



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO
DE MAGÍSTER EN LITERATURA**

**Topografía de un arte nuevo. Espacios de la vanguardia en la
obra poética de Juan Marín**

Profesor Guía: Andrés Morales Milohnić

Alumno: Francisco Martinovich Salas

- 2012 -

Agradecimientos

A mi familia y a Carolina, a su esfuerzo y paciencia.

A los profesores Andrés Morales Milohnić y Paula Miranda Herrera, por su ayuda y colaboración en la formulación y el desarrollo de este proyecto.

Al gran misterio que resultó ser la poesía de Juan Marín.

Dedicado a la memoria de Lidia Ester Pincheira Arjona, cuyo corazón piloto partió a otros rumbos durante el desarrollo de esta tesis.

Índice

Agradecimientos y dedicatoria.....	3
Índice.....	4
1. Introducción.....	6
2. Estudio de campo.....	11
2.1 Anexo.....	17
3. Marco teórico.....	23
4. Análisis y desarrollo.....	34
4.1 <i>Looping</i> o la conquista del aire.....	34
4.2 <i>Aquarium</i> o la nueva perspectiva.....	50
4.3 Juan Marín: poesía de vanguardia.....	67
4.4 Juan Marín y la vanguardia latinoamericana.....	81
5. Conclusiones y proyecciones.....	97
6. Referencias bibliográficas.....	104

**“un corazón piloto sale a casa
de constelaciones”
(Juan Marín, “Superavión”)**

1. Introducción

En el horizonte de la cultura chilena, la figura de Juan Marín Rojas (Talca, 1900 – Viña del Mar, 1963) está lejos de ser recordada exclusiva o preferentemente como la de un destacado escritor. Un gran número de reseñas sobre la vida y obra literaria del autor no escatiman en halagos hacia la figura del multifacético hombre que fue Marín. Médico cirujano, doctor militar, diplomático, crítico, novelista, cronista, cuentista, ensayista y poeta, Juan Marín fue ante todo un hombre prolífico, cuya carrera literaria comenzó en su adolescencia, cuando en 1916 antes incluso de recibirse a los 21 años como médico cirujano, ya había publicado algunos poemas en *El Jardín Profanado*¹, y colaborado en revistas literarias como *Aliados*² y *Selva Lírica*³. A partir de estos tempranos hitos, su extenso recorrido por los diversos géneros literarios ha sido reconocido por la crítica literaria nacional, destacando su trabajo como novelista y cuentista⁴ (géneros en los que recibió galardones, amplia cobertura en diarios y revistas literarias nacionales e internacionales, y en los cuales ha sido traducido a idiomas como portugués, francés e inglés). Una breve revisión de la prensa nacional y de la teoría especializada de la época hace evidente esta aseveración, la que es reforzada por el hecho de que la crítica consolida como hitos literarios a muchas de sus novelas, dejando en segundo, e incluso tercer plano su obra poética. Esta, aunque breve en proporción a la totalidad de su trabajo literario, corresponde a una labor interesante y destacada en el contexto del desarrollo de la vanguardia en la literatura chilena.

Su desconocida obra poética está constituida principalmente por sus únicas dos publicaciones en el género, *Looping* (1929) y *Aquarium* (1934), y algunos poemas no editados en estos dos libros, pero sí presentes en revistas y antologías de la época. Su producción se sitúa en un contexto histórico que representa un particular estado de transición en la literatura chilena y latinoamericana entre un período de desprendimiento de la tradición romántico modernista que dominó el siglo XIX, y la explosiva aparición de las

¹Meza Fuentes, Roberto. *El Jardín Profanado*. Talca: Imprenta Mejía, 1916.

²*Aliados*. Año 1, Nº 8. (septiembre 1917): 25-26.

³*Selva Lírica*. Año 1, Nº 5. (octubre 1917): 19.

⁴ Han escrito reseñas sobre la biografía y obra narrativa de Juan Marín autores como Hernán Díaz Arrieta (Alone), Oscar Guzmán, Andrés Sabella, Hernán del Solar, Marino Muñoz Lagos, entre otros.

vanguardias históricas en Europa (a fines de la primera década del siglo XX), su vertiginoso arribo y asentamiento en el continente americano.

La llegada de las vanguardias literarias a América Latina tiene un impacto sin precedentes en su historia literaria, pues rápidamente genera una producción literaria muy identificada con la actualidad literaria en Europa y, que al mismo tiempo, busca forjar su propio camino mediante el proceso de trasplante de estos principios extranjeros a su lengua, realidad e identidad.

