sección anterior que una de las preocupaciones de Lihn fue regir tanto el poema objetivo, que conocía bien a partir de sus lecturas de los poetas “modernistas” anglosajones (T. S. Eliot, Ezra Pound), como el poema subjetivo. Lihn propone una síntesis entre objetividad y subjetividad cuyo producto es el poema perfecto, el poema que está en una “línea de flotación” única, en armonía y equilibrio. Elemento fundamental de la consecución de esa síntesis pareciera ser el empleo de una técnica depurada, que plantea la propiedad distributiva de las partes del verso con mucha precisión, al modo exacto como se mueven las piezas en el tablero de ajedrez. Pero antes de llegar a esa prescripción técnica, Lihn hace un inventario de las tendencias en poesía latinoamericana más o menos contemporáneas, poniéndolas como ejemplo de lo que no es escribir correctamente poesía. Como podrá entenderse, esta es otro de los aspectos claves de la poética de Lihn: la función crítica.

**Si se ha de escribir correctamente poesía no basta con sentirse desfallecer en el jardín bajo el peso concertado del alma o lo que fuere y del célebre crepúsculo o lo que fuere.**

En los primeros cuatro versos, el autor va definitivamente en contra de la idea de la “poesía inspirada”, herencia del romanticismo y perpetuada en varios aspectos por el modernismo. Además, presenta temas canónicos en cuanto al paisaje: crepúsculos, estados del alma. La poesía, nos dice Lihn, no se hace de arrebatos de inspiración. Y sigue con una metáfora que acrecienta la ridiculización de este tipo de poesía:

**El corazón es pobre de vocabulario. Su laberinto: un juego para atrasados mentales en que da risa verlo moverse como un buey un lector integral de novelas por entrega.**



“El corazón es pobre de vocabulario”, es una metáfora de elocuencia perfecta para decir que el sentimiento no produce buenos poemas: La caracterización del corazón como un buey limitado de movimiento se refiere a la nula ligereza o levedad del poema sentimental. Detrás de todo esto el imperativo es claro: no se logra el buen poema sin trabajo, si no se toma la escritura como un ejercicio racional. El lector de novelas por entrega juega el mismo papel: se enfrenta a una literatura hecha desde la epidermis, con una superficialidad total. Y las alusiones a este pobre corazón, a la literatura romántica y sentimental siguen, ahora mediante una metáfora musical:

***Desde el momento en que coge el violín ni siquiera el vals triste de Sibelius permanece en la sala que se llena de tango.***

Especialmente entre los músicos y melómanos, el vals triste de Sibelius representa una de las piezas de tristeza más “gruesa”, más inmediatamente reconocible y de más simple ejecución del repertorio clásico. En este verso, la ironía se materializa en decir que la poesía escrita “con el corazón” no puede ni siquiera interpretar esta conocida pieza del repertorio docto más popular, y solo le alcanzaría el melodrama del tango (cabe hacer notar la carga peyorativa que tiene en este verso la palabra *tango*). La imagen de un corazón violinista, metonimia del poeta romántico, es de por sí ridícula. A continuación, el hablante hace una referencia literaria y tópica:

***Salvo honrosas excepciones las poetisas uruguayas todavía confunden la poesía con el baile en una mórbida quinta de Recreo, o la confunden con el sexo o la confunden con la muerte.***

En estos versos, Lihn critica una vertiente de poesía femenina uruguaya burguesa de temas sensuales, en su momento muy alabada por Darío principalmente respecto de la obra de Agostini. Con semejante padrino, esta poesía tuvo gran influencia en la poesía hispanoamericana posmodernista y en el surgimiento de una posterior poesía femenina. Ejemplos de ello son María Eugenia Vaz Ferreira, Luisa Luisi, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou.

Los siguientes versos critican la literatura de juventud: los impulsos de poeta maldito, la inexperticia o la ignorancia disfrazada con los trajes de costumbre:

***Si se ha de escribir correctamente poesía en cualquier caso hay que tomarlo con calma. Lo primero de todo: sentarse y madurar. El odio prematuro a la literatura puede ser de utilidad para no pasar en el ejército por maricón, pero el mismo Rimbaud que probó que la odiaba fue un ratón de biblioteca, y esa ansia gloriosa le vino de roerla***

De la calma nace el trabajo, de la maduración personal, pero también de la maduración de las ideas. La ironía que viene a continuación es muy elocuente y “divertida”: el odio a la literatura solo puede servir para algo tan absurdo como estar entre hombres prejuiciados con que la literatura es cosa de mujeres. Ese “odio”, que muchas veces se usa para justificar la ignorancia, no tiene ningún otro destino. El único odio que vale es el mítico odio que experimentó Rimbaud, que dejó de escribir siendo casi un adolescente pero después de haber diseccionado a la poesía y a la literatura, después de haber ido y vuelto del infierno. Hay una amonestación también al que finge odio para disimular su abrumamiento o perplejidad. La literatura, como una muralla enorme, solo se comprende royéndola sin detención, y solo entonces llegamos a amarla u odiarla.

El tema de la rigurosidad medida de la composición tiene su estrofa más ilustrativa en lo que sigue:

***Se juega al ajedrez con las palabras hasta para aullar. Equilibrio inestable de la tinta y la sangre que debes mantener de un verso a otro so pena de romperte los papeles del alma.***

La medición de cada elemento se da en la moderación y en la exaltación, en los pasajes finos como en los grotescos, en lo que aparece cuidado como en lo que aparentemente ha caído en el poema con descuido (el aullar). Una vez más, equilibrio inestable de la tinta y la sangre, representando el mundo objetivo con el subjetivo, ecuación que se tiene que mantener en equilibrio para que acontezca el buen poema.

***Muerte, locura y sueño son otras tantas piezas de marfil y de cuerno o lo que fuere; lo importante es moverlas en el jardín a cuadros de manera que el peón que baila con la reina no le perdone el menor paso en falso.***

Se objetivizan las grandes afecciones: a la hora de trabajarlas en el poema, estas deben tener la sustancia de materiales manipulables, de piezas que mover en los casilleros a cuadros del poema (una vez más, la metáfora del ajedrez: las palabras como piezas, y el espacio de construcción –la página en blanco– es un tablero encasillado.).

La siguiente estrofa enfatiza la distinción entre el uso cotidiano y el uso poético de las palabras:

***Quienes insisten en llamar a las cosas por sus nombres como si fueran claras y sencillas las llenan simplemente de nuevos ornamentos. No las expresan, giran en torno al diccionario, inutilizan más y más el lenguaje, las llaman por sus nombres y ellas responden por sus nombres pero se nos desnudan en los parajes oscuros.***

Hay una crítica a la real posibilidad de significar de la lengua, en oposición a los significados ocultos de las cosas, que persisten veladas en el lenguaje. El poeta –y esta idea se relaciona con Huidobro– debería hurgar en las desnudeces de la realidad a las que las palabras no expresan, fosilizadas en una limitada cantidad de direcciones significativas inventariadas en los diccionarios. La respuesta de las cosas a sus nombres, estaría en un primer nivel de la significación, muy simple y que no considera las significaciones profundas que las cosas pueden tener. En ese sentido responden solícitamente a sus nombres, pero en lo oscuro se revela su secreto.

La siguiente frase continúa en críticas a tipos de poesía recientes, principalmente a la de Parra (*Versos de Salón, Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*):

***Discursos, oraciones juegos de sobremesa todas estas cositas por las que vamos tirando.***

La crítica es explícita a la antipoesía de Parra, poesía de rasgos cotidianos que incorpora las prédicas del Cristo de Elqui, los discursos de sobremesa, o la poesía de José Miguel Ibáñez con sus poemas dogmáticos, en que expresa, por ejemplo, “Yo canto y bailo porque Dios existe”.

La siguiente parte habla del tono adoptado por el poeta: criticando las voces hegemónicas que habían hecho de la grandilocuencia una de sus principales características:

***Si se ha de escribir correctamente poesía no estaría de más bajar un poco el tono sin adoptar por ello un silencio monolítico ni decidirse por la murmuración.***

Este no debe ser ni grandilocuente, estilo Neruda, ni murmurador, de la poesía menor, ni definitivamente perdido en el silencio, sino propiciar ese equilibrio de todos los aspectos, a la que cada vez más este poema tiende.

***Es un pez o algo así lo que esperamos pescar, algo de vida, rápido, que se confunde con la sombra y no la sombra misma ni el Leviathan entero.***

El pez, símbolo eléctrico de la vida, de la agilidad (se recuerda a la anguila de Eugenio Montale) tratado como símbolo barroco de luces y de sombras, de anversos y reversos, pero justamente lo que se quiere “pescar” es la vitalidad de una forma viva que oscila entre la luz y la sombra, en esa línea de flotación de la que se hablaba a propósito de este tema.

***Es algo que merezca recordarse por alguna razón parecida a la nada pero que no es la nada ni el Leviathan entero, ni exactamente un zapato ni una dentadura postiza.***

La ambigüedad de la obra literaria, en equilibrio logrado por la tensión de fuerzas contrarias que bullen y mantienen vivo el poema, queda representado en ese simulacro de cosas que aparentemente son pero no son, que puede mostrar las similitudes con la nada sin serlo, o con la angustia, o con el dolor o con la felicidad. Nada tan monstruosamente significativa como el Leviathan, nada tan insignificante como un zapato o una dentadura postiza. El poema va finalmente en consecución de la vida, pese a la tensión de su permanente pregunta por la inutilidad, de modo que trasciende la inutilidad real del pescador que, queriendo pescar un pez, pesca un zapato o una dentadura postiza, imágenes culturales clásicas de lo que es una pesca inútil.

Entre ambos polos del poeta espectador, del poeta como un pescador de la realidad, la consecución no debe ser ni el monstruoso Leviathan marino ni el zapato o la dentadura postiza: más bien debe ser la generación de una mínima forma pero muy viva, muy ambigua, que alterna la luz con la sombra, que usa su agilidad para movilizarse con rapidez y sigilo. La poesía debería producir esa forma viva y misteriosa, y enfrentarnos a ese efecto de realidad singular.

### III. Recepción e influencia.

La poesía de Lihn es el primer punto más alto surgido tras el tiempo de las grandes voces de la poesía chilena. A propósito de esta influencia, Niall Binns vuelve a traer a colación en términos de Bloom, la relación angustiosa de la influencia de Neruda, no solo para Lihn, sino para muchos otros poetas contemporáneos.<sup>174</sup> En ese sentido, la poesía de Nicanor Parra, como una segunda influencia decisiva y que se aprecia en la producción de Lihn de los años sesenta (para parte importante de la crítica., el mejor período del poeta) representó la influencia decisiva que le permitió romper con el nerudianismo

<sup>174</sup> Binns, Niall, op. cit. pp. 112-117.

imperante del tiempo.

Aunque parte de la crítica ha tendido a encauzar la poética de Lihn como una línea importante desprendida de la antipoesía (incluso, una aplicación superada de la misma)<sup>175</sup> resulta bastante ilustrador afirmar, junto con Lihn, que esta asimilación resulta insuficiente.

***Más allá de esta angustia de la influencia, o lo que fuera, lo cierto es que el propio Lihn dejó constancia en muchos lugares de su respeto por la antipoesía, y de lo que él consideraba coincidencias no discipulares, sino más bien temporales ente su obra y la de Parra. Termina su artículo “Autobiografía de una escritura” con una enumeración de las correspondencias entre ambas poéticas, donde destaca un empeño común para incorporar poéticamente la angustia, la duda y la fragmentación del hombre contemporáneo, sin escapismos lingüísticos y/o ideológicos, y también una negación de apoyarse en el “auxilio de un saber de salvación”. Este espíritu compartido por Lihn y Parra conduce a ambos a una desacralización constante de las pretensiones y los saberes totalizadores presentes tanto en la sociedad como en la poesía, y a una incredulidad –en algunos sentidos, postmoderna– con respecto a los grandes relatos de la modernidad.***<sup>176</sup>

De esta forma, Lihn siguió el curso iniciado por Parra de cambiar el modo de concebir y escribir poesía en Chile. Pero le dio una concepción más enraizada en la posmodernidad. Su casi nula concesión con ningún tipo de esencialismo, su mayor marginalidad como propuesta poética, su imposibilidad en lograr una síntesis reconocible en un estilo, su imposibilidad de situar un metatexto fijo que ordene su poesía desde ese centro, y por el contrario, encontrar rastros de esa concepción poética en muchos poemas de poesía sobre la poesía, son muestras de esta filiación con el tiempo de la posmodernidad de la poesía de Lihn.

En síntesis, posiblemente Lihn sea el más visible asimilador de la herencia poética anterior, fenómeno que se comprende plenamente no solo evidenciando su intertextualidad, motivos, citas o préstamos de otros poetas, sino también observando que se alimentó de una comunicación notable con las poéticas de otros escritores. Es una de las líneas más fuertes del más metapoético de nuestros poetas, y característica clara de los medios productivos y productos asociados a la posmodernidad. La poesía de Lihn ha funcionado como la posibilidad de establecer un hilo conductor entre mundos diferentes, un recipiente al cual llegara una infinitud de pedazos de cosas, reformulándose y produciendo algo distinto, algo que, pese a su heterogeneidad, tenga una columna vertebral incluso invisible.

En ese mismo sentido, fue un mezclador de códigos, al incorporar constantemente referencias a otros lenguajes principalmente visuales, auditivos y audiovisuales (pintura, música, cine).

Lihn instauró el perfil del artista-crítico, consciente–autoconsciente a ultranza de su

---

<sup>175</sup> Entre otros, René Jara, Óscar Hahn. Cfr. Binns, Niall, op. cit. p. 116.

<sup>176</sup> *Íbidem*, p. 116.

proyecto, profundamente culto, principalmente en su contexto específico de artista, y que utiliza el material de la lengua con una precisión semejante a la del músico de oído absoluto. Trabaja con suma precisión, y es profundamente consciente de cada movimiento. Como artífice, rehúsa el juego, y el único humor que se permite es el humor negro (o amargo o sarcástico o irónico). El juego que ilustra su arte es el ajedrez, juego reflexivo, altamente intelectual, que requiere concentración suma o de lo contrario hay riesgo de perder. Concentración suma y de alta precisión. Un juego sin risa. Desnudo de retoricismos, tiene una relación muy íntima, a ratos incomprensible, con el compromiso de poesía y análisis, poesía y desenmascaramiento, poesía y verdad. Dejó una noción de la poesía como bitácora, a lo cual ayuda en el aspecto formal su tendencia al prosaísmo, y la incorporación de elementos coloquiales en sus poemas. En cuanto al contenido, el contenido existencial y vital de todos sus poemas.

Lihn heredó también la noción de la incomunicabilidad de la literatura y del lenguaje en general. Por lo mismo, una noción de derrota: la poética está escrita desde la derrota, y esa influencia la veremos traspasada a los dos últimos poetas de esta muestra. En el año 2000 un poeta joven, Francisco Leal, escribe en un artículo académico: “Pero ¿qué muestra la poesía chilena? Lo digo sin más rodeos: la poesía chilena es el sentimiento de nuestra derrota histórica, de nuestra imposibilidad de forjarnos, de nuestra “desolación”. Y sigue más abajo: “¿Cómo entendemos, por ejemplo, la poesía de Enrique Lihn sin pensar en la derrota, en la imposibilidad de decir?”<sup>177</sup> El sentimiento de derrota, que no es tan claro en toda la poesía chilena pero sí lo es en la poesía de Lihn, es ciertamente una herencia suya para las generaciones jóvenes, herencia a la que han contribuido otras voces como es, seguramente en igual grado de importancia, la poesía de Jorge Teillier. Esa sensación de derrota, avalada por el oscurantismo cultural ocurrido en Chile tras el año 1973, tuvo influencia decisiva en las generaciones siguientes de la poesía chilena.

Poesía como derrota. Posiblemente sea Lihn quien con mayor fuerza ha inculcado esta noción que posteriormente, a partir del año 1973, encontró una continuidad impecable: la poesía como derrota, como fracaso o como incomunicabilidad entre la realidad y el deseo, parafraseando a Luis Cernuda, o entre la legalidad y la censura. Desgarramiento existencial o desgarramiento político, Lihn se movió en ambos frentes, consciente de los signos de su tiempo, que tanto se ha tratado de definir como posmodernidad.

En síntesis, legó una forma más compleja de metapoesía, una mezcla de elementos vivenciales, circunstanciales, y técnicos. Dejó instaurada la necesidad de una reflexión permanente sobre la poesía, cambiante en el tiempo, siempre alerta en la denuncia de la posible falsedad de sus constructos, y comprometida con la situación de su enunciación. No es raro, por lo tanto, que el tema de una estrofa sea justamente denunciar la falsedad de los excesos líricos en los que ha incurrido el hablante en la estrofa anterior. Todo esto ilustra una poesía sin admisión de ingenuidades, antes bien, una lúcida arma, un lúcido instrumento para abrir el mundo, como si la palabra fuera una llave dispuesta para ello. Es la voz que exclama: “En el gran mundo como en una jaula / Afino un instrumento peligroso.”<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Leal, Francisco, “Poesía Chilena: Experiencia y memoria”, en “Revista Vértebra”, n°6, noviembre de 2000, p. 37.

A partir de esto último, se puede decir que Lihn heredó una pura inteligencia metapoética, de la cual las generaciones jóvenes se alimentaron desordenadamente. Porque la obra de Lihn se esparció entre las generaciones más jóvenes como semillas cayendo en suelos distintos. Este desorden se entiende comprendiendo que la obra de Lihn, por su amplitud temática, de enfoques y de técnicas, barroquísima en sus múltiples aristas, favorecía una recepción fragmentaria. Pero también se puede ver a partir del contexto histórico del país. El tiempo de la dictadura originó generaciones desarticuladas que no actuaron como cuerpo, y que estuvieron lejos de ser la “generación de la amistad”, como se le llamaba a la generación española de 1927. Sin embargo, esta desarticulación favoreció la experimentación temática para la poesía, la cual, paradójicamente, se dio en un tiempo en que las libertades estaban proscritas. Fueron las generaciones siguientes, la del setenta y del ochenta, (de las que Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira pueden considerarse plenos representantes), las que recogieron el legado de Lihn y hurgaron en las posibilidades de nuevas enunciaciones para la poesía. Iván Carrasco, aficionado una vez más a las categorizaciones, analiza en un artículo del año 1989 las generaciones jóvenes de poesía, haciéndose cargo de esta expansión temática<sup>179</sup>: en los años ochenta, coexistían poesía neovanguardista, poesía religiosa-apocalíptica, poesía testimonial de la contingencia y poesía etnocultural. A estas categorías Andrés Morales agrega, enriqueciendo el espectro, poesía metapoética, poesía urbana y poesía de las minorías sexuales. Todas estas líneas constituyen subgrupos de poetas, en coexistencia durante la década del ochenta, y que hablan del comienzo de una mayor libertad y diversidad para la escritura. Morales concluye de su generación: “Si hoy es posible descubrir en Chile una gran diversidad temática y estilística, esto es, en parte, por el influjo de esta promoción.”<sup>180</sup>

Más adelante, ya entrando en la recepción de Lihn para la llamada “generación de los ‘90”, el poeta Andrés Anwandter se refiere a la influencia de Lihn tanto en lo personal como en lo que respecta a su generación: “En su proceder poético, sentó un paradigma de cómo debía manejarse un poeta con el lenguaje. La poesía no debía ser inocente, debía ser escéptica respecto de sí misma. Un poema debe ser capaz de criticarse a sí mismo.”<sup>181</sup> Anwandter hace referencia quizá al mayor legado de Lihn, aquel que lo sitúa como el más influyente y reformador poeta posterior a los sesenta para el devenir de la poesía chilena contemporánea. El legado quizá –una vez más– es explicado y resumido mejor que nadie por el mismo Lihn, en las palabras de contratapa de *La musiquilla de las pobres esferas* (Santiago: Universitaria, 1969), en que el poeta cita a

<sup>178</sup> De “Ciudades”, en *Poesía de Paso*, La Habana: Casa de las Américas, 1966, p. 14.

<sup>179</sup> Carrasco, Iván, “Poesía chilena de la última década (1977-1987)”, *Revista chilena de literatura*, n° 33, Santiago: abril de 1989. Citado por Morales, Andrés, en “La poesía de la generación de los ‘80: valoración de fin de siglo”, en *De palabra y obra*. Santiago: Ril Editores, 2003, p. 92.

<sup>180</sup> Morales, Andrés, *Íbidem*, p. 92.

<sup>181</sup> Cfr. Carteaga, Roberto, “Poetas a la deriva”, Santiago: suplemento “La tercera cultura” de “Diario la tercera”, 4 de noviembre de 2006. Cfr. <http://www.lettras.s5.com/fl171106.htm>

---

Huidobro:

***Sin proponérmelo, pero conscientemente, he terminado por hacer poesía contra la poesía; una poesía, como dijera Vicente Huidobro, “escéptica de sí misma”. El valor de las palabras y el cuidado por integrarlas en un conjunto significativo han sido lo suficientemente abandonados aquí como para constituirse –aquella devaluación y esta negligencia – en los signos de un desaliento más profundo. Al escribir o describir algunos de estos poemas me acosaban por lo menos dos instancias contradictorias. En primer lugar, el sentimiento del absurdo con respecto a la tarea emprendida; luego, una curiosa sensación de poder. En varios de estos poemas la poesía está al centro de ellos como una empresa obligada a reconocer, constantemente, su limitación y su vanidad. [...] A falta de otra salida, creo que me he propuesto, una y otra vez, poner de relieve por medio de las palabras –sin concederle a ninguna de ellas un privilegio especial – ese silencio que amenaza a todo discurso, desde adentro.***<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Palabras de contraportada de Lihn, Enrique, *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago, Universitaria, 1969.





# Capítulo 5. Poética de Juan Luis Martínez

*Escribir es leer, y leer es escribir. Se trata, en definitiva, de un problema de anonimia: yo busco desaparecer como autor.*

*Juan Luis Martínez.*

## I. Poética de Juan Luis Martínez

Corresponde en este capítulo ver los principales aspectos de la construcción poética de Juan Luis Martínez.

### 1. Antecedentes

---

La autoconciencia de la propia obra en su forma posmoderna, cuyo principal impulsor fue Enrique Lihn, tiene momentos de acogida decisivos en la historia de la poesía chilena reciente. Posiblemente el nombre más alto de esta recepción, dada la magnitud de su reelaboración, sea el poeta viñamarino Juan Luis Martínez (1942 – 1993).

A la obra de Juan Luis Martínez se la ha situado dentro del neovanguardismo

literario, período de continuación de la experimentación artística como en tiempos de las vanguardias, pero con la característica de situarse durante los años '70, "en el Chile que le tocó vivir en mala suerte", como señala Armando Uribe Arce.<sup>183</sup> La neovanguardia artística, en términos generales, se puede entender como un período en el que se evidenció una experimentación formal similar al tiempo de las vanguardias históricas, pero con un componente mayor de deslegitimación, desacralización y rebeldía producto de los acontecimientos históricos, tanto de política externa como de política interna. Es un tiempo de parricidio con los mismos parricidas anteriores.<sup>184</sup>

Pero al parecer, ese prefijo "neo" para la obra de Martínez lo que más permite señalar es la imposibilidad de clasificarla satisfactoriamente bajo algún rótulo. Esta característica será decisiva en lo que compete a este trabajo, ya que la obra de Martínez se diferencia de las antes revisadas en que la posibilidad de definir una construcción poética será muy difícil: es una obra que permanentemente negó y borró el dominio del autor sobre la obra producida. Además, a diferencia de Lihn, Martínez no dejó una reflexión crítica metapoética sobre su propia obra, aunque todas las pistas que se rastrean en ella dan cuenta de esa misma autoconciencia que otros hicieron explícita.

Posiblemente sea redundante afirmar otra vez que toda construcción poética moderna, por definición, implica una idea de instauración diferenciada, especificación y unicidad. Pues bien, las poéticas que en algún modo reflejan lo que se ha llamado posmodernidad, que muestra Enrique Lihn y Martínez radicaliza, ya ni siquiera pretenden ser la manifestación de una convicción poética particular, sino que plantea la imposibilidad del cualquier constructo original, por más que los objetos producidos den esa ilusión. Se podría pensar en una "poética de la inautenticidad".

En otras palabras, se trata de la imposibilidad de que el mundo cerrado materialmente, que empieza en la primera página del libro, se condiga con el mundo privado del autor que lo ha gestado. Esa es quizá la mayor paradoja de la obra de Juan Luis Martínez. Si su libro es el ingreso a un mundo sellado, dentro de ese universo las referencias impulsan fuera de él permanentemente.

Las características que marcarán este intento de exposición de una poética de Juan Luis Martínez seguirán algunos puntos fundamentales: en primer lugar, se trata de una obra escasísima (apenas dos libros publicados en vida del autor), por lo que el análisis se centrará específicamente en su libro más importante, *La nueva novela* (Santiago: Ediciones Archivo, 1977), en la cual acontece un nuevo quiebre con la tradición poética anterior, pero, por decirlo de algún modo, utilizando otras armas. Además, esta obra presenta un sujeto-autor borrado, un "sujeto 0" en el decir de Lastra y Lihn, cuya presencia se evidencia en su silencio, construyendo una obra esencialmente fragmentaria –atravesada por voces de otros– en la que la primera pérdida ostensible es la del

---

<sup>183</sup> Uribe Arce, Armando. "El misterio de la puntuación". Santiago: "Revista de Libros de El Mercurio", agosto 18, 1998, p. 5.

<sup>184</sup> La neovanguardia en poesía es explicada por Carlos Cociña como "poesía que se encuentra marcada ideológicamente por una oposición al autoritarismo" y que se evidencia en "una relación obra-realidad histórica vista desde una perspectiva nomológica" (Citado por David Miralles en nota al pie nº 4, en Miralles, David, "El cisne y el signo: nota sobre la metapoesía en un texto de Juan Luis Martínez", publicado en "Página Dura", 1994. En [www.lettras.s5.com](http://www.lettras.s5.com)).

significado (Martínez proponía su obra como un juego de significantes), y en la que introduce una profusa mezcla de códigos, (el visual, el código de otras lenguas, o incluso el código definitivamente plástico, como la presencia de algunos objetos dentro del libro). En cuanto a la composición, se aprecian préstamos de la teoría del arte oriental. El resultado es un nuevo concepto de libro para la poesía chilena: la noción de libro como objeto de arte. Estos puntos serán desarrollados en la sección que sigue.

Aunque la posición de Martínez es señera dentro del grupo de poetas de fines de los setenta y comienzos de los ochenta, su real influencia tiene pocos arribos claros para determinar su verdadera influencia. Pueden decirse deudos de él Diego Maquieira, Soledad Fariña, Raúl Zurita o Bruno Vidal, principalmente bajo un criterio generacional. Sin embargo, la influencia material verdaderamente no está a la vista, porque la forma de la poesía de Martínez destaca en un aislamiento insular de una exclusividad radical, al punto que se podría afirmar que no acepta imitadores. Y que ha dejado a la crítica expuesta al peligro del balbuceo cuando los pisos teóricos, sobre todo vigentes en su momento de publicación, no podían hilar un texto que pudiera seguir satisfactoriamente a la obra.

## 2. Poética detrás de *La nueva novela*

### 2.1. Una primera aproximación general

*La nueva novela* es la obra más importante de Juan Luis Martínez y casi la única. Además de ella, existe otro libro (o libro-objeto) titulado *La Poesía Chilena* (1978), igualmente inclasificable.<sup>185</sup> La especulación con respecto a su obra inédita ha dado lugar a ediciones póstumas, como por ejemplo *Poemas del otro* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006).

*La nueva novela* fue autopublicada inicialmente en 1977 bajo la supervisión total de su autor, y fue reeditada en 1985, cuando su fama de obra de culto sirvió para consolidar el éxito de la nueva edición. Está constituida de nueve partes, siete de las cuales están numeradas. Estas partes son: I. *Respuestas a problemas de Jean Tardieu*. II. *Cinco problemas para Jean Tardieu*. III. *Tareas de aritmética*. IV. *El espacio y el tiempo*. V. *La zoología*. VI. *La literatura*. VII. *El desorden de los sentidos*. Las partes no numeradas son:

<sup>185</sup> Este libro-objeto se trata de una caja con postales que reseñan mediante auténticas fichas bibliográficas empastadas, cuatro poemas de nuestra tradición mayor de poesía sobre la muerte: “los sonetos de la muerte” de Mistral, “Solo la muerte” de Neruda, “Poesía funeraria” de Pablo de Rokha y “Coronación de la muerte” de Vicente Huidobro. Además, contiene una bolsa con tierra del valle central de Chile. Andrés Morales señala sobre esta obra que “Como se ha dicho, estos son los certificados de defunción de los “cuatro grandes de las letras chilenas” acompañados de sus cuatro grandes poemas sobre la muerte. Es como si el autor delimitara al tema de la muerte a la gran creación poética chilena, pudiendo leerse que esta literatura no solo se encuentra franqueada e inaugurada por estos grandes nombres de las letras sino también cerrada por los mismos (en una caja, metáfora de un ataúd).” Pero la interpretación última de Morales apunta a que *La poesía chilena*, en la conjunción de sus elementos, es una gran elegía poética y vital que junta la tradición chilena con la española y la universal, y como tal debe volver a evaluársela. Cfr. Morales, Andrés, “Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez”, Santiago: “Revista chilena de literatura” n° 69, 2006, p. 111.

*Notas y referencias, y Epígrafe para un libro condenado (la política).*

La escritura de este libro está permanentemente apelando al lector. A ratos parece un manual de instrucciones a seguir, un texto procedimental. Claramente tiene una estructura preformativa. Además, está profusamente intervenido de imágenes de mayor o menor reconocimiento cultural, y tiene algunos objetos malheridos, como un anzuelo en el poema ICTHYS, o aplicaciones de hoja transparente en un poema que trata justamente del tema de la transparencia. Hay partes escritas en otros idiomas, y sobre todo hay notas, epígrafes y referencias múltiples a otras voces, que sería largo enumerar aquí. Finalmente, el acerbo temático del que nacen los poemas es variado y no tiene que ver con los recursos poéticos de tratamiento del lenguaje verbal, sino que procede de otros lenguajes: matemáticas, lógica, psicología, semiótica, geometría, etc.

Las particularidades de esta obra provocaron que la recepción inicial, tras su publicación en 1977, no fuera una acogida feliz por parte de la crítica ni del periodismo cultural de la época. Las razones de esta recepción se pueden explicar mediante la siguiente justificación de Manuel Espinoza Orellana:

***El comentario periodístico nacional sufre el acostumbramiento de lo establecido, así un acto poético puede medirse por las definiciones tradicionales de unas formas poéticas que se entregan en la exterioridad de una versificación exenta de dudas. Y en ese respecto, La nueva novela era un libro visiblemente marginal en el contexto de la poesía chilena, y de muy difícil acceso a la comprensión de un público acostumbrado a las visiones de una escritura ejercida ante todo como un acto de comunicación inequívoco.***<sup>186</sup>

Con su ininteligibilidad inicial y también su evidente manipulación –nuevamente vanguardista– de los códigos, la obra de Martínez puso en evidencia que la poesía chilena hasta ese momento “discurría por un espacio de más o menos serena convicción”.<sup>187</sup> La poesía de Martínez pone de manifiesto la tradición poética chilena, incluidas las rupturas –la antipoesía, por ejemplo– como una línea continua de comunicación, exposición y énfasis de ideas “firmadas”, o dicho de otro modo, convicciones de poetas con sólidas poéticas a cuestas. Martínez, en cambio, deconstruye la posibilidad de la autenticidad y hace desaparecer al autor detrás de una idea de imposibilidad de autoridad sobre la obra, proponiendo la propia como una estructura formada a partir de fragmentos de distinto origen y sin la presencia unificadora de su articulador. Además, se da un gran juego de contradicciones que se pueden considerar el verdadero eje semántico de la obra, lo que ha llevado a Patricia Monarca a leer *La nueva novela* desde la siguiente tesis: “el permanente juego de contradicciones se constituyen en modo de representación de la realidad para evidenciar su inconsistencia, mediante la conciliación de los opuestos real/ficticio.”<sup>188</sup>

<sup>186</sup> Espinoza Orellana, Manuel, “Aproximaciones a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”, en *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*, Quilpue: Ediciones Altazor, Impresos Gráfica El Retiro, 199-?, s/p. Extraído de [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

<sup>187</sup> Íbidem, s/p.

<sup>188</sup> Monarca, Patricia, *Juan Luis Martínez o el juego de las contradicciones*, Santiago: Ril editores, 1998, p. 17.

*La nueva novela* parece constituir una realidad cerrada, en la cual, si bien prima el formato de poema —a ratos en su forma tradicional, a ratos en forma de poema visual— el lenguaje parece ser un material más de muchos otros, de varios otros códigos que entran en juego en la conformación de esta obra, y que tienen distintas procedencias. “Podríamos decir que nos encontramos con una estructura conformada por un conjunto de representaciones de una positividad contradictoria. La realidad del libro es la irrealidad del mundo y viceversa.”<sup>189</sup> En este contexto, la parte más puramente metapoética, y por lo tanto, más interesante para el propósito de este estudio, es la sección número VI, que tiene como título “La literatura”.

Manuel Espinoza Orellana, en el artículo que hemos citado más arriba, caracteriza *La nueva novela* en sus tres movimientos fundamentales:

**Primero, que el libro constituye una unidad espacial en la que se verifica una reconstrucción concientemente realizada de la imagen poética. Es una reintegración de las ilimitadas formas del mundo en tanto acto de conciencia. Segundo, que su variedad de elementos, su sentido de las relaciones entre texto e imagen visual, da la idea de un bricolage en el que la integración establece un orden que se manifiesta como duda y negación. Tercero, es un juego de significantes, no de significados, presencias que se afirman y se anulan a sí mismas mediante la técnica del negativo fotográfico. Por lo mismo, la mirada debe penetrar silenciosamente en esas páginas y asumir la condición de un segundo bricoleur. Cuarto, es un lenguaje que se expresa a sí mismo como la cobertura de lo irreal. Y un tiempo negado, en tanto en el libro no existe un sentido de avance hacia un desenlace.**<sup>190</sup>

Los puntos expuestos por Espinoza Orellana son una muy buena síntesis de las ideas centrales que es posibles observar en la poética de Martínez. En el espacio cerrado y en el universo propio, “puertas adentro” de *La nueva novela*, se configura un espacio abierto e indeterminado, como una posibilidad de armar y rearmar desde la imaginación y el juego personal de cada lector, que a su vez, está expuesto en su doble función de lector/autor. La ausencia de un centro definido, de un punto de fuga o de un andamio claro, es lo que lleva a Espinoza Orellana a proponer que es posible descubrir

**un fantasma pasando por el libro, eminentemente seguro en su invisibilidad... Por ello decimos que el centro del libro es, como en ninguna otra obra poética, el vacío, la nada que da oportunidad a una reorganización permanente de las formas.**<sup>191</sup>

## 2.2. El sujeto cero

Es este vacío el que hace imposible plantear una “poética” de modo similar a como se venía haciendo en este trabajo. En el decir de Pedro Lastra y Enrique Lihn, en un artículo fundamental sobre el poeta de Viña del Mar, Juan Luis Martínez es:

<sup>189</sup> Espinoza Orellana, Manuel, op. cit. s/p.

<sup>190</sup> *Íbidem*, s/p.

<sup>191</sup> *Íbidem*, s/p.

**[...] el decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura, instancia que Eduardo Llanos reconoce como neovanguardia, atendiendo a sus tácticas de ocupación de la escena; pero el caso de Juan Luis Martínez es incompatible con esa conducta extrovertida: la suya es más bien la de un “sujeto cero” que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente.**<sup>192</sup>

Ese “sujeto 0” explícitamente se tacha de su obra mediante un paréntesis y tachadura de su nombre del siguiente modo: (~~JUAN LUIS MARTÍNEZ~~). Para Marcela Labraña, este acto se puede leer como una borradura en tres momentos: el nombre, aunque borrado, está manifestado, luego puesto entre paréntesis y finalmente tachado: “Así, el yo se manifiesta, se promulga, para luego desdecirse.”<sup>193</sup> O en palabras de Lastra y Lihn, un nombre “que se hace presente en su desaparición”.<sup>194</sup>

Pero al mismo tiempo, Martínez proporciona una reformulación de su nombre: (~~JUAN DE DIOS MARTÍNEZ~~), lo que puede ser otra forma de dar muerte al autor: o sea, en aras de una panteización de la literatura al modo como lo entendió Coleridge, Valéry y Borges: la literatura como una reformulación de un solo tema, la escritura conjunta de un mismo poema, de todos los autores del mundo y de la historia. Por lo tanto, la historia literaria debería ser la historia de un único e indivisible espíritu productor.