Este impacto cambió la manera de enfrentarse al mundo circundante. Muchos artistas comenzaron a proponer esquemas y trabajos en función de esta nueva forma de percibir la realidad. Es en este contexto en que surge la poesía de Juan Marín como una expresión particular de la vanguardia en Chile. A diferencia de otras escrituras de vanguardia en América Latina, la poesía de Marín no se enmarca ni se inscribe en ningún “ismo”, sino que pone en práctica, exclusivamente desde su trabajo creativo, el traslado de las poéticas vanguardistas europeas al territorio americano.

La problemática del espacio y su asimilación poética será una temática recurrente en la obra lírica de Juan Marín. Tanto en su primer libro *Looping* como en su último volumen de poemas *Aquarium*, la articulación del universo poético se basa en la relación del hombre con su entorno físico. Será esta relación, sus peculiaridades y características en la obra de Marín lo que ocupará a este trabajo.

La principal hipótesis bajo la cual se orienta esta investigación corresponde al enfrentamiento entre espacio y producción poética vanguardista. De acuerdo al planteamiento de este trabajo, el encuentro entre el autor y los espacios (físicos y poéticos) asociables a cada uno de sus poemarios, deviene en dos expresiones poéticas distintas, pero a la vez unidas por una constante que las unifica dentro de la estética y la práctica de la poesía de vanguardia en el Chile de principios de siglo XX. La poesía de Marín entonces, surgirá como una respuesta desde la vanguardia al encuentro con un espacio particular, y sus características formales y estilísticas corresponderán precisamente a cada uno de estos territorios, estableciendo divergencias y semejanzas en función de los espacios confrontados y la poesía producida frente a estos.

Para el correcto desarrollo de la investigación, formará parte de este trabajo un completo marco teórico en el que se discutirán y presentarán los conceptos que

conformarán el análisis de los poemas del autor (espacio físico, espacio poético, vanguardia, futurismo, espacialismo⁵ y visión de mundo, entre otros). Luego de definir los términos teóricos, se realizará el análisis de la obra lírica de Marín, a través del cual se busca desentramar cómo la presencia de diversos espacios en su poesía afecta directamente su obra en orden estético, compositivo y de imaginario, y cómo se resuelve esto en el contexto cultural de las vanguardias nacionales. La principal línea teórica que orientará el análisis corresponde a lo que se puede denominar una mirada *interdiscursiva*⁶. Este punto asume la obra literaria como un conjunto de discursos que, afirma Grínor Rojo⁷, “habitan un texto [y] se relacionan hacia adentro, entre ellos, y hacia fuera, con otros discursos” (43). Esta será la forma de enfrentar al texto poético: no desde una perspectiva netamente estructuralista o una mirada “post”, sino entendiendo que la configuración de la obra individual está determinada, en algunos rasgos, por un universo cultural de discursos que coexisten en los distintos niveles del poema. A través de esta línea teórica se buscará fomentar el diálogo y la diversidad de interpretaciones, aunque desde un punto de vista práctico será necesario restringir la cantidad de conceptos en función de su cercanía y pertinencia con la temática estudiada en la obra del poeta.

En lo referente al análisis textual, este involucra un acercamiento tanto individual (poemas, poemario específico) como comparativo de la obra de Marín. La interpretación y lectura personal de los textos será otro contenido fundamental de esta línea de investigación. Cabe resaltar que todos los criterios metodológicos y perspectivas teóricas descritas como orientadoras del análisis no se sobreponen a la manera en que el poema mismo dicta su interpretación. El uso de distintos métodos para acceder y desentramar los sentidos ocultos de la obra literaria del autor corroboran una postura ecléctica que refuerza el hecho de que comprometerse y cerrarse a una perspectiva teórica excluyente solamente limita las posibilidades del análisis, así como coarta la amplia gama de interpretaciones que ofrece en sí misma una obra literaria.

⁵Se entenderá el espacialismo como la teoría que define las posibilidades formales y composicionales del poema, a partir de la página en blanco como punto de partida. Escribirán sobre esto Garnier, Ciprés, Goic, entre otros.

⁶Así como Bajtín lo hubiese atisbado, sin establecer concretamente en su obra el concepto de *interdiscursividad*, el cual fue reutilizado con posterioridad y propuesto, por ejemplo, por Julia Kristeva como *intertextualidad*, obviando el hecho de que Bajtín dispone su teoría en función de discursos y no de textos.

⁷Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2001.