En una de las pocas entrevistas que se le conoce, Martínez afirma: “Yo no creo en los autores, creo en los poemas. Es más, creo que los poetas solo rescribimos palabras ya escritas por otros.”<sup>195</sup> Y en otra entrevista, afirma: “Me interesa construir un trabajo poético donde mi participación sea muy mínima, como un instrumento nada más de esa fuerza autónoma que es el lenguaje. Para mí, el autor es un lector que lee y traslada con eficiencia ciertos textos que no se han resaltado”.<sup>196</sup>

De la borradura del autor, solo nos queda un gran silencio, una especie de autoría que atestigua las voces de otros, moviéndose por el libro en diversas direcciones, en un universo configurado que tampoco es pertenencia del autor porque no se ordena mediante una voluntad definida ni presente. En el decir de Soledad Fariña, lo que el autor deja es nada más que “la autoridad de su propio silencio: ruptura, carencia, hueco”.<sup>197</sup>

<sup>192</sup> Lastra, Pedro y Enrique Lihn “Señales de ruta de Juan Luis Martínez”, Santiago: Ediciones Archivo, p. 7

<sup>193</sup> Labraña, Marcela, “La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental”, en *Vértebra*, n° 4, 1999, p. 4

<sup>194</sup> Lastra, Pedro y Enrique Lihn, op. cit. p. 7.

<sup>195</sup> Roblero, María Ester: “Ya no tengo miedo a la muerte”. Entrevista con Juan Luis Martínez, Santiago: “Revista de libros de El Mercurio”, 4 de abril, 1993, p.8. Recogido en Martínez, Juan Luis, *Poemas del Otro*, Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2003, p. 73.

<sup>196</sup> Brodsky, Roberto. “Callarse es una cosa, pero el silencio es otra” en Juan Luis Martínez, *Poemas del otro*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003, p.75.

<sup>197</sup> Fariña, Soledad, “La nueva novela; el autor, el silencio”, en *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, edición al cuidado de Soledad Fariña y Elvira Hernández, Santiago, Ediciones intemperie, 2001, p. 30.

La crítica al concepto de autoría en Martínez, también llamada “la muerte del autor”, ha sido estudiada en profundidad por Mateo Goycolea en su tesis de grado, y con respecto al tema propone una visión bastante sofisticada: la relación entre poética y muerte del autor sería la de un “posicionamiento estético-ideológico”, y que posibilita dos niveles de lectura para esta obra. La primera se relaciona con el posicionamiento estético de *La nueva novela* como una escritura de significantes, en desmedro de los significados, fenómeno que desestabiliza la coherencia y cohesión de la lectura lineal del texto. Pero la segunda lectura iría a complementar la desestabilización que origina la primera (escritura solo de significantes), estabilizando el sentido mediante la inscripción del autor de manera muy particular: inscribiendo su ausencia, o su muerte de manera isotópica o recurrente, y generando un “argumento negativo de la autoridad”. Por lo tanto, la inscripción del autor ausente constituye un tópico de la escritura misma, originando una convergencia y superposición entre el proceso de escritura y la inscripción concreta del autor.

***En pocas palabras, el isótopo de la muerte del autor es indisociable de la escritura que hace posible la recurrencia y el proceso calculado de la inscripción. La relación “escritura-muerte” forman un encadenamiento metonímico, se determinan semánticamente. El posicionamiento del autor es simultáneamente un posicionamiento de la escritura, su posición poética, el modo o manera de la producción artística.***<sup>198</sup>

### 2.3. Intertextualidad como principal elemento de construcción.

Por cierto, *La nueva novela* se escribe a partir de palabras escritas por otros.

***El sistema de citas y referencias de Juan Luis Martínez no es solo lingüístico sino semiológico en un sentido amplio; abundan entre ellas las que provienen de la fotografía, de la gráfica propia y ajena, del diseño anónimo con fines didácticos, de la iconografía popular de personajes célebres, etc.***<sup>199</sup>

El mundo de citas puestas en conjunto sin más razón que la elección arbitraria del autor fantasma, hace que las conexiones o las tramas entre ellas estén igualmente vacías. Según Lastra y Lihn, *La nueva novela* en ese sentido “es el proyecto utópico de escapar a la temporalidad, manipulando esos referentes de las maneras más contradictorias.”<sup>200</sup> Estas manipulaciones se pueden categorizar como: a) la declaración de referentes canónicos reconocibles (por ejemplo, la imagen de Rimbaud y Marx); b) elitismo y sofisticación de otras referencias (como las referencias a poetas chinos); c) el pasaje por las culturas diversas y por épocas, y d) emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunferencia –el libro–de gran amplitud de radios. Por eso, Lastra y Lihn ven *La nueva novela* como un juego de sombras, en el que aparecen esbozados

<sup>198</sup> Goycolea, Mateo. “La página en blanco y la muerte del autor en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez.” Tesis para optar al grado de licenciado en lengua y literatura hispánica. Profesor guía: Andrés Morales. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de literatura, 2001.

<sup>199</sup> Lastra, Pedro y Enrique Lihn, *op. cit.* p. 8.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 8.

Lewis Carroll, Dante, Jean Tardieu, Nicanor Parra, Julio Cortázar y otros.

La paradoja de *La nueva novela* se experimenta en ese doble movimiento, centrífugo y centrípeto, al sumir por un lado al lector en un mundo cerrado, pero que desde él resulta expulsado enfrentándolo a un mosaico de intertextos que lo conectan con esas referencias externas sin lógica conducente, logrado principalmente por el fenómeno de la intertextualidad aleatoria. *La nueva novela* se presenta como un compendio de citas con una única amalgama: espacios vacíos entre una referencia y otra.

## **2.4 Pérdida de la semántica del lenguaje y del significado del signo. Pérdida de la lógica. Influencias.**

Un aspecto que rescatan Lastra y Lihn, y que también destaca Manuel Espinoza Orellana, es la ausencia de la dimensión semántica del lenguaje en la obra de Martínez, y la pérdida de la parte del significado en la abstracción del signo como una entidad de dos caras, anverso y reverso, significado y significante. En la obra de Martínez, pareciera vaciarse el signo de una de sus partes constituyentes, restando la obra como una exposición en el espacio de un puro juego de significantes. El mismo Martínez se refirió a esto: “A mí en realidad no me importa escribir bien o mal; lo que me importa es dar cuenta de mis intuiciones, pero todo esto siempre y cuando el significante prime sobre el significado”.<sup>201</sup>

Esta característica ha hecho a la crítica establecer sus vinculaciones estrechas con la poesía inglesa del *non sense*, y principalmente con la obra literaria de Lewis Carroll,<sup>202</sup> con respecto a la lógica poética que manejan ambos autores, observable en la poesía silogística. Eric Pohlhammer pone en sintonía a Carroll, Martínez y otro poeta chileno de fama reciente en su tiempo, joven poeta chileno Raúl Zurita en las siguientes correspondencias de poemas silogísticos:<sup>203</sup>

### ***Ningún pato baila vals Ningún oficial declina nunca Una invitación a bailar vals; Todas mis aves de corral son ánades. (Carroll)***

La escritura similar de Martínez se distancia un poco del absurdo y por el contrario ahonda en contenidos tanatológicos, sin olvidar por ello la ironía.

### ***a. La muerte es un camino azul. b. Todos los caminos son la muerte. c. Luego, todos los caminos son azules. (Martínez)***

Por último, Zurita habría entrado “a la fiesta insufándole su propia energía lírico-telúrica”:

### ***i. Los desiertos de atacama son azules. ii. Los desiertos de atacama no son azules y ya dime lo que quieres iii. Los desiertos de atacama no son azules***

<sup>201</sup> Pohlhammer, Erick, “Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad”, en Juan Luis Martínez, *Poemas del otro*, op. cit. p.106. En esta publicación se omite parte del artículo original aparecido en el diario (la referencia a la publicación del texto completo está en la nota nº 192).

<sup>202</sup> Cfr. Pohlhammer, íbidem, y Valente, Ignacio: “La secreta vigencia de Juan Luis Martínez”. Santiago: Revista de Libros de El Mercurio, agosto 8, 1998, p.5.

<sup>203</sup> Cfr. Pohlhammer, “Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad”, en Revista Apsi nº 209, pp. 46-48.



**porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido. (Zurita)**

Aparte de unas cuantas entrevistas, las dificultades de la crítica por desentrañar los códigos de la obra de Martínez se han visto incrementados por la casi nula exposición de su planteamiento estético por parte del mismo autor. Martínez vivió una marginalidad tan extrema, que su borradura como autor trascendió los límites de su obra, extendiéndose fuera de ella. Famoso es el caso de la sospecha del crítico Luis Vargas Saavedra, quien pensó que Juan Luis Martínez no existía y que era un invento de Pedro Lastra y Enrique Lihn.<sup>204</sup> En las pocas entrevistas que dio, Martínez propone a modo de escuetas sentencias lo fundamental de su planteamiento poético. En este caso, y siguiendo la distinción planteada antes, se puede sostener que la postura poética de Martínez es estrictamente estética, y que su marginalidad corresponde en parte a la sensibilidad marginal de los poetas simbolistas del siglo XIX. La influencia de Mallarmé sobre Martínez se ha comentado en varias oportunidades, en parte porque el mismo Martínez se ocupó de establecerla: “El ideal mío es escribir un libro donde yo no haya escrito nada pero que el libro sea mío. Mallarmé llamaba a un libro “pequeña cosmogonía práctica”.<sup>205</sup> Las conexiones de este esteticismo con la obra de Huidobro también dan cuenta de esa influencia. Sin contar a los surrealistas chilenos de la Mandrágora, que tuvieron una forma particular de recibir la poética huidobriana, antes de Juan Luis Martínez no se había visto una influencia tan arraigada de este poeta, y de cierta forma abrió la nueva etapa de vigencia para la poesía chilena nueva del poeta creacionista.

**2.5. Mezcla de códigos.**

La mezcla de los códigos dentro del libro también contribuye a la particularidad de esta obra. La jerarquización igualitaria del código lingüístico, tradicional de un libro de poemas, y el código visual, acrecentará más la idea de *La nueva novela* como un libro-objeto, cerrado y autodeterminado, puro significante concreto, semejante a la concreitud de una piedra: en ese sentido se acerca a la consideración mallarmeana del libro, una “pequeña cosmogonía”. Lastra y Lihn comentan a propósito de la mezcla de códigos de *La nueva novela*:

***Entendemos este poema como una poética referida a todas las artes cuyo lenguaje no es literalmente descifrable: la pintura, la música, la poesía misma, pues lo que dice el poema está en lo que convoca el lenguaje (discurso retórico) y no en su lectura referencial.***<sup>206</sup>

Mediante la mezcla de códigos, el libro de Martínez es un objeto cuya orgánica no es posible de relacionar justamente con lo que el lenguaje pretende ser desde una perspectiva semiótica: significar. En este sentido, la música, o cierta pintura abstracta que basa su ser en el juego material de los componentes de su estructura, pero no en la capacidad de mostrar significados, comprobables en sus referencias al mundo (artes puramente asemánticas), serían comparables a lo que esta mezcla de códigos en “*La*

<sup>204</sup> Cfr. Roblero, María Ester, “Me complace irradiar una identidad velada”, en *Poemas del Otro*, op. cit. p.64.

<sup>205</sup> Pohlhammer, Erik, op. cit. p. 116.

<sup>206</sup> *Lastra-Lihn, op. cit. p. 16.*

nueva novela” logra producir.

## 2.6. Orientalismo compositivo

Con respecto a la técnica de composición de los poemas, que también ha dado mucho que hablar, hay alusiones que Martínez explicita hacia cierto concepto oriental del poema y su composición. El método para hacer poesía estaría tomado de un entendimiento de ciertos principios de la filosofía oriental que aterrizan en el arte, y particularmente la idea de “nosimismidad” del hablante. Al anhelo de individualidad –el *sí mismo*– Buda opone el *no sí mismo* como un modo de acceder a la sabiduría por medio del enfrentamiento a los opuestos.

***De aquí el efecto de transtemporalidad que produce la escritura de J.L.M.: la tentación de lo innombrable, la conciencia de las polaridades, el simultaneísmo de los propuestos, el desasimiento emotivo, la escenificación de la coexistencia de los tiempos como enseña el Avatamsaka (ilustrada en “La casa del aliento”)***<sup>207</sup>

Marcela Labraña, citando un principio del arte chino que establece que “Los principios estéticos y los procedimientos de la poesía son de orden pictórico; los principios estéticos y los procedimientos de la pintura son de orden poético”, establece que:

***La poesía en general, debido a su naturaleza lingüística, se desarrolla en el tiempo, se expresa sucesivamente. La poesía china, en cambio, dispone palabras en el espacio. [...] En un plano más general, el poema [chino] entero se convierte en pura yuxtaposición de imágenes, lo que se logra en gran medida gracias a la fluidez morfológica del chino clásico (una palabra, dependiendo del contexto, puede ser sustantivo, adjetivo o verbo) y a la flexibilidad de su sintaxis (las frases pueden no tener verbo, los verbos no requieren necesariamente de un sujeto). [...] Es así como Juan Luis Martínez aparece como un poeta consciente de las limitaciones de nuestro sistema lingüístico. Su compleja visión de la realidad y su utópica propuesta poética no encuentran en el signo lingüístico de occidente ni voz ni voto. Límites, trampas, máscaras que en resumen solo enturbian la transparencia de un verdadero lenguaje que va más allá del significado. Es por esto que debe acudir a otro tipo de signos, capaces de subsanar la precariedad de la palabra escrita.***<sup>208</sup>

Este orientalismo se enlaza estrechamente con las ideas de desaparición o borrado del autor, ya que en la poesía china es interpretativa, y el valor del artista está en recombinar una serie de posibilidades ya dadas. La idea de un arte interpretativo y no creativo calza con el sentido de la obra de Martínez.<sup>209</sup>

## II. Texto

<sup>207</sup> *Íbidem*, p. 14.

<sup>208</sup> Labraña, Marcela, *op. cit.* pp. 3 - 4.

<sup>209</sup> *Íbidem*. p. 4.

A continuación, se presenta una análisis parcial del poema “El cisne troquelado”, parte de la sección VI , “La literatura”, de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. Hay que advertir que por la alta posibilidad interpretativa que ofrece un poema de este tipo, para efectos de este trabajo se propone hacer una lectura de solo algunos aspectos –quizá los más relevantes de acuerdo con lo expuesto en la sección anterior– posibles de rastrear.

En términos generales, el poema se presenta como un viaje en tres partes (tres estrofas tituladas) con un objetivo incumplido, como es la posibilidad que tiene el lenguaje para nombrar, fracaso que desemboca en la locura. El escenario se presenta como un combate de significantes, el blanco y el negro, el vacío y el signo inscrito, pero la invasión inicial de la inscripción termina siendo desplazada por el blanco –el vacío, el silencio– que prevalece. Dos ideas son centrales en este poema. La primera es la idea de la poesía como juego y oposición de significantes puros –por ende, ausencia de significados– que habitan y se anulan a modo de una fotografía y su negativo: el significante blanco de la página, que representa al estilo mallarmeano el absoluto del silencio, y el lenguaje escrito con sus signos negros, como oposición a ese absoluto.<sup>210</sup> En esa dialéctica, o tensión se ve la imposibilidad de la tarea el nombrar (o troquelar, inscribir): imposibilidad de “compaginar la blancura”. La segunda idea central que se construye en el poema, y que se relaciona con la anterior, es la desaparición del autor como agente del poema.

Estructuralmente, el texto abandona el tono apelativo al lector como ocurre en muchas otras partes de *La nueva novela*, para configurarse como un conjunto de citas dispersas en los versos de manera progresiva, con sobreabundancia hacia el final.

**EL CISNE TROQUELADO I. (La búsqueda) La página replegada sobre la blancura de sí misma. La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS). El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura. La escritura de un signo entre otros signos. La lectura de unas cifras enrolladas. La página signada / designada: asignada a la blancura. II (El encuentro) Nombrar / signar / cifrar: el diseño immaculado: su blancura impoluta: su blanco secreto: su reverso blanco. La página signada con el número de nadie: el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada). El proyecto imposible: la compaginación de la blancura. La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas. (La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural: El Demonio de la Analogía: su dominio: La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa. III (La locura) El signo de los signos / el signo de los cisnes. El troquel con el nombre de cualquiera: el troquel anónimo de alguno que es ninguno: “El Anónimo Troquel de la Desdicha”:**

SIGNE	CYGNE
Le blanc	de le Mallarmé
CYGNE	SIGNE

<sup>210</sup> Mallarmé concebía el libro como una conjunción de los signos blancos del silencio, que se representaban por la página blanca, y los signos negros –letras– que componían la unidad del verso. El libro, por lo tanto, nacía de un proceso dialéctico.

**(Analogía troquelada en anonimia): el no compaginado nombre de la albura: la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron: la ausencia compaginada en nombre de la albura y su diseño: el diseño o el diseño vacío de unos signos: el revés blanco de una página cualquiera: la inhalación de su blanca venenosa: la realidad de la página como ficción de sí misma: el último canto de ese signo en el revés de la página: el revés de su canto: la exhalación de su último poema. (¿Y el signo interrogante de su cuello (?): reflejado en el discurso del agua: (¿). : es una errata). (¿Swan de Dios?) (¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!) y en la suprema identidad de su reverso no invocarás nombre de hombre o de animal: en nombre de los otros: ¡tus hermanos! también el agua borrará tu nombre: el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos borroso en su diseño borrándose al borde de la página...**

Como una obertura a la acción de la escritura, Martínez despliega las relaciones binarias, las oposiciones inherentes a la escritura en la relación del soporte vacío de la página –imagen del infinito, del silencio– y la inscripción o la marca. Intencionalmente, despliega una red semántica de formas de llamar el soporte (página, documento, pliego) y otras tantas como anverso para llamar a la escritura (manuscrito, texto, escritura). Se da una suerte de lucha de opuestos en donde está definitivamente ausente el autor, quien parece que no forma parte de este circuito, en que encontramos texto y lectura, pero el agente que produce el texto o que hace la lectura está borrado. Pareciera que la “signación” de la escritura, y la misma lectura corregida de esa escritura, fueran autovalentes. Como señala David Miralles,

***El hablante se encuentra configurado en su grado cero de presencia formal. Se trata de un hablante formalmente indeterminado, cuya "presencia subrepticia" le imprime a la frase (al verso) un carácter de proposición asertiva impersonal. La negativa a la presencia superlativa del mismo como parámetro ordenador y/o productor del discurso, posibilita el desplazamiento de la atención hacia la dimensión puramente textual acotando con precisión el acto lectural.***<sup>211</sup>

La escritura entonces aparece en la tensión de opuestos de dos significantes: negro y blanco, página y escritura, llenado y vacío, individualidad y pluralidad, espacio y delimitación. Todas estas oposiciones están enmarcadas en la etapa de “búsqueda” de la escritura desde el vacío o el silencio o el infinito de la página en blanco. Por cierto, la dialéctica entre página y escritura es una referencia a Mallarmé, quien tenía una concepción ontológica de la poesía que se relaciona con la metáfora de la página en blanco que presenta Martínez en estos versos. Como señala Hugo Friedrich,

***El problema ontológico fundamental de Mallarmé, sin embargo, se refiere a la relación entre la nada y el lenguaje. Esta es para el poeta una cuestión vital. En mayo de 1867 Mallarmé escribe en una carta: “Ahora soy impersonal; ya no soy Stéphane, tal como tú le conociste, sino una facultad del universo espiritual de verse y de desarrollarse a sí mismo, precisamente a través de lo que fue mi yo... Solo me cabe aceptar los desarrollos absolutamente necesarios para que el universo encuentre en este yo su identidad. La formulación es algo descuidada pero su sentido es clarísimo: el puesto del yo empírico viene a ser ocupado por un yo impersonal, que es el lugar donde el “universo” lleva a cumplimiento su***

<sup>211</sup> Miralles, David, op. cit. s/p.

**identificación espiritual.**<sup>212</sup>

De esta y de otra cita, en donde el poeta francés se refiere a que a la Humanidad le ha tocado “prestar entrañas al miedo que la metafísica y claustral eternidad tiene de sí misma”, Friedrich concluye que lo que Mallarmé postula es que:

**[...] en el hombre, en tanto que espíritu –y por lo tanto lenguaje–, se realiza el ser absoluto, encontrando en él y solo en él su origen. El absoluto, identificado con la nada, llama al lenguaje –el “logos” (le verbe)– para hallar en él el lugar de su pura aparición. Partiendo de esta idea, que Mallarmé formula expresamente, aunque no muy a menudo, se aclaran muchos enigmas de su poesía, y ante todo su transposición de lo objetivo y de la realidad en general al terreno de la ausencia. Esta transposición significa mucho más que un destierro artístico de la realidad. Es un proceso que debe comprenderse desde un punto de vista ontológico; es precisamente aquel proceso por medio del cual el lenguaje confiere al objeto aquella ausencia que, en cuanto categoría, lo equipara al absoluto (o sea a la nada) y hace posible su pura presencia (libre de toda objetividad) en la palabra. Aquello que es destruido objetivamente por el lenguaje cuando este expresa su ausencia, alcanza en el mismo lenguaje, cuando este lo nombra, su existencia espiritual.**<sup>213</sup>

El enfrentamiento de esta disputa dialéctica entre significantes es lo que se entiende como una “búsqueda” por nombrar. Pero Martínez parece valerse del intertexto del poeta francés solo para refutarlo, dado que su intención es justamente mostrar que ese encuentro por el significar es imposible, como queda expresado en la segunda estrofa del poema, que se titula “El encuentro”. En ella, “El encuentro” podría ser un título irónico desde el punto de vista de la imposibilidad del designio, de la imposibilidad de nombrar por tratar de parcelar el vacío. O tratar de llevar a cabo “El proyecto imposible: la compaginación de la blancura”. También el título se refiere al encuentro por oposición de los significantes, el significante blanco –el absoluto– con el significante negro –la letra–, lo que constituye el acto de nombrar, signar, cifrar; pero aparece el signo blanco, anverso y reverso blanco, contracara indiferenciada, ausencia de significado. La posibilidad de “nombrar” está puesta en jaque directamente, como una palabra vaciada de significado, todo formado de un mismo blanco: “designio immaculado”, “blancura impoluta”, “blanco secreto”. El autor está ausente, porque la página está “signada con el número de nadie”. La única escritura posible es la escritura sin autor, o sea, “La Escritura Anónima y Plural”. La escritura escrita por todos, por un autor colectivo, como vemos que acontece transversalmente en *La nueva novela*. El último verso, “La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa” enfatiza la posibilidad de este autor plural: un mismo signo –palabra– puede ser escrito por varios cisnes (autores, artistas, siguiendo la analogía simbolista), o, siguiendo la “inversión” propuesta en el verso, “la lectura de un cisne entre unos signos”, o sea, un autor factible de ser construido a partir de signos múltiples y divergentes. Miralles va más allá en su análisis y plantea el argumento central del problema metapoético de este poema en los siguientes términos:

<sup>212</sup> Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna, traducción española de Juan Petit*. Barcelona: Seix Barral, 1959, pp. 197-198.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 198.

**En suma, el signo (blanco) de la página (el silencio) y el “hablante” anónimo, parecen ser los dos términos puestos en relación mediante la vinculación con un tercero: la escritura; como metapoesía en un caso (el de este texto), como la notación del canto en el otro (el proyecto mallarmeano) relación que nos permitiría no solo “la lectura de un signo entre unos cisnes...” o la lectura de un cisne entre unos signos...”, sino también la lectura (crítica) del sentido metafísico de semejante proyecto: el proyecto imposible: la compaginación de la blancura.<sup>214</sup>**

En esta dimensión del problema metapoético de Martínez, Miralles ve que el poeta chileno se distancia del proyecto de Mallarmé, quedando el intertexto como una homologación de ideas comparables., pero que evidencian sus diferencias. En ese sentido, Miralles habla de un intertexto por “homologación” de ideas antes que por asimilación.

Como último aspecto para destacar en esta estrofa, es la fuerte presencia de la idea de “anonimia” de la poesía, construida siempre a partir de muchas voces. Estas ideas, como decíamos, fueron expresadas también por Coleridge y Borges: “(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural: LA ANONIMIA no nombrada.”

En la tercera estrofa, el juego de palabras (el juego de significantes) presenta una analogía mallarmeana, también recogida por Darío, entre el signo y el cisne (acrecentado por el homófono francés mallarmeano *signe-cygne*) que se utiliza para concluir la tesis central del poema: la disolución del autor: “el troquel con el nombre de cualquiera”. El cisne troquelado pierde su individualidad, ya que el troquel, el instrumento para inscribir, graba un nombre indiferenciado. Los cisnes o signos nombrados empiezan a vaciarse, empiezan a dejar inscripciones o presencias vacías: “la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron”, y más adelante “el designio o el diseño vacío de unos signos”. Todo va disolviéndose en una “blancura venenosa” de lo innombrado que preludia el fracaso de la designación. Finalmente, el autor (el cisne) va perdiendo su nombre y se va sumiendo en el olvido de la posibilidad de nombrar, de escribir: “(¿Swan de Dios?) / (¡Recuerda Jxuan de Dios!) : (Olvidarás la página!) / y en la suprema identidad de su reverso / no invocarás nombre de hombre o animal:”, para terminar definitivamente disolviéndose en el agua que borra su nombre, en el plumaje anónimo, en la tachadura de la facultad de designar, descolgándose de la superficie, del soporte de la escritura como es la página blanca, que queda sola, inmaculada, sin huella de los signos que trataron de nombrar.

### III. Recepción e influencia

Juan Luis Martínez aportó una posición radical como poeta en el espectro de la literatura chilena. Martínez devolvió la idea del poeta marginal, sin público, abocado a una realización personal, artesanal, sin condescendencias con los lectores. En el decir de Lihn y Lastra, “La amplitud y complejidad de las referencialidades produce la reducción

---

<sup>214</sup> Miralles, David, *op. cit.*, [www.lettras.s5.com](http://www.lettras.s5.com).

voluntaria de corpus de lectores, destinados a integrar un tipo de cofradía como la de los sabios de Tlön, que repiten su identidad de generación en generación.”<sup>215</sup>

Esto tiene relación con el aislamiento de los poetas simbolistas del siglo XIX y con el modernismo latinoamericano.

Siendo Mallarmé la más alta influencia según el mismo Martínez reconoció en una entrevista, no es raro que repita desde su particular contexto de producción algunas ideas estéticas y ontológicas respecto de la poesía que fueron propias del poeta francés del XIX. Ante la pregunta: “Qué poetas del pasado admira?” la respuesta de Martínez es: “A Mallarmé, en especial, porque representa una de las tentativas extremas de la literatura”.<sup>216</sup> A su modo, Martínez también representa para el contexto de la poesía chilena esta apuesta radical mallarmeana. Las generaciones posteriores valoraron ese hermetismo intelectual, por lo que en cierto sentido constituye una intensificación de este rasgo de Enrique Lihn, como también el no transar el proyecto artístico para satisfacer al público. La poesía de Martínez es una poesía para literatos y críticos, para semiólogos, para matemáticos, para lógicos; también para lectores que sepan captar los códigos del sinsentido y del absurdo, y por último, para lectores que tengan una cultura literaria lo suficientemente amplia como para comprender los códigos arbitrarios que introduce Martínez en diferentes fuentes.

Siguiendo con esto, Martínez puso sobre el tapete ideas que no habían sido hasta ahora demasiado exploradas, como el sinsentido, el absurdo, las paradojas y, quizá lo más importante, el infinito derecho a la contradicción. En el registro de su conversación con Félix Guattari, Martínez señala: “Recuerdo un pensamiento de Jean Tardieu que dice: “Abrazaría devotamente en mi pensamiento dos términos contradictorios. Admitiría que, al mismo tiempo y bajo la misma categoría, una cosa puede ser y no ser”.”<sup>217</sup>

*La nueva novela* estuvo lista el año 1971, pero fue rechazada por la Editorial Universitaria, principalmente porque era un texto incomprensible para la época. Martínez la autoeditó seis años más tarde. Con este hecho, puso en el sitio más alto del último tiempo el oficio de la autoedición, sólo comparable en la primera mitad del siglo con las autoediciones de Pablo de Rokha, otro mito al respecto en la poesía chilena.

Además, instauró una idea de selectividad bastante notable: como ninguno de los poetas considerados en este trabajo, Martínez demostró una actitud selectiva antojadiza. Las claves de sus intertextos, además de ser totalmente heterogéneas, son arbitrarias, y no hay explicaciones más que el verlas en coexistencia espacial a lo largo de *La nueva novela*. En ese sentido, los intertextos ya no tendrán una fundamentación teorizable detrás: estarán ahí, gozando exclusivamente de su presencia. Martínez ve el oficio del poeta como el de un realizador del lenguaje, privado de la facultad de creación: “Se puede aspirar a la autoría de un libro anónimo en el que el autor-lector trabaje solo con

<sup>215</sup> Lastra-Lihn, op. cit. p. 9.

<sup>216</sup> Cfr. Roblero, María Ester, “Me complace irradiar una identidad velada”, en Martínez, Juan Luis, *Poemas del otro*, op. cit. pp.69-70.

<sup>217</sup> Cfr. “Conversación con Félix Guattari”, en Martínez, Juan Luis, *Poemas del otro*, pp. 85-86.

fragmentos tomados de otras obras. La propiedad del sentido de este nuevo texto, no es ya la propiedad de un sujeto, sino de la tradición del lenguaje”<sup>218</sup> La misma influencia del poeta francés Tardieu, aficionado a los juegos filosóficos y lógicos, ya es una novedad en el contexto de la poesía chilena.

Propuso un método de lectura que se alinea –y en ese sentido se adelantó a esto– con el modo de lectura *linkeada* propia de los medios masivos virtuales. La disposición gráfica de las palabras en la página, si bien tiene que ver con la disposición gráfica de los poemas orientales, también tiene relación con el modo de lectura informático, ya que destruyó el concepto lineal del texto, proponiendo otro en que abundan los grandes saltos, los textos formados por un conjunto de pequeños textos, o el poema como hipertexto. En muchas partes, *La nueva novela* se lee más como una página web que como un texto continuo.

Proporcionó una serie de elementos nuevos para el modo de poetizar, como el trabajo a partir de proposiciones lógicas, geométricas, físicas y matemáticas, a partir de silogismos o aporías. Introdujo el lenguaje de textos funcionales (por ejemplo, el de un test psicológico). Pero también, junto con eso, volvió a la idea simbolista de la poesía como un juego de significantes, atendiendo a la influencia de Mallarmé, para quien el lenguaje de la poesía debía liberarse de su carga semántica fosilizada para solo en ese momento empezar a develarse los misterios de sus denotaciones primigenias.

Con todo, la obra de Juan Luis Martínez continúa siendo un terreno inexplorado por diferentes causas: la no edición de sus libros –principalmente *La nueva novela*– hace que su obra sea prácticamente inencontrable y que se acreciente su mito. Martínez es de esos poetas de los cuales se habla más de lo que se lo conoce. La fascinación que puede ejercer –y que de hecho ejerce– en las primeras lecturas generalmente queda en eso, sin que las posteriores lecturas puedan profundizar en el sentido de esta obra singular. Testimonio de esta recepción trunca es la bibliografía disponible: además de algunos intentos serios –todos ellos, incluso los más destacados, con el denominador común de la brevedad– las referencias a la obra de Martínez no pasan de un puñado de artículos de periódico, signo visible de un interés que no va más allá, como si el destino de la crítica a la obra de Martínez estuviera signado por el silencio de la página en blanco.

---

<sup>218</sup> Rivas, Matías, “Notas para una entrevista”, en Martínez, Juan Luis, *Poemas del otro*, op. cit. p.102.



## Capítulo 6. Poética de Rodrigo Lira

*“El texto de Lira es hiperliterario, una parodia de la literatura, apoético o poético a contrapelo. Es el balance de una quiebra, el inventario de una imposibilidad que incluye, ciertamente, la cosa política como una actividad del lenguaje”.*

*Enrique Lihn*

### I. Poética de Rodrigo Lira

#### 1. Antecedentes

---

La obra del poeta Rodrigo Lira (1949 – 1981) se considera un proyecto trunco a causa de la temprana muerte del poeta, y al mismo tiempo, un proyecto consolidado, que le ha dado el destino de una obra sólida. Las inclinaciones por una u otra posición frente a esta obra, e incluso la inclinación por ambas posturas a la vez, tiene que ver con que se trata de una obra ante la que no se permanece indiferente. Su fuerza proviene de la definición de una poética muy marcada y que toca aspectos muy distintos, aspectos formales y de contenido. Esta obra experimentó y sigue experimentando la recepción de un segmento de lectores incondicionales que ha logrado, pese a las dificultades materiales de conseguir su obra, levantar la figura y labor de este poeta como una especie de mito

urbano-literario. En un prólogo reciente que abre un libro de poemas póstumos de Rodrigo Lira, Grínor Rojo se hace una pregunta que aparece como fundamental para abordar la vigencia de Rodrigo Lira:

***Me dice David Wallace que los muchachos y las muchachas estudiantes de pregrado en literatura de la universidad de Chile cuentan a Rodrigo Lira como uno de los suyos. Esto significa que Rodrigo Lira, que nació el 26 de Octubre de 1949 y se suicidó el 26 de diciembre de 1981, a la misma hora de su nacimiento y habiendo cumplido los treinta y dos años y poco más, es, sigue siendo, un cuarto de siglo después de haber emprendido aquel mutis de nuestro planeta, un hito referencial en la experiencia de los jóvenes chilenos. ¿Por qué es esto así? ¿Por qué los jóvenes chilenos del 2006 lo perciben tan suyo?***<sup>219</sup>

¿Por qué esa aura de permanente actualidad de Rodrigo Lira? ¿Qué es lo que lo hace diferente, y leído y releído por los jóvenes? ¿Qué es lo que hace a Rodrigo Lira un poeta mítico? Por cierto, Grínor Rojo no se contenta solo con la formulación de la pregunta, sino que elabora un intento de respuesta a la que se volverá en la tercera parte de este capítulo. Una primera aproximación, en todo caso, puede reparar en los elementos biográficos, de los que se ha dicho mucho más que de la obra: la figura de este poeta cumple con el prototipo que desde el romanticismo toda literatura nacional ha buscado para sí: joven poeta iluminado, que vierte su rebeldía vital en rebeldía literaria y que enfoca esta rebeldía en cuestionar los cimientos de este arte; además, muere temprana y trágicamente, por su propia mano. Es un imitador por excelencia, versado principalmente en cultura popular y con una inteligencia enciclopédica y clasificatoria. Es común referirse a Lira como “el loco suicida, el loco esquizofrénico, o, en el mejor de los casos, el loco incomprendido. Siempre el loco Lira, en todo caso”.<sup>220</sup> Arrastró también la incompreensión familiar: sus padres no podían concebir que el hijo mayor de la familia escribiera textos incomprendibles. Quizá por esta razón o por otras, Rodrigo Lira se mantuvo escéptico a las posibilidades transformadoras y comunicativas de la poesía –en este sentido se relaciona con Martínez– pero por sobre todo escéptico a las construcciones poéticas estéticas, frente a las que demostró una actitud sarcástica y burlesca. Lira nunca quiso –intencionadamente– considerarse un poeta, sino un metapoeta, “un productor de textos, un experimentador de la palabra escrita”.<sup>221</sup> Vivió como universitario los primeros años de la dictadura militar, y demostró esa fragilidad vital que concordaba con la fragilidad del medio social. Como un espejo de ese tiempo, la literatura de Lira oscila entre la declaración de la fragilidad individual y la del entorno. El día y hora de su suicidio fueron planificados. En una carta a sus padres, escribió: “Con respecto a mis textos y manuscritos, no sé si se podrá hacer algo. Durante mucho tiempo les tuve mucho cariño y les atribuí importancia. Ahora las cosas han cambiado, pero de todas maneras sentiría

<sup>219</sup> Rojo, Grínor, “Prólogo”, en Lira, Rodrigo. *Declaración jurada*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p. 9.

<sup>220</sup> Brodsky, Camilo, “Aproximación fragmentaria a una lírica liraica” (reseña a un *Proyecto de obras completas*), en [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com), s/p

<sup>221</sup> Así refiere Enrique Lihn que Lira le confesó durante una caminata que hicieron juntos. En “Prólogo” a *Proyecto de obras completas*, segunda edición, Santiago: Universitaria, 2003.

que se destruyeran así no más...”<sup>222</sup> Ese suicidio se ha leído como una claudicación insatisfecha a un mundo sitiado y represor. Tiempo después de la muerte del poeta, un grupo de amigos encabezado por Enrique Lihn publicó *Proyecto de obras completas* (Santiago: Minga, 1984), libro que reúne la recopilación que Lira dejó antes de morir. Toda su obra se ha publicado póstumamente.