Junto con el análisis de su obra, se buscará elaborar una visión completa de la poesía de Juan Marín (esta incluirá los poemas de *Looping* y *Aquarium*) desde las dinámicas espaciales y su expresión textual en el lenguaje y el sistema figurativo de la vanguardia en sus dos libros previamente mencionados.

En base al análisis acabado de todos los poemas se elaborará una línea de continuidad entre ambas formulaciones considerando su distancia cronológica, sus diferencias a nivel textual y de contenido y, por supuesto, las características comunes que se sostienen en el transcurso de ambos hitos. Ya habiendo establecido lo que se denominará una “poética”, se pretende asociar y contextualizar la poesía de Marín en el horizonte de la vanguardia poética en Chile y América Latina, intentando mediante este ejercicio reposicionar la obra lírica de Marín como una de gran importancia dentro de la poesía de principios del siglo XX, y de esta manera generar una re-valoración de su poco estudiada producción en verso.

El principal obstáculo a esta investigación será el casi nulo asedio crítico hacia la obra poética de Juan Marín. Los aportes existentes capitalizan su interés en la primera obra del autor, poniendo escasa atención a la publicación y relevancia de *Aquarium* en función del desarrollo poético y estético de la propuesta del poeta. Es precisamente por esto que la imagen pública de Marín como poeta se limitará a su condición de precursor vanguardista, remitiéndose principalmente al trabajo de *Looping* como definitorio en cuanto a lo que su labor poética se refiere. Sin conformarse con esto, este trabajo busca profundizar en la afirmación, además de una investigación más responsable de la totalidad de su obra poética y la pertinente realización de un estudio de campo que permita presentar de manera general la biografía del autor, y los principales lineamientos críticos e historiográficos frente a su trabajo literario. A diferencia de poetas chilenos como Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, e incluso algunos de menor renombre como Nefalí Agrella, la poesía de Juan Marín no ha sido analizada en profundidad por ningún crítico. No existe una obra monográfica que trate exclusivamente la totalidad de su obra poética ni se ha publicado sobre sus poemarios ninguna edición crítica o comentada (ni mucho menos una segunda edición de los originales de 1929 y 1934). Si bien en la prensa y revistas nacionales existen bastantes reseñas sobre su figura y su obra, y un libro dedicado

principalmente a resaltar positivamente estos elementos en toda su producción⁸, estos no superan la nota anecdótica, el comentario laudatorio, la efeméride letrada y/o la adulación comprometida.

En respuesta a este problema, los objetivos de este trabajo son realizar un estudio analítico de la obra de Marín partir de la relación particular de su obra con el eje temático del espacioprecisandola condición de hito de ambos poemarios y considerando experiencias vitales pertinentes del propio autor;reconocer las formas y figuras propias de la estética de la vanguardia, y su particular aparición y utilización en su poesía y situar su trabajo lírico en un momento específico de la vanguardia chilena y latinoamericana, resaltando especialmente la crítica existente de sus dos poemarios, su presencia en antologías y su colaboración en revistas enfocadas en la difusión del arte nuevo.

Si bien no es ambición de este trabajo convertirse en una obra de referencia, sí es de esperar, sea un primer paso para abrir caminos a otros investigadores hacia el universo poético de Juan Marín.

⁸ Swain, James O. *Juan Marín- Chilean. The Man and his Writings*.Cleveland, USA: PathwayPressInc, 1971.

2. Estudio de campo

Dentro del panorama literario nacional, la figura de Juan Marín destaca tristemente por la escasez de interés y estudio hacia su persona y su trabajo. Esta sección pretende, en parte, enmendar la omisión histórica sobre su vida y obra. El autor recibió su formación primaria en Constitución y sus estudios secundarios en Talca, los que finalizó a los catorce años, edad en que comenzó sus estudios de Medicina en la Universidad de Chile, en Santiago. Desde ahí en adelante forjó una destacadísima carrera médica, militar, diplomática y literaria que lo llevó a resaltar en cada uno de estos aspectos, hasta el 10 de febrero del año 1963, fecha en que falleció en Viña del Mar cumpliendo funciones directivas para la Unión Panamericana.