Como se puede entender, sobran los argumentos para alimentar el mito desde la biografía. Sin embargo la crítica concuerda en que la valoración de Lira debe apartarse de estas mitificaciones biográficas, y debe construirse a partir de los atributos de su obra. En consecuencia, desde el punto de vista estricto de la construcción poética de esta obra, hay que reconocer que Lira funciona como un cuerpo grueso, pero por lo mismo muy sólido. Al decir “grueso” se quiere expresar la idea de una poética libre del concepto de arte como consecución artificiosa de la belleza: por lo mismo, una poesía confrontada con la idea de lirismo. Lira no es lírico, como señala en una entrevista el poeta Eduardo Llanos: “Tenía una capacidad de operar sin límites y siempre tuvo una tendencia de búsqueda constante, pero sin afincar mucho en el núcleo duro de la poesía de todos los tiempos, que es el lirismo. El lirismo le producía una sensación incómoda.”<sup>223</sup>

En esta tesis se propone revisar algunos elementos centrales en la construcción poética de este poeta fundamental en la poesía de los setenta y ochenta: (a) la utilización de la intertextualidad como recurso intencionado de acuerdo a la valoración que hay detrás de la poética de Lira, recurso que se verifica en una reelaboración paródica de un texto ya existente; (b) el recurso de la ironía y derechamente del humor en la construcción de los poemas, rasgo distintivo de la poesía de Lira; (c) la consideración de esta poesía como fuente testimonial de su tiempo, y (d) los recursos formales utilizados.

Lira, más que un artista lúcido que tratara concientemente las circunstancias de su tiempo, aparece como un producto particular de esa época y por lo mismo un reflejo de ella, en un país que lentamente tenía que asumir las nuevas claves del régimen impuesto: la represión violenta se veía, fuera de las formas más groseras, también en la jerarquización de las actividades humanas: todas aquellas que no tuvieran que ver con la instalación del nuevo modelo económico y cultural eran reducidas a la inexistencia, comenzando una larga borradura de destinos individuales de los sujetos que no se adecuaban a la horma aprobada. A partir de esa situación es que el poeta pareció desplegar un agudo sentido de la observación crítica y lúdica contra su propia situación marginal y contra las posibilidades del arte que cultivaba. La forma de demostrar esa doble marginalidad no fue a través del lamento o de la rabia, sino de la ironía sobre sí mismo y sobre el mundo. Este recurso le permitió construir una parodia de su tiempo, e imputar de manera descarnada el *establishment* del que no se salvó la tradición poética anterior, desacralizando la figura y posición de los padres literarios de todos, y a su vez, grandes desacralizadores –Parra, Lihn, Huidobro. Además, desacralizó el propio lenguaje, modificando desde las unidades significativas básicas del verso, hasta la disposición espacial de la página. Todos estos elementos juntos hacen parecer la obra de

<sup>222</sup> Lira, Rodrigo, *Proyecto de obras completas*, op. cit. p. 23.

<sup>223</sup> Solís, Valeria, “Al rescate del metapoeta”, Santiago: Diario “La Nación”, 3 de enero de 1996. En [www.lettras.s5.com](http://www.lettras.s5.com), s/p.

Lihn como un producto último, agónico pero vivo aún, de un siglo de experimentaciones poéticas que tienen como colofón esta escritura neovanguardista que acusa sin pudor y con gran sentido de la burla los vicios del discurso institucionalizado general, y específicamente de la poesía chilena del siglo XX, de la cual, en un doble movimiento, Lira es hijo, pero parricida.

## 2. Intertextualidad

---

Es fundamental para entender la construcción poética de Rodrigo Lira, considerar su impulso intertextual, herencia de otros poetas mayores como Parra o Lihn, y que en su poética tiene rasgos determinantes. La intertextualidad, concepto teórico estudiado a partir de las ideas de Bajtín y que luego fue tomado principalmente por los teóricos y críticos posestructuralistas como Kristeva y Roland Barthes,<sup>224</sup> se puede entender como “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.<sup>225</sup> La intertextualidad usada por Lira es el recurso que le permite construir sus textos a partir de otros textos de la tradición de la poesía chilena en diálogo permanente. La presencia del texto A en el texto B es absolutamente evidente, existe una actualización inmediata y conjunta: junto con leer el texto B se está también leyendo el A. No existe independencia entre ambos textos, la relación no se restringe a una alusión.

La naturaleza de esta intertextualidad se da mediante la ironía sobre el texto precedente, de manera de reconstruir su discurso. Como bien afirma Rafael Rubio, Lira construye su poética parodiando, y en ese sentido, esta corresponde de alguna manera a un doble movimiento, una dialéctica de rechazo y afirmación.<sup>226</sup> Sus blancos predilectos son Huidobro, Parra y Lihn, como lo demuestra Rubio en su investigación sobre este tema, proponiendo las siguientes hipótesis:

***Mi hipótesis central es que Rodrigo Lira utiliza la cita para impugnar desde adentro el discurso de estos tres poetas, para zafarse de la dominación asfixiante que ejercen ellos sobre su obra, y así desasirse del peso de una paternidad aplastante. Esta impugnación –llevada a cabo para oponerse a un poder– es materializada en la forma de la manipulación y perversión de algunos fragmentos de los poemas citados, logrando alterar su sentido. De manera que –y esta es mi segunda hipótesis– Lira reescribe los poemas de Huidobro, Parra y Lihn desde una perspectiva crítica; los corrige, los traduce, incorporándolo a la esfera de su propio proyecto poético; los critica mediante un discurso que es la ausencia de discurso, porque –esencialmente– es un discurso hecho del discurso ajeno: un***

<sup>224</sup> Otros críticos importantes que han estudiado el fenómeno de la intertextualidad son Agenot, Genette, Grivel, Riffaterre, Pérez Firmat, y Gutiérrez Estupiñán.

<sup>225</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989, p. 10.

<sup>226</sup> Rubio, Rafael, “Rodrigo Lira: escritura sobre escritura: un gesto intertextual”, Tesis para optar al grado de Magíster en literatura, profesora guía María Inés Zaldívar, Santiago: Universidad Católica de Chile, 2005, p. 3.

**mosaico de citas, (según expresión de Julia Kristeva).<sup>227</sup>**

Rubio ve, por lo tanto, en el mecanismo intertextual una forma de liberación de la influencia; en términos de Bloom, una forma de apartar la “paternidad aplastante” en la que se convirtió la poesía mayor del siglo XX para algunos de los poetas de las generaciones del setenta y ochenta. Quizá no sea correcto pensar que Lira pretende “corregir” los poemas de los patriarcas, pero sí deconstruir los andamios de sus sólidos discursos poéticos a través de esa crudeza irónica, a ratos burlesca, que constituye el tono más característico de Lira.

Por cierto, el mecanismo intertextual conecta a Lira con Juan Luis Martínez, aunque ambos la utilizan de manera absolutamente distinta. La intertextualidad es un recurso obligado desde Parra, y más aún después de Lihn: sin embargo, las referencias de Lira no tienen ni la amplitud cultural, ni provocan la perplejidad ante el orden aleatorio de las referencias de Lihn o Martínez. Por el contrario, la recurrencia de Lira a la obra de poetas chilenos acota el uso de este recurso a su ánimo revisionista y desacralizador de una tradición heredada en la poesía chilena. Lira es claramente un hijo de los poetas mayores, pero un hijo rebelde. De esto, qué testimonio más claro que el que da Enrique Lihn: habiendo sido invitado por Lira a participar de un espectáculo poético para celebrar los treinta años del segundo, Lihn se sintió particularmente desagradado cuando Lira leyó con un tono burlesco uno de los textos de *La musiquilla de las pobres esferas*: “parodiamos, pero no nos gusta que nos parodien”, concluye Lihn.<sup>228</sup> La relación de Rodrigo Lira con Enrique Lihn da material para un capítulo aparte. Lihn fue a quien Lira más admiró de los poetas consagrados, pero por lo mismo, mantuvo con él una relación dificultosa. Los pormenores de esta relación están muy claramente explicados por Lihn, pero lo cierto es que esa relación personal habla de cuál era el carácter de Lira. Su impulso desacralizador y revisionista lo impulsaba a conflictuarse incluso con sus mayores admiraciones.

Como se señaló anteriormente, la ironía y el sarcasmo para abordar esta tradición cobran la forma de la *parodia*, entendida por Genette como una transformación textual que tiene una función lúdica,<sup>229</sup> a partir de la cual el poeta monta su propio texto. Mediante la intertextualidad, Lira construye un tipo de parodia que tiene como propósito expresar su antimanifiesto, su escepticismo respecto de la literatura y de la poesía, pero junto con eso, su declaración de no pertenencia frente a manifiestos esencialistas, rectores o pontificadores. La forma de esa parodia es evidente, mediante una transformación de citas. Vuelve a ser importante recordar la idea de rechazo y afirmación. Por cierto, la admiración de Lira por Enrique Lihn lo llevaba, por un lado, a homenajearlo, pero por otro, a aniquilarlo. Como señala Grínor Rojo:

***La parodia es homenaje y desacato al mismo tiempo, y es en esa medida, exactamente, que se transforma en el instrumento por excelencia del joven poeta, aquel que permanece aún (para citar ahora a Harold Bloom) inmerso en el “mar***

<sup>227</sup> *Íbidem*, p. 6.

<sup>228</sup> Lihn, Enrique, op. cit. p. 14.

<sup>229</sup> Genette, Gérard, op. cit. p. 55.

**de la poesía". Es el joven poeta (el "efebo", es lo que dice Bloom) que se sabe bombardeado por las voces (Lihn diría "las escrituras") de sus antecesores, que lo cercan, cuyos consejos le retumban en los oídos, ofreciéndosele solícitos y frente a los cuales lo que él hace es escogerlos a todos sin orden ni jerarquía. Cierto. Lira está tratando de hallar un padre único en Parra o en Lihn (sobre todo en Lihn), y por eso lo/s homenaja.**<sup>230</sup>

Por cierto, se puede pensar que justamente es en este punto donde radica el elogio y la condena que ha recibido la obra de Lira: quienes valoran en él este sentido paródico del revisionismo literario, y quienes ven por otro lado la parodia vacía, la poca seriedad de un proyecto colgado de los grandes proyectos de nuestra mayor tradición en poesía, sobre los cuales montaría un circo injustificado.

### 3. Humor

---

El humor es inherente a la parodia, es el recurso que permite construir el retrato lúdico del elemento parodiado. En el caso particular de Lira, el humor se expresa en la forma de una ironía inteligente e irreverente hacia cualquier aspecto de la cultura que llame su atención. Las temáticas de Lira son variadas, naciendo eso sí de una base autobiográfica. La poesía de Lira tiene el tono de la comedia, partiendo por hacer una comedia de sí mismo. Posiblemente los poemas que con mayor claridad muestran el humor sin inhibiciones vertido sobre sí mismo, sean los poemas en que Lira aborda el tema de sus relaciones con mujeres, como se ve en el poema inaugural de *Proyecto de obras completas*, "Angustioso caso de soltería". En este poema el hablante, constituido como un personaje de nombre Juan Esteban Pons Ferrer, hace pública su frustración amorosa y sexual poniendo un anuncio en la sección económica de un diario para encontrar mujer.

**CON SUMA URGENCIA para todo servicio se necesita niña de mano o de dedo o de uña -de uñas limpias, de ser posible-, de labios de senos de nalgas de muslos de pantorrillas y otros-as, niña de mano de pie o sentada en posición supina o de cúbito dorsal, boca arriba o boca abajo o -preferentemente- a horcajadas.**

Algo similar se ve en el poema "Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie", ahora como un largo relato de la frustración amorosa del hablante, a modo de una narración versificada. En una parte del poema, Lira justifica su temor a acercarse a hablarle a una muchacha que se encuentra en su período menstrual, en los siguientes términos:

**Todavía no le dirijo la palabra esta tarde andaba con una amplia blusa blanca esa tarde llevaba calzones rojos por su período y lo arcaico de su receptor de flujo**<sup>231</sup>

A veces, el hablante manifiesta un tono desesperado ante la falta de mujer:

**Podría fácilmente terminar en la cárcel si se atraviesa de nuevo en mi camino le daría un beso rojo un beso chocolate un beso plástico otro sicalíptico y otros besos me pondría a visitar las más sofisticadas tiendas para ropa interior y**

<sup>230</sup> Rojo, Grínor, op. cit. p. 13.

<sup>231</sup> De "Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie", en Lira, Rodrigo, *Proyecto de obras completas*, op. cit., p.46.

**abalorios vendería calzoncillos con tal de pagar las cuotas de la moto para pasearla.**<sup>232</sup>

Estos ejemplos demuestran que cuando Lira se ríe de sí mismo, no lo hace, por poner un ejemplo, analizando las circunstancias profundas de su malestar metafísico, sino que riéndose de sí mismo en un aspecto mucho más básico y, por lo tanto, mucho más difícil de confesar: su frustración afectiva, erótica o sexual, declarada a los cuatro vientos.

Lira exagera el impulso de parodiar y de autoparodiarse a partir de sus incapacidades, miserias y fracasos, herencia directa del Parra de "Autorretrato" o del Lihn de "La musiquilla de las pobres esferas."

#### 4. Poesía testimonial

Lira fue, sin que estuviese totalmente conciente, un testimonio vivo del tiempo histórico y cultural que le tocó vivir. Como dice Grínor Rojo: "De pocas escrituras se podría decir como de la de Lira que estén tan ligadas a las circunstancias y condiciones de su composición. Lira es un animal literario y artístico de la segunda mitad de la década del setenta y principios de la del ochenta."<sup>233</sup> Toda la literatura de Rodrigo Lira habla de la época y circunstancias de su escritura. Y esto porque, como dice uno de sus amigos cercanos y ya habíamos mencionado antes, "Lira es casi siempre empecinadamente autobiográfico".<sup>234</sup> En ese sentido, se diferencia de la autorreflexividad de Lihn, que tuvo como motivación inicial el hacerse conciente de la posición desde donde enunciaba. Lira es un testimonio más crudo, más espontáneo, más inconsciente y más joven, de la primera época de la dictadura, como quizá se vea, de inmejorable forma, en el poema "4 tres cientos y sesenta y cinco y un 366 de onces", que comienza caracterizando su tiempo de la siguiente manera:

***Dada la continuidad de la ausencia de la tibieza Considerando la permanencia de las carencias y Las ansiedades que se perpetran cotidianamente Y el frío sobre todo en especial o solo O el frío completo en salchicha con mayonesa viscosa Seminal y estéril ... -está la historia -están las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia -está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia coagulada, reseca, más bien, como yesca yesca de sangre sobre las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia -de lo que queda atrás***

La actitud frente a la represión y la sangre es la claudicación, el abandono, la deposición de la acción, como se ve en los versos siguientes:

***alejarse de la acción: irse despacio a ninguna parte pues no hay dónde irse pero hay que irse -tal vez, digo yo, como que habría que irse -a ninguna parte -tal vez haya donde esconderse, no sé En todo caso será preciso No salir a la calle:***<sup>235</sup>

<sup>232</sup> *Íbidem*, p. 47.

<sup>233</sup> Rojo, Grínor, op. cit. p. 9.

<sup>234</sup> Cfr. Gacitúa, Óscar, "Rodrigo Lira, Los aspavientos de un outsider", Puerto Montt, "El diario austral", 29 de diciembre de 1991, p. A6. Archivo PDF en [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).

La poesía de Lira está permanentemente filtrando la noción de “poesía sitiada” por las bayonetas de la historia, ante lo cual el poeta, perplejo, postula la claudicación y el hermetismo. En un poema como “4 tres cientos y sesenta y cinco y un 366 de *onces*”, o como la narración “Declaración Jurada” que apareció este año 2006 en forma póstuma, en donde narra una detención por la policía de la dictadura, el acostumbrado humor de Lira queda relegado a un segundo plano, apareciendo una voz en la que se desprende el miedo, la frustración y el agobio, una voz que enuncia desde un paisaje crudo en donde reina una total “ausencia de tibieza.” La literatura de Lira, incluso en sus formas de parodia extrema, es fruto de esa claudicación desesperanzada. Y su muerte también puede verse como fruto de ello, de ese “irse despacio a ninguna parte / pues no hay dónde irse”. O, como ha exclamado de un poema de publicación reciente:

***De repente No voy a aguantar más y emitiré un alarido Un alarido largo de varias horas***<sup>236</sup>

## 5. Recursos formales.

---

Lira hizo uso de una serie de recursos formales que permiten considerar su obra dentro de los movimientos experimentales del arte de los setenta. En términos generales:

Lira fue un experimentador de los procedimientos mecanográficos y de formatos multicopiados: probó todo tipo de intervenciones al respecto, lo que llevó a Roberto Merino a señalar que

***Los poemas de Lira son “tipográficamente expresivos”. Si bien conocía perfectamente las convenciones del rubro –y manifestaba admiración por Mauricio Amster-, se empeñó en ensayar numerosas posibilidades para las cursivas, las negritas, las mayúsculas, las abreviaturas, y otras minucias de la misma especie.***<sup>237</sup>

Utilizó la ruptura de la unidad gráfica de la palabra, mediante la separación de letras en una misma palabra, juntura de palabras y alteraciones de la ortografía.

Utilizó una puntuación no convencional, e incorporó tipografías variadas, haciendo uso de las posibilidades que le ofrecía la máquina de escribir.

Hizo uso de nombres técnicos o científicos –por ejemplo, nombres químicos–, y también de siglas.

Frecuentemente intervino los poemas con notas a pie de página o notas marginales.

Además inventó neologismos, e incorporó versos o palabras en otras lenguas (inglés, francés, alemán).

Trabajó la página de una forma experimental en la utilización del espacio. Los

---

<sup>235</sup> De “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*” en Lira, Rodrigo, *Proyecto de obras completas*, op. cit. pp. 41-43.

<sup>236</sup> De “Grecia 907, 1975”, en Lira, Rodrigo, *Declaración jurada*, op. cit. pp. 47-50.

<sup>237</sup> Merino, Roberto. “Nota a la segunda Edición”. En Lira, Rodrigo, *Proyecto de Obras Completas*, op. cit. p.11.



poemas se construían a modo de *collages*. Nótese algunos de estos aspectos en algunos fragmentos de “El mercado de las libres ocurrencias o acerca del derecho a escribir –humano por excelencia–.”

El mercado  
de las libres  
ocurrencias o  
acerca de  
el derecho a  
e s c r i b i r  
-humano por excelencia-  
Excelencias,  
Ciu dada nía to-  
da da mas & caballeros,  
señoras y Srs.,  
gallada: [...]

Nota de poema <sup>238</sup>

Con frecuencia también Lira utiliza expresiones coloquiales extraídas de la calle, recurso que lo liga a las poéticas de Parra y Lihn. Estas expresiones eran transcritas simulando sus realizaciones sonoras que se dan en el habla, y juegos sonoros de palabras, como en los siguientes versos del mismo poema visto antes:

***¡...a puuunto de nieeve el chileno ... !! poema en aire de tonada. Sauce yorando ... de arroyados en el arroyo***

También, desde una perspectiva de experimentación discursiva, Lira utiliza formatos de textos funcionales, como solicitudes, avisos económicos, declaraciones judiciales, testimonios, confesiones, para trabajarlos como poemas. La fórmula parece ser formato funcional + contenido ironizado, sin perder las exigencias mínimas que requiere el formato, sobre todo las estructurales. Varios poemas son testimonio de esto: “Angustioso caso de soltería”, “Testimonio de circunstancias”, “Declaración Jurada”, “Carta al director de Artes y Letras”, “Carta *relativamente* abierta a Raúl Zurita”. <sup>239</sup>

<sup>238</sup> De “El mercado de las libres ocurrencias o acerca del derecho a escribir –humano por excelencia–”, en Lira, Rodrigo, op. cit. pp. 116-127.

<sup>239</sup> “Angustioso caso de soltería” y “Testimonio de circunstancias” en *Proyecto de obras completas*, y “Declaración Jurada”, “Carta al director de Artes y Letras”, “Carta *relativamente* abierta a Raúl Zurita” están en *Declaración Jurada*.

## II. Texto

Ars poétique

Por la gloria creacionista

Que el verso sea como una gaceta

Por ventura o por accidente

Al decir vano o a la vez

De una linterna

Siempre como

Tipo

Muco de Lamentos

Leñices

Paredes de Cielo

Casita Rindes, pasador Oruga

Los montañales quedaron locos cuando

Estaban en el siglo de las curvas y las sigas

Y las siglas

Donde venían, son los venidos

El rigor verdadero reside en el solado

En la cuequera

El mito se pierde en los proyectos por Corrientes

La ambición

No es cansada la paja

Esta es

al

o

al

ór

**En la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí Culos de lujo, de primera necesidad, Oh, poetas! No cantéis A las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas Mermelada de mosqueta en el poema. El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (su Propinaes Misuerdo)**

Este poema se presenta como una reescritura paródica del famoso poema de Huidobro, visto en un capítulo anterior, en el que el poeta propone su poética creacionista. Lira, escéptico de la función sagrada de poesía y poetas, emprende una reescritura intencionadamente sarcástica de la preceptiva huidobriana. De paso, también hace guiños a dos de sus poetas predilectos de la poesía chilena: Parra y Lihn.

Detrás de la parodia, se encuentran dos ideas fundamentales de la poesía de

Rodrigo Lira. Primero, el lugar que le adjudica a la poesía como un arte profundamente desconfiable, el cual se maneja a tuestas y que más se corresponde con un balbuceo. Segundo, una desacralización de la figura del poeta, vista principalmente a partir de la última estrofa del poema y del último verso que aparece como nota a pie de página.

Rafael Rubio, antes de analizar este poema, repara en que más allá de la parodia que este establece, las afinidades entre Lira y Huidobro son más de las que podrían pensarse, sobre todo desde una perspectiva formal en la construcción del verso. Como señala Rubio, la manipulación lingüística de Lira en muchos casos se relaciona con el mismo recurso utilizado por Huidobro en *Altazor* (por ejemplo, el uso de jitanjáforas, los neologismos, etc.) trabajando deformaciones, alteraciones, perversiones de las palabras “a nivel de la grafía y del sintagma que hace estallar las posibilidades semánticas de los enunciados, propiciando un polisemantismo deslumbrante”<sup>240</sup>, además del uso del espacio de la página.

En todo caso, más allá de las afinidades –que resulta interesante pensar entre Lira y justamente un poeta como Huidobro, que fue uno de los más explícitamente parodiados– lo sustancial de este poema en una desacralización de la concepción de poema y autor respecto del modelo poético de Huidobro. El escepticismo posmoderno de Lira le lleva a reescribir el poema de Huidobro, mediante el recurso del reemplazo paródico cuidando en todo momento de no perder de vista el texto referente, para de este modo construir una ridiculización explícita del discurso instaurador, fundante y sagrado del manifiesto creacionista.

Los primeros versos figuran la poesía no como una llave sino como una ganzúa. El poeta, como un ladrón, se acerca al diccionario a robar subrepticamente algunas palabras. Lejos de ser el verso ese instrumento posibilitado de abrir mil puertas, más bien se lo ve como una herramienta limitadísima y además marginal –al margen de la ley– con la que se puede obtener algún beneficio impreciso en medio de la oscuridad de la noche. En el mismo verso, el hablante juega con las expectativas del lector al introducir la palabra “luz” para enseguida defraudarlo (se trata de la luz de una linterna), volviendo a la imagen del ladrón que hurga.

Los siguientes versos (sordo como Tapia/ Muro de Lamentos / Lamidos / Paredes de Oído”) son lúdicas asociaciones fónicas, pero pueden referir a la idea de búsqueda sorda y quejumbrosa, la poesía como un muro de los lamentos sordos en donde las tapias son las que funcionan como oídos. En seguida, aparecen dos versos en donde se reemplazan los versos de Huidobro: (Lira dice: “Cae un Rocket pasa un Mirage / Los ventanales quedaron temblando” en vez de los versos de Huidobro: “Una hoja cae, algo pasa volando” (...) “y el alma del oyente queda temblando), en donde se concretan los elementos intencionalmente, para mayor exasperación del creacionismo que postulaba una ambigüedad mayor de las palabras. El verso de Huidobro “cuanto miren los ojos creado sea” está elidido según la limitación que Lira ve en el poeta, que no es un creador sino un recolector de citas. El temblor en el alma del oyente huidobriano es reemplazado por unos ventanales, aludiendo al temblor que sobreviene en los vidrios cuando pasa un avión potente.

<sup>240</sup> Rubio, Rafael, op. cit. p.56.

Y continúa la parodia: “Estamos en el siglo de las neuras y las siglas / Y las siglas / Son los nervios, son los nervios”. El hablante de este poema destruye la relación energizante de nervio – energía que proponía Huidobro, asociación de trasfondo biológico, proponiendo en cambio la asociación más coloquial de nervios con “neuras”, en una clara crítica cultural que se continúa, en los siguientes versos: “El vigor verdadero reside en el bolsillo / Es la chequera”. En vez de residir en la cabeza, como en los versos de Huidobro, el vigor reside en quien tiene el dinero; y todo se comercializa: el músculo al que se oponía Huidobro, en oposición a los nervios, también es comercializado. Es evidente la conexión de este verso como el tiempo y las teorizaciones del posmodernismo, que vio inicialmente Walter Benjamín y que desarrollaron teóricos como Jameson.<sup>241</sup> El arte es un producto más del mercado capitalista, comercializable, sometido a las leyes del mercado. Los siguientes versos, junto con proponer un fin para el arte, ajusticiado por la institucionalidad que lo encierra en los museos, construye una intertextualidad gráfica vanguardista, también empelada por Huidobro en otros poemas, y que realmente es un típico recurso gráfico-espacial de los poetas franceses de la vanguardia: la escalera de palabras es similar, por ejemplo, a la escritura de la escala musical en poemas de Blaise Cendrars y del mismo Huidobro: La ambición / No descansa la poesía / Está c / ol / g / an / do / En la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí / culos de lujo, de primera necesidad”; estos últimos versos figuran la idea de muerte y de la poesía, pero también de vulgarización de ella (la separación de la palabra artí / culos, iniciando con esta última palabra el verso: “culos de lujo”).

“...artí / culos de lujo, de primera necesidad”, tiene una evidente relación intertextual de cita con el verso de Parra, en el poema “Manifiesto”: “Pero para nosotros / Es un artículo de primera necesidad. / No podemos vivir sin poesía.” El escepticismo frente a la real posición de la poesía queda impreso en estos versos en los que no solamente se pone en duda esto, sino que se satiriza la antipoesía de Parra, que es una poética que con mayor fuerza intenta devolver la “necesidad” de la poesía integrándola a la vida cotidiana. Y la parodia continúa, ahora hacia el eje central que atraviesa este poema: Huidobro y su Arte poética: “Oh, poetas! No cantéis / A las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas / Mermelada de mosqueta en el poema.” La oposición rosa cantada / rosa creada, que conforma el meollo del apotegma del creacionismo, es totalmente deslegitimado en función de una utilidad real para las rosas, como si esta fuera la única posibilidad de utilidad de la poesía.

La rosa ya no es el elemento en que se deposita la idea de belleza, sino un elemento al que hay que buscar alguna utilidad por difícil que parezca, una vez que quitamos de las posibilidades la utilidad de la belleza. En ese sentido, convertirla en mermelada es una solución graciosa por lo rebuscada pero también porque representa un uso real de la rosa. La analogía entre rosa y poesía es muy clara.

Finalmente, el último verso: “El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (su Propinaes Misuerdo)” relaciona, como bien propone Rubio, al poeta con la figura del *clochard* o mendigo, intertexto del Lihn de *El paseo Ahumada* (1983).

---

<sup>241</sup> Cfr. Jameson, Fredric, *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.

Por motivos de espacio de esta tesis, no se analizará la segunda arte poética, que continúa y complementa la intención e la primera “Ars poetique” de Lira. Baste decir que una vez más se suceden las referencias a los tres poetas anteriormente mencionados, lo que reafirma la preocupación constante de Lira por interpelar a estos tres “metapoetas”. Algunas de las referencias más significativas de ese poema son las iniciales que aluden a Lihn y Huidobro:

**Porque escribo estoy así Por Qué escribí porque escribí ‘es Toy vivo’, la poesía Terminó con- migo**

Posteriormente, las alusiones una vez más al arte poética de Huidobro:

Solo para n o s o t r o s mueren  
todas las cosas el Sol  
bajo nada:

Nuevo: decadentismo de tercera  
Mano a mano hemos quedado

Luego, se aprecian las referencias a Huidobro y Parra sobre la función del poeta. El poeta alquímico huidobriano, el poeta albañil que construye su muro parriano son ridiculizados:

los poetas  
e  
son unos pequeñísimos reptiles  
ni alquimistas ni  
albañiles ni  
andinistas: bajaron del monte  
Olimpo, cayeron de la montaña  
Rusa se sa-  
caron la cresta paaalabaraa  
en la noche ya nada. [...]

Estas artes poéticas demuestran que la autodenominación de “metapoeta” que Lira reservaba para sí no era errada: una de sus preocupaciones centrales, desde su temperamento clasificatorio y crítico, fue tasar las construcciones poéticas que le

entregaba la herencia. Su valoración lo llevó a incluir las poéticas de Parra, Lira y Lihn, lo que de cierta forma, instaura un canon desde su perspectiva de poeta crítico y que tuvo por las manifestaciones poéticas una inclinación particular. Ese canon ha sido el que se ha adoptado en esta tesis, en la que, de alguna manera, se ha tratado de iluminar la relevancia de esas poéticas en la historia de la poesía chilena. La inclusión final de Lira viene a cerrar esa preocupación, compartida por los cinco autores revisados, por pensar la poesía desde el poema. Si en alguno de los puntos la obra de Lira es absolutamente comparable a la de los otros tres poetas que parodiaba, es en esta preocupación genuina por la metapoética, que justifica su inclusión en esta lista de construcciones poéticas determinantes del siglo XX.

### III. Recepción e influencia

Rodrigo Lira posiblemente representa el fin de una era y el comienzo de otra. Como hijo literario de los poetas metapoéticos como Lihn y Parra –sin olvidar la presencia más lejana pero determinante de Huidobro –, es en primer lugar depositario de una tradición en este sentido. Sin embargo, las circunstancias en que recibió esa tradición, más las cualidades de su personalidad, le otorgaron un elemento innovador que, como se ha querido ilustrar en estas páginas, es una mezcla de varios elementos con un denominador común: todos ellos se encuentran radicalizados: la ironía se transforma en parodia, el sarcasmo en burla, los recursos gráficos se vuelven un *collage* tipográfico. La utilidad que se busca en la poesía ya no pasa por un asunto lingüístico, sino que está “envasada” en formatos útiles. La radicalización de una postura siempre es atractiva de observar, además de presentar como nuevas ideas ya pensadas.

En su momento, el público receptor de Lira fue principalmente el mundo estudiantil en torno a algunas universidades tradicionales de Santiago (Universidad de Chile, Universidad Católica), entre las que Lira se movió en su dilatada época de estudiante. La lectura de sus textos fue un asunto que acrecentó su mito: por muchos años debieron ser leídos en copias mecanografiadas, fotocopiadas, etc. El mismo Lira patrocinaba esta forma de arte reproducido con las tecnologías disponibles.

La época cultural de Lira, los años setenta y ochenta, se podría describir como un tiempo de maestros vivos (como Parra, Lihn), pero silenciados por las circunstancias. Silenciados particularmente para los jóvenes, que no podían aprovechar productivamente (generando ideas, movimientos artísticos, objetos o propuestas de arte interesantes) sin acercarse peligrosamente a la clandestinidad. La actitud de Lira, su forma de resistencia, no tiene que ver con la acción de colectivos o con la evasión absoluta de la realidad, sino con una actitud de desconfianza y observación irónica, justamente como reacción ante la imposibilidad de hacer algo. La poesía de Lira representa ese arte sitiado, que se hace desde las limitaciones históricas y al cual consiste solamente con dar ese gesto creativo, esa sonrisa mordaz ante la circunstancia adversa. Como tal, es una forma de resistencia inteligente y cercana al estudiante, al hombre común –sin ser Lira un hombre común.

Respecto del alcance que ha tenido la obra de Lira, parece adecuado citar las

palabras de un poeta joven que analiza las causas de una influencia que le es cercana. Camilo Brodsky entrega luces tanto de la obra de Lira como de la relación de ella con las poéticas del pasado, a las que Lira confronta:

***Lira, que dudaba en calificar de poemas sus escritos y que se veía a sí mismo más como experimentador del lenguaje que como poeta, desarrolla en Proyecto de obras... un trabajo que se convierte en la más radical de las continuaciones tanto de la antipoesía parriana como de la obra metapoética e intertextual de Lihn. La desarticuladora obra de Lira funde, llevándolos al extremo, algunos de los más lúcidos aportes de estos dos poetas: el rescate e introducción del habla concreta y lo coloquial en el discurso poético, la utilización de un humor punzante, negro y en ocasiones autodestructivo al interior de la obra, y la constante del factor intertextual, por mencionar sólo algunos de los puntales sobre los que se sostiene la obra de Rodrigo Lira, componen una creación que -en su momento- vino a quebrar la continuidad de una determinada tradición poética, enmarcada en la opresión objetiva y subjetiva bajo la que subsistía nuestro país en los '70. Pero al mismo tiempo, Lira marca un momento de inflexión en esta tradición que le permite a ésta seguir generándose a partir de esa inflexión, sea para recorrer los caminos aledaños al territorio abierto por el poeta o bien para negar tres veces y dar la espalda a estos textos, considerados por no pocos "estudiosos" y críticos más una burla que una verdadera obra poética. Sin embargo, el recorrido a través del libro, el "atravesar" Proyecto de obras... y lograr salir relativamente indemne, es una experiencia que en sí misma basta para despejar las dudas que pueda haber aún en torno al aporte de Rodrigo Lira a la poesía chilena. Aporte que tiene relación con la cualidad desestructurante de la obra de Lira, pero no exclusivamente con ella.***<sup>242</sup>

El resumen que hace Brodsky propone en perspectiva los puntos centrales de la construcción poética de Lira desde el punto de vista de la continuidad con la tradición, pero también desde su novedad intrínseca. Como se lee en el final de la cita de Brodsky, la obra de Lira tiene algo más que es irreductible a consideraciones que ven el valor exclusivamente a partir de la parodia, del mosaico de citas o de la experimentación de avanzada. Para solucionar esta incógnita de "qué" de más que puede tener esta obra, se puede volver a la pregunta de Grínor Rojo que quedara planteada en la primera parte: ¿por qué la recepción de Lira lo sitúa como un poeta permanentemente actual, cercano, una voz tan revisitada a veinticinco años de la desaparición del poeta? ¿Cuál es la razón del sitio de privilegio del que goza Lira, pese a lo breve de su obra o a las dificultades de encontrar las ediciones? Rojo propone una respuesta generacional, y que sustenta la idea de que la poesía de Lira cierra y comienza algo al mismo tiempo:

***Creo que puedo, a estas alturas, esbozar algo así como un principio de respuesta y es el siguiente: si bien es cierto que el mundo que rodeaba a Rodrigo Lira estaba rompiendo relaciones con el mundo chileno anterior, el que existió en este país desde la década del veinte hasta el 11 de septiembre de 1973, también es cierto que hay, por otro lado, entre el mundo que se inauguró a partir de esta fecha y el mundo chileno de hoy, un cable de continuidad. [...] Hoy, como ayer, a muchos muchachos y muchachas chilenos les "parece como que hubiera que***

<sup>242</sup> Brodsky, Camilo, op. cit. (s/p).

***hacer alguna cosa. / Aunque cabe la posibilidad de que sea mejor / no hacer nada / nada hacia la izquierda / nada / hacia / la / derecha”.***

En este texto, Rojo critica no la obra misma de Lira, sino su recepción: Lira, en último término, toca la sensibilidad contenida en la abulia general de las generaciones jóvenes, ininterrumpidamente desde entonces hasta hoy. Esa herencia de la dictadura es un problema aún no solucionado, y facilita la apreciación absoluta de una poética hecha de la desacralización de un canon nacional, de una poética que busca expresar la perplejidad a través de la risa o la ironía, antes que la violencia o el “dar un paso hacia adelante”, que permita la ruptura y el cambio. Posiblemente la visión crítica de Rojo nazca de una idea de generación distinta que le lleva a confrontar la generación propia con la de los jóvenes de los ochenta, a la que Lira representa.