El desconocimiento general que rodea a la figura del talquino hace especialmente complicado articular una semblanza completa sobre su vida y carrera literaria. Afortunadamente la Biblioteca Nacional de Chile atesora el archivo personal completo del doctor Juan Marín, compuesto por 296 archivos manuscritos datados desde el año 1935, y donados en 1990 a la institución por parte de la viuda del autor Sra. Milena Luksic. El archivo se encuentra disponible para su consulta en dos rollos de microfilm en la sección “Archivo del Escritor”. Lamentablemente, la calidad del microfilm y las complicaciones de acceder a los manuscritos originales no permiten una revisión exhaustiva del archivo en detalle, situación que compensa en parte un *Índice general de artículos de Juan Marín Rojas*⁹ donde se consignan las publicaciones del autor en periódicos y revistas de circulación nacional. En este *Índice...*, se detalla la publicación de tres poemas. El primero es “EGO”, una composición romántica, tradicional en formato de soneto, incluida en la *Revista Zig-Zag*¹⁰ y que como material de interés se transcribe junto con otros poemas no considerados dentro de sus poemarios en un anexo adjuntado al final de esta sección.

Los otros dos poemas mencionados en el *Índice...* son publicados en el año 1924 en el diario *La Nación*. Ambos (“Boxing” y “Superavión”) en versiones idénticas a las que serán difundidas cinco años después en *Looping* (Editorial Nascimento, 1929), primer poemario del autor. La particularidad que generan estas publicaciones, es que a ambos

⁹*Índice general de artículos de Juan Marín Rojas*. Ministerio de Educación Pública. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Biblioteca Nacional, Sección Referencias Críticas, 1991.

¹⁰*Zig-Zag*. Año XIX, N° 943. (17 de marzo 1923): 22.

(como a todos los poemas incluidos en la mencionada obra) se les asigna una fecha posterior a la publicación encontrada en *La Nación*. Por ejemplo, “Boxing” que aparece en este medio el 27 de agosto del año 1924, es datado de 1925 en *Looping* aunque no se hace ninguna corrección o rescritura de la versión ya difundida desde el año anterior. Misma situación ocurre con “Superavión” publicado en *La Nación* el 16 de octubre de 1924, y datado de 1925 en *Looping*.

Otro hecho interesante, corresponde al título del “poemario en prensa” desde donde se menciona, se extraen estos poemas. Si bien se sabe que *Looping* es la primera obra poética publicada por Marín, tanto “Boxing” con “Superavión” formaban parte de *Poliedro*, nombre que llevaría el primer volumen de poemas de Marín, que finalmente vio la luz bajo el término que describe el giro acrobático del avión en vuelo. A pesar de que nunca existió un poemario de autoría de Marín bajo el nombre de *Poliedro*, el título sí se utiliza en una recopilación de sus artículos referidos al área de las ciencias de la salud, bajo la denominación de *Poliedro médico*¹¹.

En cuanto a su aparición en otros medios no consignados en el *Índice...*, se encuentran las revistas vanguardistas nacionales *Agonal*¹², *Dínamo*¹³; *Ariel*¹⁴, *Claridad*¹⁵, *Andarivel*¹⁶; *Gong*¹⁷; la revista argentina *PROA*¹⁸ y el periódico salvadoreño *Diario Latino*¹⁹ que publica el poema “Atlantic Cabaret” en el año 1945. Junto con estas publicaciones, destaca su presencia en la antología de poesía de vanguardia latinoamericana *Índice de la nueva poesía americana*²⁰, realizada y prologada por los destacados escritores Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro, donde se incluyen los poemas “Superavión” y “Amanecer de Hospital”; y en la antología del escritor peruano Alberto Guillén llamada *Poetas jóvenes de América*²¹ publicada el año 1930 en la que se incluye

¹¹ Marín, Juan. *Poliedro médico*. Valparaíso: Chilena, 1933.

¹² *Agonal, Revista del Centro de Estudiantes de Medicina*. Año 1, N°1. Santiago (agosto 1924). (“Tarde”)

¹³ *Dínamo*. N°1 (1925). (“Amanecer de Hospital”)

¹⁴ *Ariel*. Año 1, N°2. (1925). (“Klaxon”)

¹⁵ *Claridad. Periódico Semanal de Sociología, Arte y Actualidades, Órgano oficial de la Federación de Estudiantes de Chile*. Año 7, N°133. (agosto 1926). (“Soyeuse”)

¹⁶ *Andarivel*. Año 1, N°1. (mayo 1927). (“Buenos Aires”)

¹⁷ *Gong, Tablero de arte y literatura*. Año 2, N° 7. (julio 1930). (“Atlantic Cabaret”)

¹⁸ *PROA*. Año 2. Buenos Aires (marzo 1925). (“Boxing”, “Shimmy” y “Yankilandia”)

¹⁹ *Diario Latino*. San Salvador, El Salvador, 24 de febrero 1945. (“Atlantic Cabaret”)

²⁰ *Índice de la nueva poesía americana. Prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.