En los días en que se escriben estas líneas, el general (R) Augusto Pinochet ha muerto recientemente. En uno de los comentarios al respecto se leía lo siguiente:

***Cuando se habla de las víctimas de la dictadura se tiende a pensar sólo en los asesinados, torturados y exiliados tras el golpe. Se olvida, sin embargo, a quienes debimos crecer bajo un régimen por sobre todo idiota. De alguna manera, disculpando la patudez, también somos víctimas y no seremos indemnizados. Creo que la mayor falacia nacional es que Chile pudo salir intacto de 17 años de infierno y absurdo. [...] cuando llegó la democracia estaba tan aturdido que no entendí nada. Decidí, al igual que miles de incautos, que lo mejor era hacerme el interesante y no estar ni ahí. Tarde comprendo que el desastre que permitió nuestra flojera es irreparable: lejos el mayor logro pinochetista fue amputar de raíz cualquier asomo de opinión inteligente y ciudadana.***<sup>243</sup>

El comentario corresponde a un periodista de un poco más de treinta años. Puesta en relación con la postura de Rojo, se podría pensar que la poesía de Lira representa justamente ese quiebre a la abulia, y la aparición de una opinión creativa, lo que sigue generando la admiración y el respeto. Pero no se puede negar que Lira también perteneció a las primeras generaciones de jóvenes que fueron truncados por la dictadura. Es necesario entender su postura evasiva desde ese contexto.

Para ser justos, la recepción de la obra de Lira también se puede entender desde un punto de vista estético y formal. La parodia como elemento deconstrutor llegó en Lira a ser de una limpidez y claridad que favorece su imitación. Además, la experimentación en nuevos formatos para la escritura que constituyen un paradigma en las formas de experimentación. Su humor crudo, mordaz, a veces autodestructivo, fue una radicalización muy atractiva del humor parriano y del humor negro de Lihn. Finalmente, legó un eslabón más, bastante particular, en la preocupación por la tradición poética, que se verificó en una cultura amplia sobre las posibilidades del arte poética.

En un país rico en construcciones poéticas como este, cada una de ellas es testimonio de su autor y al mismo tiempo de su época. La posición de “metapoeta” de Rodrigo Lira tiene que ver con un afán revisionista de la tradición, que tuvo por objetivo ver cómo se podían tomar las posturas, ideas o declaraciones de principios poéticos en el contexto histórico y cultural de los años setenta y ochenta en Chile. En ese sentido, no

---

<sup>243</sup> Pumarino, Felipe. “Bienvenidos a Pinochile”, Santiago: “Las Últimas Noticias”, cuerpo “Reportajes”, 17 de diciembre de 2006.



debe extrañar en Lira su inclinación por las poéticas que recogían la fragilidad del sujeto contemporáneo (Parra y Lihn), y que acusaban desde el inicio la posición desarraigada y fracasada del poeta como activador de algún tipo de cambio. Los poetas, que para Lira son “unos pequeñísimos reptiles”, por cierto que no asumen un tono revolucionario, generador de algún tipo de acción. La actitud que Lira entrega a los poetas es de una presencia irritante: testigos irónicos perplejos, imposibilitados de relacionarse a partir de la acción en las situaciones que les preocupan.

Si, como dice Rojo, esa generación de la que Lira es un eslabón inaugural continúa vigente hoy, explicaría que la poética de Lira se siga traspasando al fértil terreno de quienes enfrentan el arte con una actitud cínica (en el sentido arcaico de la palabra), es decir, reconstructiva y provista de una especie de desconfianza basal que parte negando la posibilidad de transformar algo, y cuestiona la necesidad de una estética fundamentada.

En una breve nota a la segunda edición de *Proyecto de Obras completas*, Roberto Merino, amigo de Lira, señala una idea interesante para documentar el período de la metapoesía en Chile. Merino habla de una concentración de poéticas fuertes –¿quizá la última concentración hasta la fecha?–, momento en el cual convivieron diferentes poéticas junto a la más reciente de Rodrigo Lira. La siguiente cita pone en relación a todos los poetas trabajados en esta tesis –excepto Huidobro– en las manifestaciones de sus poéticas entre los años 1977 y 1981:

***Para la poesía chilena, ese [entre los años 1977 y 1981] fue un período particularmente significativo. Enrique Lihn publicó París, situación irregular en 1977, el mismo año de la aparición de La nueva novela, de Juan Luis Martínez. Dos años más tarde, Raúl Zurita hizo lo propio con Purgatorio y Nicanor Parra demostró una revitalización de su escritura con Sermones y prédicas del Cristo de Elqui.***<sup>244</sup>

Siguiendo la opinión de Óscar Gacitúa, releer a Lira hoy día es urgente, ya que es una obra que, aunque escrita en la segunda mitad de la década de los setenta y principios de los ochenta, tiene un tono de desencanto brutalmente contemporáneo, post -perestroika, y “su ‘no pesco’ con Pinochet es probablemente más lacerante que cualquier verso escrito directamente para interpelarlo.”<sup>245</sup>

El tiempo situará en perspectiva esta obra tan particular, y se verá con más claridad cuánto de diferenciación existía verdaderamente en la construcción de esta poética, y cuánto de continuidad o radicalización tenía de proyectos anteriores. Lo que por ahora se puede constatar con facilidad es un hecho simple: los lectores de Lira, al parecer, aumentan, y no se trata de lectores ingenuos, sino de lectores críticos que ponen a Lira en un sitio de privilegio dentro de la poesía chilena reciente. La Editorial Universitaria volvió a editar *Proyecto de obras completas* el año 2003, y una selección de nuevos poemas inéditos apareció durante el 2006, editado por la Universidad Diego Portales.

En el prólogo a la segunda edición de *Proyecto de obras completas*, Roberto Merino

<sup>244</sup> Merino, Roberto, *op. cit.* p. 9.

<sup>245</sup> Gacitúa, Óscar, *op. cit.* p. A6.

propone otra explicación para la vigencia de Rodrigo Lira. Aunque Lira sea “tributario de su época”, los años 70, sus poemas se pueden leer libres de criterios temporales. “Lo que tienen de verdad –lo que tienen de poesía– los libera de la incómoda y excluyente misión de documentar un período.”<sup>246</sup> En esta independencia estaría su valor duradero.

---

<sup>246</sup> Merino, Roberto, op. cit. p. 10.

## Conclusiones

Al finalizar esta investigación, las conclusiones se presentan separadas en tres partes. En la primera se recapitulan, desde la confirmación de las hipótesis, los aspectos principales que han tratado en esta tesis. En la segunda, se presentan las conclusiones referidas a los autores trabajados, a modo de una síntesis propositiva sobre estas cinco poéticas y sus relaciones entre ellas y fuera de ellas. Y finalmente, en la tercera parte, se presenta una vinculación de estas ideas con un estado actual de la poesía hispanoamericana en general y chilena en particular.

1. En el transcurso de esta tesis, se han podido comprobar las hipótesis planteadas en la introducción: en primer lugar, se ha observado que las construcciones poéticas en la poesía chilena del siglo XX constituyen, juntas, un fenómeno de calidad, multiplicidad e interconexión. La reflexión sobre la poesía y la elaboración de una autorreflexividad sobre la producción poética son rasgos distintivos de la poesía hispanoamericana del siglo XX, y en ellos se inscribe esta línea construida dentro de la poesía chilena. Por lo tanto, en segundo lugar se han investigado las formas en que se construyen poéticas de acuerdo con la sensibilidad contemporánea, principalmente desde las dos dimensiones que le son inherentes: teoría y praxis. Para la primera, se han revisado las teorías que sustentan las obras de cinco poetas chilenos con particular inclinación o preocupación por este tema; y desde la práctica, la manifestación de estas concepciones teóricas dentro de la obra, en poemas que se conocen como “artes poéticas” o “manifiestos”, que también están presentes en los cinco poetas seleccionados. En tercer lugar, se ha comprobado que estas poéticas están interrelacionadas (con mayores o menores grados de cercanía), constituyendo una línea –una línea de metapoesía– en la cual sus componentes se

irrigan mutuamente. Esas irrigaciones hablan de una red receptiva de influencias de variados tipos –asimilación, oposición, refutación, préstamos varios, críticas, etc.– que han modelado no solo las relaciones internas dentro de esta vertiente (las obras de los poetas implicados) sino que también han generado un importante movimiento transformador de la poesía chilena completa.

El concepto de “poética” que se ha trabajado en esta tesis se entiende como un proceso que comprende tanto la conciencia de un artista sobre su propia obra, como la ejecución material particular a que lo lleva esa conciencia. A lo largo de la historia, la poética como concepto y disciplina tuvo un punto de inflexión que corresponde con un estado avanzado de la modernidad. En ese momento cambió el paradigma artístico, que había tenido continuidad desde la antigüedad clásica –principalmente desde los planteamientos de Aristóteles y luego en su actualización latina con Horacio– y que se conoce como “clasicismo”. Esta dirección del arte sirvió, más o menos ininterrumpidamente, como horma para la concepción y valoración del arte hasta el siglo XVIII. En términos muy generales, ocurrió que la poética se movilizó desde ser una horma externa, un criterio de evaluación objetivo para producir y evaluar el objeto de arte –y que basaba su modelo en una verificación del objeto artístico confrontado con la naturaleza–, a ser una motivación subjetiva, un motor personal que justificara las decisiones, movimientos y resultados de la obra del artista, y que por lo tanto, no encuentra un patrón objetivable. Los agentes que resultaron determinantes en la transformación de este concepto fueron, inicialmente, los empiristas ingleses, y posteriormente –y con mayor fuerza– los prerrománticos y románticos alemanes.

La correspondencia del movimiento de la poética general con el movimiento de la poética en Chile también fue tratada en este trabajo. Se podrían diferenciar tres grandes momentos importantes para la poesía en nuestra historia republicana: un primer período influenciado por la poética de inspiración romántica, pero de ejecución neoclásica de Bello. Un segundo movimiento, a partir del año 1895, que asumió el quiebre moderno y que propugnó una poética basada principalmente en la poética francesa (simbolista, parnasiana) y sobre todo modernista de Darío, cuyo principal exponente fue Pedro Antonio González. Y un tercer momento, desde el año 1912, iniciado por Huidobro y que establece una línea de continuidad (heterogénea, por cierto, como ha quedado demostrado) desde la segunda década del siglo pasado hasta la década del ochenta. En este lapso –aproximadamente setenta años del siglo XX– se centró esta investigación, para la cual se seleccionaron cinco autores que construyeron poéticas reconocibles, influyentes, interconectadas entre sí y además trabajadas dentro de la obra por medio de “artes poéticas” o “manifiestos”. Los autores seleccionados mostraron, además de la autoconciencia sobre la producción, también una característica temática general de la poesía hispanoamericana, como es la escritura de “poesía sobre la poesía”, rasgo propio del siglo XX e incrementado a partir de los años sesenta. Los autores seleccionados fueron Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira, y el período que comprendió la muestra fue desde el año 1912 (año en que se puede datar el comienzo de las reflexiones estéticas de Huidobro) hasta 1984 (año de publicación de *Proyecto de obras completas* de Rodrigo Lira). De esta manera, en esta tesis se ha establecido una línea dentro de la poesía chilena del siglo XX, que demuestra

---

una continuidad y una coherencia, pese a sus varios grados de diferenciación. Este transcurso, que se ha desarrollado como un camino con cinco detenciones, ha podido evidenciar, desde el punto de vista específico del objeto de estudio de esta tesis, la diversidad de posturas poéticas que construyeron estos autores.

Por lo tanto, las construcciones poéticas en Chile del siglo XX, desde Huidobro en adelante, han sido vistas como un movimiento de continuidad y diferenciación. La continuidad se da en las influencias mutuas que mantienen interconectadas a estas obras a lo largo del siglo XX. Ninguna es absolutamente independiente de la otra. Desde que Huidobro enfrentó su poética a la de Darío, generó un antecedente de enfrentamiento y diferenciación bastante insoslayable para las poéticas posteriores. Dejó establecida la necesidad de levantar una postura propia a partir de la confrontación con el pasado y la tradición; legó la necesidad de hurgar en los rasgos distintivos de la poética propia, para definirlos con precisión. Por ese motivo, dentro de un sustrato común de influencias, la diferenciación es la reacción constructiva por excelencia en las construcciones poéticas de los poetas posteriores. Ninguna de estas poéticas generó una escuela de seguidores, sino que engendraron otros retoños: admiración de los lectores, abordajes y preferencias críticas, inserción en la tradición de la poesía chilena, y , lo más importante para esta investigación, una serie de traspasos, ideas, técnicas, posiciones, que fueron recibidas en tierra fértil pero crítica. Posiblemente, desde la naturaleza de estas construcciones poéticas, estas no podían ejercer influencias taxativas, porque una determinación de esa naturaleza habría sido contraria justamente a la inspiración crítica, rupturista y exclusivista que tuvieron estas poéticas respecto de la herencia. Sí se observaron traspasos técnicos –la incorporación, por ejemplo, de elementos coloquiales fue una incorporación decisiva–, pero cada uno de los traspasos de hizo desde la crítica transformadora. Las cinco poéticas presentadas son productos originales, incluso aquellas que manifiestamente pusieron en duda la idea misma de originalidad.

Las artes poéticas hablan de su entorno histórico, son productos genuinos de su tiempo. Desde el idealismo de Huidobro hasta las tres formas de nihilismo de Lihn, Martínez y Lira, se puede reconstruir la sensibilidad del siglo. Por lo mismo, dentro del desarrollo general de la poética del siglo XX que encauza a estos autores en una misma línea, igualmente se pueden distinguir dos grupos en estas poéticas: las anteriores y las posteriores a los años sesenta. Las construcciones poéticas de Huidobro y Parra presentaban cierto esencialismo que les llevó a proclamar sus ideas éticas o estéticas con la vehemencia del manifiesto. Desde los años sesenta en adelante, se acentúa la actitud posmoderna frente a la vida, resolviéndose en un tránsito hacia la desconfianza en el racionalismo del hombre. Cualquier postura estética planteada como manifiesto cree en la racionalidad de un planteamiento. Por cierto, la obra de Parra presenta el tránsito de sensibilidades, pero sin duda quien constituye la verdadera bisagra en el cambio de sensibilidades es Enrique Lihn, el primero en representar la posición posmoderna.

2. Llegados al momento de las conclusiones, se hace conveniente elaborar un compendio con las ideas principales vertidas sobre cada autor.

Desde la construcción poética de cada autor, se puede decir que:

A. Huidobro se inserta en la vanguardia histórica con un propósito descabellado:

refundar el aparato epistemológico de la poesía universal, tratando de construir mundos nuevos a través de un lenguaje dislocado de sus usos convencionales y de su facultad de representación de la naturaleza. Dejó montado un aparato estético de gran sofisticación, ganando un sitio en la estética universal.

B. Parra, rebelde con el esteticismo no solo de Huidobro sino de la poesía en general, contribuyó a reformular el lugar de enunciación de la poesía propugnando un objeto –un poema– que en su condición comunicativa volviera a vincularse con el hombre y le sirviera para analizar o criticar su entorno. Desde esa perspectiva, su enfoque tiene que ver con una postura ética de la escritura, cuyo objeto es el retrato de la vida real y no la consecución de la belleza.

C. Enrique Lihn de cierta manera continuó el legado de Parra y sobre todo heredó algunos aspectos técnicos, pero introdujo una función deconstructiva de la poesía y su destino: esta no debía ser ingenua, por el contrario, debía ser conciente de todas sus circunstancias de producción, como también de sus propósitos: el poeta debía ser conciente de su objeto y de su entorno: la construcción poética de Lihn parte por esa autorreflexividad, como también por el andamiaje de un proyecto que tiene que ver directamente con el transcurso vital y la concomitancia de poesía y vida: en otras palabras, la poesía como bitácora.

Pruebas distintas de la recepción crítica de la obra de Lihn, son las poéticas de Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira, desde ángulos muy diferentes, pero ambos con una desconfianza fundamental por la palabra y la comunicación a través de la poesía.

D. Juan Luis Martínez tuvo un modo extremo de concebir y hacer poesía, cercano a posturas estéticas y ontológicas particulares. Representó un caso límite de poeta enclaustrado, fabricante de una obra secreta. Construyó una poesía autista consigo misma, una poesía de recovecos que no dialoga con el lector ni con el autor ni consigo misma. En realidad, parecía constituir un lenguaje cerrado y aparentemente de movimientos referenciales aleatorios. Esta obra limitó con el sinsentido. Su producto final fue un híbrido de códigos, referencias, lenguajes, en fin, significados abiertos a una hermenéutica de difícil término, y en cuyo centro aparecía un autor borrado, lo que se ha llamado su “argumento negativo de la autoridad”.

E. Rodrigo Lira, finalmente, construyó una extraña forma de parodia culta pero no grave, informada pero no intelectualizante, y que tenía por objetivo último la deconstrucción de esencialismos. Su poesía se plantea como una bofetada a todas las construcciones poéticas que trataron de buscar la trascendencia estética o ética a través de la palabra. Frente a esa trascendencia, la poesía de Lira aparece como un carcajada angustiosa, celada e improductiva, en cuya desesperanza reside una fuerza que testimonia su tiempo.

Desde las interconexiones, influencias, traspasos, o diálogos entre las poéticas:

A. Huidobro dejó inaugurada la tradición mediante una poética que pretendía dar un golpe de timón para la poesía universal, enfrentándose, en primer lugar, a la poética omnipresente de Rubén Darío. Semejante planteamiento solo podía ser abrazado con entusiasmo o criticado con furor.

---

B. Después de haberse deslumbrado con las formas lúdicas de la poesía de Huidobro, fue Nicanor Parra quien propuso otro material para la poesía: el lenguaje cotidiano, y, lejos de querer construir una realidad paralela, quiso vincularse a la realidad diaria hasta las últimas consecuencias. Fue, en consecuencia, una poética de rechazo o refutación no solo de la poética de Huidobro, sino la de otros nombres fundadores de la poesía chilena. Su obra generó un traspaso panamericano, y reformuló el lenguaje de la poesía, quizá de manera definitiva.

C. Lihn en un primer tiempo asimiló los postulados de Parra, principalmente los recursos técnicos como la introducción del coloquio en la poesía, la ironía, el sarcasmo, la denotación por sobre la connotación. Pero posteriormente llegó a una conciencia plena de la escritura como actividad única y diferenciada: se dio cuenta de que la escritura era distinta del habla –en ese aspecto se opuso manifiestamente a su primer mentor– y como tal proporcionó una poética que tuviese la facultad de aprovechar el montaje del poema escrito y la condición de escritura como inscripción, diferenciando los *efectos* de habla, de una real irrupción del habla en el poema. Además, ligó fuertemente la escritura a la vida, siendo, desde su poética de la bitácora, procesos inseparables. Lihn legó esa idea de poesía-vida muy fuertemente, y el recurso para lograr esto fue atendiendo a la situación de enunciación de cada poema. Además, quizá su principal legado fue la autorreflexividad sobre la escritura, que originó un cambio definitivo para las siguientes generaciones. Si la poesía de Parra fue determinante en el contexto de la poesía en lengua española, la poesía de Lihn lo fue aún más en el de la poesía chilena, a la luz de las manifestaciones actuales.