²¹ Guillén Alberto. *Poetas jóvenes de América*. Madrid: M. Aguilar, 1930.

otro poema de Juan Marín, llamado “Un ford de frac”, que corresponde a una versión fraccionada y adaptada del poema “Shimmy”, publicado en *Looping* en 1929, y datado del año 1925, en el mismo libro.

Como se puede apreciar, a pesar de no ser considerado como un gran autor de la literatura nacional, la obra de Juan Marín tuvo una distribución no despreciable para la época, sumando a revistas y antologías sus dos poemarios, los cuales (especialmente el primero) generaron una serie de reseñas sobre su vida y obra que dan una mayor notoriedad a la figura del escritor, lo que es preciso consignar y detallar en esta sección.

Un gran número de las reseñas existentes sobre la vida y obra literaria del autor no escatiman en halagos hacia las particularidades biográficas del multifacético hombre que fue Marín²². Existen ciertos datos que, es comprensible, cuesta pasar por alto, como el hecho de que este hombre nacido en Talca se recibió de médico cirujano a la edad de 21 años.

Poco después de terminar sus estudios, y con una promisoriosa carrera en el área de la salud²³, se unió a la rama de aviación de la Marina en su condición de médico. Es en el contexto de esta labor que Marín, en su afán de comprender de forma más completa las condiciones físicas y trastornos a los que eran expuestos los pilotos navales, aprendió a pilotear aviones, experiencia que marca determinadamente su primera obra poética. Luego de la división de la rama aérea de la Marina, el médico permaneció en esta última fuerza; elección que lo llevó a recorrer distintos rincones del mundo a bordo de los barcos donde trabajaba. En los últimos años antes de emprender otros rumbos laborales, se publica *Aquarium* (Julio Walton Editor, 1934), su segundo poemario. Su posterior carrera diplomática le permitió volver a muchos de los lugares visitados anteriormente para, esta

²²En la reseña conmemorativa “El sorprendente Doctor Juan Marín” escrita por Oscar Guzmán Silva y publicada en *El Mercurio* el año 1990, se expone una semblanza detallada de sus distintos oficios luego de terminar sus estudios de medicina: “Cumplió larga experiencia en hospitales de Santiago, mientras dictaba cátedra en la Escuela de Medicina Veterinaria y ejercía como médico de turno en la Asistencia Pública. Sirvió en Sanidad Naval, en diversos cargos y destinos, fue profesor de la Escuela de Medicina, dirigió el Hospital Naval de Punta Arenas y pasó largo tiempo en las Escuelas de la Armada, en Las Salinas, Viña del Mar. Sin perjuicio de lo señalado, ejerció el periodismo, presidió la Sociedad de Escritores de Chile, creó institutos de cultura, se destacó en la Sociedad Geográfica, dirigió el Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana y fue viajero del mundo con los ojos y el espíritu muy abiertos. Ingresó a la diplomacia, como funcionario de carrera, y después de trabajar en América Central, vivió largo tiempo en Oriente seis años en China, cuatro en la India y dos en los países árabes” (Guzmán 2).

²³ James O. Swain señala en el apartado de su obra dedicado a la biografía del autor, que en su condición de estudiante, Marín trabajó con destacados especialistas como ayudante y asistente, lo que le valió un prestigio particular dentro de sus pares, y la condición de alumno aventajado a la hora de enfrentar el mundo laboral.

vez, permanecer por períodos más extensos de tiempo, desarrollando a su vez una labor de cronista muy destacada y difundida en la prensa nacional de la época: “Todo ese bagaje y experiencia, unido a su afán estudioso e investigador, se transformó en libros que abarcan distintos géneros, desde el verso [...] a la novela, la crónica mayor y la de viaje, historia y ciencia” (Guzmán 2). Es precisamente esta capacidad, diversidad y constancia de su labor creadora²⁴ la que es admirada por muchos estudiosos:

[...] pero la conspiración en torno a su nombre no se limitó a la poesía. Juan Marín fue uno de los más notables novelistas chilenos. “Paralelo 53 Sur” (1936), “Margarita, el Aviador y el Médico” (1932) y “Viento Negro” (1944) entre muchos otros títulos, así lo acreditan. Sus ensayos sobre las grandes civilizaciones del pasado y sobre psicoanálisis son obras maestras en su género [...] (Goldsack 2).

Muchos destacados críticos de la época han hecho hincapié en esta característica de la obra de Marín, aunque algunos con más lucidez que otros han sabido distinguir las diversas suertes que ha tenido su producción en los distintos géneros: “Le sucede a Marín lo que a varios autores aquí y fuera: destacan de modo insospechable en un género determinado –la novela en el caso que nos ocupa- y no se les considera como sería justo y exacto, en algún género distinto” (Del Solar 5).

Aunque algo tardía en comparación con las obras precursoras del vanguardismo latinoamericano, la publicación de los únicos dos poemarios de Marín se ubica en un punto importantísimo, pues estos representan un período inmediatamente posterior al primer impacto de la vanguardia europea en Chile, y al mismo tiempo una proyección de las líneas y tendencias a ponerse en práctica con posterioridad en el horizonte poético.

La escasa crítica sobre la obra poética de Juan Marín, tiende a centrarse en su primer poemario, resaltando el espíritu renovador y rupturista de poética. En la reseña de Marino Muñoz Lagos, “Juan Marín, poeta vanguardista”, se destaca lo anteriormente expresado: “Looping”, de neta condición renovadora en estos años de poesía tradicionalista que a nadie hacía abrir los ojos para descubrir nuevos talentos en nuestro limitado mundillo intelectual”(3). En otro artículo, de autoría de Andrés Sabella²⁵, se presentan como prioritarias las particularidades de *Looping*: “Era el libro de las alabanzas al movimiento, al

²⁴“Desde su adolescencia, hasta que murió, no dejó de escribir y publicar obras que llegan a cuarenta y tantas” (Guzmán 2).

²⁵Sabella, Andrés. “Cuando había aeroplanos...” *La Prensa*, Tocopilla, 11 de marzo 1969.

ritmo dinámico de su tiempo, a las cosas que expresaban los triunfos de la técnica y a los seres que encarnaban al hombre nuevo de 1929 [...] “Looping” inició los grandes vuelos del arrojo lírico chileno” (3).

Una inexcusable fuente en relación con la poesía chilena de la época, es NaínNómez y su copioso trabajo *Antología crítica de la poesía chilena*²⁶. En esta, Nómez no solo hace mención de Marín, sino que de manera quizás no intencionada corrobora el hecho de que el primer poemario de Marín marcará su definición estética, al punto que los poemas antologados en la obra pertenecen todos a *Looping*.

La escasa mención y presencia de *Aquarium*, segundo poemario de Marín, en la prensa nacional se restringe exclusivamente a un poema, quizás el más cercano a la estética de *Looping*. Este hecho da ciertas luces de lo que el análisis que conforma este trabajo ya busca establecer: existe una distancia estética entre las propuestas de *Looping* y *Aquarium* que definen en su conjunto la visión poética del autor.

Sobre el poema “Mecánica” afirmó Andrés Sabella en “Juan Marín y la nueva inspiración”: “Encierra la síntesis de su espíritu de voltios y de electrones, su ansiedad de jinete sobre el caballo de fuerza maravilloso de la nueva inspiración” (8). Los matices destacados por las reseñas críticas mencionadas yerguen a Marín a la calidad de poeta vanguardista dada su convicción de hacer caso omiso a los convencionalismos literarios de la época y proponer una poesía distinta y moderna al panorama lírico de la época:

[...] encarna al poeta-usina, sonoro como una guitarra de aluminio, viril, atlético, sediento de inmensidad, desnudo de trapos sentimentales que oscurecen, halcón de los cielos caldeados por el mordisco de cien mil motores y a nivel de la luna de colodión de los aeródromos [...] Nada de “claros de luna” envilecidos por un violín tuberculoso. Juan Marín entiende las danzas del vértigo [...] (Sabella 1975, 6).

Además de las citadas reseñas y comentarios, existe solamente una obra que analiza la vida y obra del escritor chileno. El trabajo, curiosamente escrito en inglés, es de autoría del investigador norteamericano James O. Swain²⁷. La revisión de este estudio evidencia las ya mencionadas diferencias (en extensión y profundidad de análisis) en los distintos géneros en los que se desenvuelve este prolífico doctor. La sección dedicada a la poesía se compone de un brevísimo análisis descriptivo en relación a las publicaciones realizadas por el autor,

²⁶Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo II. Santiago: LOM, 1996-

²⁷Swain, James O. *Juan Marín- Chilean. The Man and his Writings*. Cleveland, USA: PathwayPressInc, 1971.

y su participación en revistas y antologías (con la presencia del poema “Atlantic Cabaret” no publicado en ninguno de sus dos poemarios). Precisamente la obra de James O. Swain no realiza una labor crítica exhaustiva de peso, sino que se limita a presentar un compendio de la obra literaria global de Marín, y, en lo que se refiere a su obra poética, un recorrido bastante superficial y referencial respecto de los poemas que componen *Looping* y *Aquarium*.