D. Martínez, por su parte, se inserta en la neovanguardia, que tiene evidentes conexiones con la vanguardia histórica, y que principalmente lo liga a Huidobro. Sin embargo, Martínez comprendió que la noción de autoridad estaba en crisis, pero que dicha crisis no había llegado aún a la tradición poética chilena, ligada a fuertes personalismos y a grandes fundadores en la historia reciente, muchos de ellos vivos. Martínez vivió y escribió su obra desde el ostracismo y el silencio, pero justamente ese silencio se puede figurar como el mayor acto de desacato con esa tradición de nombres “presentes”. Desde la ausencia, desde la gestación de una obra única, su actitud para con la tradición se aparece como una especie de burla por omisión. Esta condición marginal va a ser determinante en sus concepciones estéticas: ideas como el silencio, el vacío de la página en blanco, y la muerte del autor, sumada a una visión de la literatura como un conjunto polifónico de voces ajenas (ideas fundamentadas a partir de una selección aparentemente arbitraria de citas de la tradición poética y cultural universal), cobraron en su obra el carácter de un sello único que se ha traspasado como una gran e inquietante pregunta para sus lectores. Su obra está aún por descifrar.

E. Finalmente, Rodrigo Lira representa un punto álgido en la recepción e influjo de la tradición poética, ya que representa un doble movimiento de valoración y refutación. La influencia de las poéticas fuertes de los autores pasados le lleva a aludirlos explícitamente mediante largas citas de sus poemas fundacionales. Pero su escepticismo en el destino de la poesía, del poeta, y de las fundaciones esenciales le lleva a transformar la cita hacia la parodia, generando a ratos una crítica y a ratos una ridiculización de las posturas planteadas en las poéticas de sus predecesores. La

construcción de su parodia instauro, de alguna manera, un tránsito hacia la libertad, la diversidad y la ruptura por la angustia de las influencias, prefigurando un nuevo tiempo para la poesía, más libre, más atento a la consolidación de nuevos discursos y nuevas sensibilidades, menos temerosa de la exclusión o del fracaso, del público o del aplauso, como se ha visto desde la generación del 80 en adelante.

3. Desde una perspectiva actual, se puede pensar que hoy la poesía hispanoamericana goza de una cierta bonanza y tranquilidad. Esta se podría entender como una coexistencia de distintos tipos de diversidades, con pérdida de enfatismos y hormas, y con el desmedro de un canon o de discursos prefijados. El espectro actual se ve como un campo sembrado de diferentes consolidaciones parceladas. Esas consolidaciones han originado una mayor calma, diversidad, y posibilidad en los modos de difusión. Respecto a esto último, internet abrió una enorme vitrina de difusión. El concepto de “publicación”, de ser hasta no hace mucho motivo de censura, ha pasado a convertirse en un acto sin riesgos ni consecuencias. Esto ha propiciado la experimentación y, por qué no decirlo, en alguna medida la inconsistencia de proyectos poéticos desde el momento en que estos son fácilmente perfectibles en otro nuevo. En el contexto específico de la poesía chilena, se podría pensar que esta, si bien ha ganado madurez, ha perdido la vivacidad de los primeros años de nuestra poesía contemporánea, vista en el contexto de esta tesis a partir de las obras y devaneos de un Huidobro o un Parra. Pero junto con estas pérdidas, se han ganado otras cosas. Al respecto, y para concluir estas ideas, resulta pertinente citar un artículo panorámico de Julio Ortega, “Poesía Latinoamericana actual. La poesía se escribe en el futuro”<sup>247</sup>. En este artículo el crítico propone una visión general de la poesía hispanoamericana y sobre todo de cómo se reciben actualmente las ideas de la tradición. Ortega habla del estado actual de la poesía hispanoamericana como “una geopoética sin ansiedad de influencias”, y para ello cita esas palabras proféticas de Pacheco, quien se refiere a su recepción del legado de la poesía mexicana en refutación directa a la teoría de Bloom: “Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines”. Pacheco más bien se plantea que su escritura sería imposible sin la “lección mayor” de los libros de estos autores.

Ortega redonda en esta idea señalando que en el pasado, Huidobro y César Moro se acusaron de copistas, pero que lo nuevo de unos y otros “reverbera a comienzos de este siglo XXI.” Para medir el estado actual de la poesía hispanoamericana en relación con su tradición, las ideas de “poeta nacional” o de generaciones no funcionan. Por el contrario, la opción es ver el concierto de vasos comunicantes en la poesía hispanoamericana actual: “Hoy predomina un diálogo más civil, la posibilidad de una república literaria sin policías”, señala Ortega, y postula que las nuevas generaciones de poetas están actualizando la poesía hacia la lectura, como “estancias de diálogo caminante” que cifran su vigencia no en la conservación como pieza histórica de museo, sino en las múltiples y renovables posibilidades de su lectura. “Se puede decir, por eso –concluye Ortega–, que la nueva poesía latinoamericana se escribe en el futuro, en esa lectura por venir, donde anticipa la intimidad de su turno en el diálogo.” A través de este énfasis, Julio Ortega quiere relevar esa idea de mayor libertad y una especie de

---

<sup>247</sup> Artículo publicado en [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com) el 22 de julio de 2006.



desvinculación con las circunstancias apremiantes del presente inmediato. Por el contrario, la lozanía actual de la poesía estaría cifrada, oculta, en ese conjunto de poetas anónimos que escriben, más que un objeto concreto y presente, una posibilidad futura –y esto hace pensar mucho en lo premonitorio que fue Martínez– que puede realizarse o puede perderse en el tiempo que vendrá, pero sin que ello genere mayores apremios.

Esa tranquila abundancia, sin embargo, no ha nacido de la nada. No habría sido posible sin la idea del poeta como pequeño dios, sin la bajada de los poetas del Olimpo y la poesía conversacional, sin la autorreflexividad sobre el ser y las circunstancias del oficio, sin los casos límites de experimentación, sin el advenimiento del humor, la ironía y la parodia. La calma llegó después de tempestades estéticas y éticas, de poéticas construidas desde la exclusividad y de personalismos marcados que señalaron la diferencia. Vistos desde el conjunto, lo que ha sido la intención en esta tesis –no atomizar, sino ver un proceso y las relaciones ente sus participantes– hay que aceptar que el arte de la poesía en Chile, con énfasis en el siglo XX, ha destacado sostenidamente, superando los planteamientos particulares (lo que no puede decirse de otras artes en Chile). La calidad de este conjunto de poéticas, vistas en reunión, es visible y audible como una polifonía de distintos timbres, e incluso de distintas afinaciones que, sin embargo, juntos conforman una sinfonía que va más allá del placer estético: también se insertan con propiedad en la historia y dan testimonio de ella, en el peso adherido que llevan sus palabras.



---

# Bibliografía

## I. Fuentes primarias. Obras

Huidobro, Vicente, *Obra Poética*. Edición Crítica a cargo de Cedomil Goic, Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2003.

Huidobro, Vicente, *Obra Selecta*, selección, prólogo, cronología y bibliografía de L. Navarrete Horta, Caracas: Ayacucho, 1989.

Parra, Nicanor, *Obra gruesa*, Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra, 1987.

Lihn, Enrique, *Porque escribí. Antología poética*, segunda edición. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Lihn, Enrique, *Poesía de Paso*, La Habana: Casa de las Américas, 1966.

Lihn, Enrique, *París, situación irregular*, Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977.

Lihn, Enrique, *Diario de Muerte*, Santiago: Universitaria, 1989.

Lihn, Enrique, *La pieza oscura*. Santiago: Universitaria, 1963.

Martínez, Juan Luis, *La nueva Novela*, Santiago: Ediciones Archivo, 1977.

Martínez, Juan Luis, *Poemas del Otro*, Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2003.

Martínez, Juan Luis, *La poesía chilena*, Santiago: Ediciones Ediciones Archivo, 1978.

Lira, Rodrigo, *Proyecto de obras completas*, segunda edición, Santiago: Universitaria, 2003.

Lira, Rodrigo. *Declaración jurada*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

## II. Fuentes secundarias

### A. Obras críticas

---

Anguita, Eduardo, y Volodia Teitelboi, *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago: Zig-Zag, 1935.

Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad. (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Berna: Editorial Peter Lang S.A., 1999.

Binns, Niall *Nicanor Parra*, Madrid: Ediciones Eneida, 2000.

Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, 2ª Edición, Traducción Francisco Rivera, Caracas: Monte Ávila, 1991.

Benko, Susana, *Vicente Huidobro y el Cubismo*, Caracas: Banco Provincial, 1993.

Busto Ogden, Estrella. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid: Playor, 1983.

Camurati, Mireya, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980.

Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago: Andrés Bello, 1990.

Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*, Madrid: Ediciones Júcar, 1980.

Cuadra, César. *Nicanor Parra en serio & en broma*, Santiago, Ediciones de Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de ciencias físicas y matemáticas de la Universidad de Chile, 1997.

De Costa, René, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid: Taurus, 1975.

Fariña, Soledad y Elvira Hernández. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, edición al cuidado de Soledad Fariña y Elvira Hernández, Santiago, Ediciones intemperie, 2001.

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn, escritura excéntrica y modernidad*. Santiago; Universitaria, 1995.

García Huidobro, Cecilia, *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915 – 1946)*,

- Santiago: Sudamericana, 2000.
- Gottlieb, Marlene (comp.) *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*. Princeton: Linden Lane press, 1993.
- Graña, Cecilia, *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2006.
- Lastra, Pedro, *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago: Universitaria, 1986.
- Lastra, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, segunda edición, Santiago: Atelier ediciones, 1990.
- Lihn, Enrique, *El circo en llamas*, edición a cargo de Germán Marín, Santiago, Lom, 1997.
- MINEDUC, *Antiparra productions. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Santiago: División de cultura MINEDUC, 2002.
- Molina Núñez, Julio, y Juan Agustín Araya. *Selva Lírica*, Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917. Original publicado en [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).
- Monarca, Patricia, *Juan Luis Martínez o el juego de las contradicciones*, Santiago: Ril editores, 1998.
- Morales, Andrés, *De palabra y obra*. Santiago: Ril Editores, 2003.
- Morales, Leonidas, *La Poesía de Nicanor Parra*, Santiago: Andrés Bello, 1972.
- Noguerol, Francisca (coord.) *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.
- Nómez, Naín. *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*, tercera edición. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Osorio, Nelson, *Manifiestos, proclamas, y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago: Pehuén, 1990.
- Polanco Salinas, Jorge, *La zona Muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2004.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago, Chile: LOM Eds., 2000.

## B. Artículos críticos (en libros, revistas, web)

- Álvarez, Ignacio, “Isolda como emblema metapoético en *Temblor de cielo*, de Vicente Huidobro”. En Graña, Cecilia, *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2006.
- Aullón de Haro, Pedro. “La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético”, en Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2003.

- Brodsky, Camilo, "Aproximación fragmentaria a una lírica liraica" (reseña a un *Proyecto de obras completas*), artículo publicado el 21 de marzo de 2006. En [www.critica.cl](http://www.critica.cl), s/p.
- Brodsky, Roberto. "Callarse es una cosa, pero el silencio es otra" en Juan Luis Martínez, *Poemas del otro*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- Calderón, Alfonso. "Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio", en *La poesía y sus problemas en Chile*, varios autores, Santiago: Ed. Universidad Católica, 1970.
- Caracciolo Trejo, E. "Huidobro y el cubismo", en *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*; Benko, Susana, *Vicente Huidobro y el Cubismo*, Caracas: Banco Provincial, 1993.
- Carteaga, Roberto, "Poetas a la deriva", Santiago: suplemento "La tercera cultura" de "Diario la tercera", 4 de noviembre de 2006. En [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com).
- De Costa, René, "Parra y la poesía visual", en *Antiparra productions. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Santiago: División de cultura MINEDUC, 2002.
- De Torre, Guillermo "La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores", en De Costa, René, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid: Taurus, 1975.
- Espinoza Orellana, Manuel, "Aproximaciones a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez", en *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*, Quilpue: Ediciones Altazor, Impresos Gráfica El Retiro, 199-?, s/p. Extraído de [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).
- Fernández, Teodosio, "La influencia de Parra en los poetas hispanoamericanos", en *Antiparra productions. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Santiago: División de cultura MINEDUC, 2002.
- Ibáñez Langlois, José Miguel, "La poesía de Nicanor Parra", en Gottlieb, Marlene (comp.) *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*. Princeton: Linden Lane press, 1993.
- Lago, Tomás, "Ocho nuevos poetas chilenos", en Gottlieb, Marlene (comp.) *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*. Princeton: Linden Lane press, 1993.
- Miralles, David, "El cisne y el signo: nota sobre la metapoesía en un texto de Juan Luis Martínez", "El cisne y el signo: nota sobre la metapoesía en un texto de Juan Luis Martínez", publicado en "Página Dura", 1994. En [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com).
- Ortega, Julio, "Poesía Latinoamericana actual. La poesía se escribe en el futuro" Artículo publicado en [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com) el 22 d Julio de 2006.
- Gacitúa, Óscar, "Rodrigo Lira, Los aspavientos de un outsider", Puerto Montt, "El diario austral", 29 de diciembre de 1991, p. A6. Archivo PDF en [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).
- Gurrola, Pedro, "Nicanor Parra y los límites del lenguaje", en *Antiparra productions. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Santiago: División de cultura MINEDUC, 2002.
- Labraña, Marcela, "La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental", en *Vértebra*, nº 4, 1999, p.4.

- 
- Lastra, Pedro y Enrique Lihn "Señales de ruta de Juan Luis Martínez", en Fariña, Soledad y Elvira Hernández. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, edición al cuidado de Soledad Fariña y Elvira Hernández, Santiago, Ediciones intemperie, 2001.
- Leal, Francisco, "Poesía Chilena: Experiencia y memoria", en "Revista Vértebra", nº6, Noviembre de 2000.
- Llanos, Eduardo, "Acerca de Enrique Lihn", en Lihn, Enrique, *Porque escribí. Antología poética*, segunda edición. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Merino, Roberto. "Nota a la segunda Edición". En Lira, Rodrigo, *Proyecto de Obras Completas*, segunda edición, Santiago: Universitaria, 2003.
- Morales, Andrés, "Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro, en "Revista Signos" nº 28, Valparaíso: Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 1990.
- Morales, Andrés, "Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez", Santiago: "Revista chilena de literatura" nº 69, 2006.
- Ostria, Mauricio, "El espejo roto. Notas sobre la poética de Enrique Lihn" en Noguero, Francisca (coord.) *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.
- Pizarro, Ana, "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes", en de Costa, René, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid: Taurus, 1975.
- Pohlhammer, Erick, "Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad", en Revista Apsi nº 209.
- Pumarino, Felipe. "Bienvenidos a Pinochile", Santiago: "Las Últimas Noticias", cuerpo "Reportajes", 17 de diciembre de 2006.
- Roblero, María Ester, "Me complace irradiar una identidad velada", en *Poemas del Otro*, Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2003.
- Martínez, Juan Luis, "Conversación con Félix Guattari", en Martínez, Juan Luis, *Poemas del otro*, Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2003.
- Rivas, Matías, "Notas para una entrevista", en Martínez, Juan Luis, *Poemas del otro*, Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2003.
- Rojo, Grínor, "Prólogo", en Lira, Rodrigo. *Declaración jurada*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Solís, Valeria, "Al rescate del metapoeta", Santiago: Diario "La nación", 3 de enero de 1996. En [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com), s/p.
- Uribe Arce, Armando. "El misterio de la puntuación". Santiago: "Revista de Libros de El Mercurio", agosto 18, 1998.
- Yurkievich, Saúl. "Altazor: la metáfora deseante" en Revista iberoamericana nº 106-107. Madrid: Artes gráficas Benzal: 1978.
- Yurkievich, Saúl, "Una lengua llamando a sus adentros", en Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2003.

### C. Tesis consultadas

---

Goycolea, Mateo. "La página en blanco y la muerte del autor en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez." Tesis para optar al grado de licenciado en lengua y literatura hispánica. Profesor guía: Andrés Morales. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2001.

Merino, Roberto, "La reflexividad en la poesía chilena contemporánea. *La nueva novela* de Juan Luis Martínez: proposición de una lectura", Tesis de seminario para optar al grado de licenciado en Filosofía con mención en literatura. Profesora guía: Carmen Foxley, Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, 1983.

Rubio, Rafael, "Rodrigo Lira: escritura sobre escritura: un gesto intertextual", Tesis para optar al grado de Magíster en literatura. Profesora guía María Inés Zaldívar. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2005.

## III. Otras fuentes generales

Aristóteles, *Arte poética*. Traducción, notas e introducción: Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue clásica, 2004.

Aullón de Haro, *Teoría de la crítica literaria*, Madrid: Trotta, 1994.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Trad. de Andrea Morales Vidal, Madrid: Siglo XXI, 1988.

Binni, Walter. *La poética del decadentismo*, trad. de Jaime Giordano y Giorgio Perissinotto, Santiago, Universitaria, 1972

Borges, Jorge Luis. *Arte poética: seis conferencias*, traducción de Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2001

De Aguiar e Silva, Víctor Manuel, *Teoría de la Literatura*, versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1972

Dilthey, Wilhem, *Poética*, versión española, Buenos Aires: Losada, 1945.

Edwards Bello, Joaquín *Antología de familia*, Santiago: Sudamericana, 2002.

Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, traducción española de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, trad. de A. Tovar y F. P. Varas Reyes, tomo 2: Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo, Romanticismo. Madrid: Guadarrama, 1969

Horacio, *Arte Poética*. Traducción de Óscar Velázquez. Ediciones Universidad Católica



- 
- de Chile, 1999.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991
- Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Visor, 1995.
- Jauss, Hans Robert et al., *Teoría de la recepción*, editor Federico Schopf, coordinadora de edición Carmen Foxley, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 1993.
- Lyotard, Jean François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 1984
- Oyarzún, Luis. *Temas de la cultura chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1967
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de cultura económica, 1956
- Poe, E.A., *Ensayos y críticas*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid: Alianza, 1973.
- Severo Sarduy. *Ensayos generales sobre el Barroco*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987
- Staiger, Emil. *Conceptos Fundamentales de Poética*, versión española de Jaime Ferreiro. Madrid: Ediciones Rialp, 1966.
- Vaisse, Emilio. "La Iglesia Católica en Chile. Desde 1810 a 1910." En Zig Zag, 18 de diciembre de 1909. Cfr. [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)
- Wordsworth, W., y S.T. Coleridge, *Baladas líricas*, edición bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, Madrid: Cátedra, 1990.