En la presentación de *Looping* (entra ambos, el poemario revisado con más detalle), Swain dispone una enumeración tanto de los elementos formales, así como a nivel temático, reconociendo dentro de sus líneas más evidentes de contenido el mundo de la aviación, el boxeo y la bohemia. Aunque la lectura analítica poema a poema es bastante limitada, en cualquier caso es más profunda que la desplegada en función de su último poemario.

En el análisis de *Aquarium*, existe una aparente imposibilidad del autor para establecer una línea temática global que ordene de manera completa el poemario. Swain suple esta limitación analítica mediante la presentación de una estructura basada en criterios disímiles y poco definidos. La división se conforma por cuatro sub-secciones: a) “Mecánica”; b) “Five Maritime Poems (Cinco poemas marítimos)”; c) “Five Short, five line poems (Cinco poemas cortos de cinco líneas)”; d) “Era”. Cada una de estas secciones se describe escuetamente y asume, al mismo tiempo, su falta de profundidad en la presentación del poemario.

Como única obra crítica dedicada íntegramente a la vida y obra de Juan Marín, no es sino posible considerar el trabajo de Swain como un rescatable aporte, mas no por eso se pueden omitir reparos hacia su parcialidad por el género narrativo y su poca precisión y profundidad en lo que respecta a exponer su obra poética. Esta presentación adolece de criterios literarios cabales, y genera opiniones y afirmaciones globales sobre la obra poética de Marín casi sin considerar a nivel temático los contenidos y particularidades de sus otras publicaciones menores, y más gravemente de *Aquarium*, obra que, aunque evidentemente menos asediada por la crítica, tiene una vital importancia en el desarrollo del género lírico por parte del autor.

2.1 Anexo

Poemas de Juan Marín no incluidos en *Looping* ni *Aquarium* (Publicados en prensa, revistas y antologías).

a) “EGO”²⁸

En toda noble empresa puse mi fe encendida
y andante caballero fui en todas las cruzadas,
en múltiples combates se desangró mi vida
y se trizó el sereno filo de mis espadas

Tras el empuje estéril, vino la dolorida
contemplación; tranquilas se hicieron mis miradas
para escrutar el alma remota o escondida
de átomos, estrellas y carnes sonrosadas

Hoy yazgo en mi retiro sentimental... No espero
ya de la vida nada... Mellado está mi acero,
mi corazón vencido, y mi ágil puño inerte...

Ni héroe, ni apóstol, ni sabio, ni trovero...
Enfermo de mí mismo, soy sólo un prisionero
entre las telarañas gigantes de la muerte

b) “Amanecer de Hospital”²⁹

²⁸ Publicado en *Zig-Zag*. Año XIX, N° 943 (17 de marzo 1923): 22.

La sala es un aquarium gigantesco
con 24 peces pálidos, inmóviles;

la tos de un viejo llena el aire de lunares
¡Cómo cuida el viejecito
la sonora guitarra de sus bronquios!...
Luz que no es luz tras las ventanas;
dentro los farolillos del gas
son cual los ojos de los paralíticos
y el reloj, asomando tras la nieve:
tic-tac, tic.-tac.

Sor Ester aparece en el claro bostezo de la luz.
Con los brazos cruzados de la Esfinge
modernstyle.
Bajo el ala de avión de su toca blanca,
ya hizo un décollage la Calavera,
y viene a comulgar.
-Alabado sea Dios-

Un algo informe se alza
como una corola de vendas sangrantes
Quisiera responder, y apenas puede
escupiruuuuuhhhhhh... aaaaahhhhhh...
El convoy de la sombra ha hecho el alto
final,
y la noche procaz,
quitándose su vestido negro,
queda en camisa blanca.

²⁹ Publicado en *Índice de la nueva poesía americana. Prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926. 172-174.

-Buenos días, hermana.

-Buenos días, hermana.

-Buenos días, hermana.

etc., etc., etc.

2 enormes moscas blancas, vestidas de enfermeros
hacen su aparición,
y comienza la faena.

Orquestación de toses, bostezos, y quejidos;
música extraña de aceros y de losas.

En un carro se han llevado algo hacia fuera,
y ese algo, que ajitaba los brazos como haspas,
aprisionando el aire que jamás lo envolverá
ese algo ha dicho: ¡Piedad!...

Al quitar una venda ha florecido
un hermoso rosal sobre un abdomen.

¡Ay-ay-ay!...

Ha nevado algodón sobre los parques,
y se agotó el rosal,
Es la faena!...

En la doble mandíbula de la sala
hay 24 dientes de marfil.
Cada día cae uno, como un pétalo,
y llega otro casi igual.

Por el muro, sonriendo ha descendido
una serpiente de oro.
La mañana está peinando su cabello y moja

sus guedejas de ámbar en el agua.

c) “Atlantic Cabaret”³⁰

Atlantic Cabaret

de Colón.

Marineros acrobáticos danzando...

O.K. O.K.

El saxofón,

el fox, la conga y rumba y el blackbottom

y el danzón...

Las caras muestran dientes blancos

y sudor,

Es todo el ritmo y es la “syncopation”

de hoy.

¡Cantan los dólares sobre los cristales

con un lírico canto de motor!

Mujeres de Hawai,

mujeres de Luzón,

piernas de Broadway y de Filipinas;

de Sidney y de Saigón.

Merceditas, muchacha de Jamaica,

bebamos nuestro sherry taciturno

y bailemos el fox,

y después, cuando el alba inunde el cielo,

digamos adiós.

¡Merceditas, negrita de Jamaica,

³⁰ Publicado en “Juan Marín y la nueva inspiración”, *Juan Marín y la nueva inspiración. Colecciones Hacia*. s/n (1975): 11-12.

hija del África, nacida
en tierras de Cristóbal Colón...!
¡Pequeña taxi-girl sin patria,
sin pasado y sin Dios...!

d) “Un ford de frac”³¹

Un ruiseñor
Mandolión,
trombón
 sin son
 sin
elfiveo'clock
 tea
cambia el amor
de Mary Pickford a Fifi
Shimmy es así:
plastic libre
de uno en dos
Mascando showing-gumme se devora un beso
 dulce y atroz

Amanecer de ponche en las ventanas
 El bostezo es la ley.
 ¡Las seis!... ¡Las seis!
 Y senos líricos
donde agoniza el eterno Coty.
¿Quién ha volcado el agua del silencio
en el vestón a cuadros del parquer?
El violín le ha preguntado al piano
 y este ha dicho: “¡No sé!”

³¹Publicado en Guillén, Alberto. *Poetas jóvenes de América*. Madrid: M. Aguilar, 1930. 127-128.

Los pies aerostáticos que andaban
a la caza de estrellas musicales
ha bajado en los mil paracaídas
de los timbales
Un abrigo de pieles amenaza
de los cristales
y una mano de lirio parlanchina
le hace señales.

Las pupilas de fábrica amanecen
en los cuatro suburbios cardinales.
Un ¡adiós! se cayó en la escalinata
disfrazado de flor.

Vestido de frac llega a la puerta
un Ford.

¡Hasta mañana!
¡Hasta mañana!
El cielo se permite un bostezo de carey.
¡Oh yes, we have not bannannas!
¡We have not bannannas to day!...

3. Marco teórico

En función de la temática a través de la cual se desplegará el análisis de la obra poética de Juan Marín, es preciso aclarar y conciliar ciertas posiciones respecto de los términos teóricos fundamentales a utilizarse. En este estudio el primer concepto o idea que entra en discusión a la hora de comenzar a establecer las redes de sentido que orientarán este análisis, corresponde a la definición y conceptualización inicial de la vanguardia y el vanguardismo como el paradigma dentro del cual se inscribe la poesía de Juan Marín. Posteriormente se discutirá el concepto del espacio y sus implicancias a nivel temático en este trabajo. Como complemento a estos términos, será pertinente acuñar también definiciones de las ideas de visión de mundo, identidad y cronotopo.

Será necesario realizar una distinción entre la vanguardia como concepto orgánico, como idea o característica cultural de un cierto sujeto, movimiento o producción artística, y el concepto de vanguardismo como horizonte cultural al que se circunscriben prácticas culturales de distintas características que adhieren, en su esencia, al gesto subversivo definido en el término. La vanguardia como concepto tiene una gran importancia en cuanto a la connotación que hasta la actualidad persiste sobre el término y sus características: “Fue forjado en los días de la primera guerra europea, o al menos, durante aquellos adquirió carta de naturaleza en la literatura francesa-*littérature d’avant-garde*-, extendiéndose luego a los otros países” (De Torre 23). De origen bélico, el concepto de la vanguardia se adopta rápidamente a las expresiones literarias que comparten la osadía posicional de las primeras líneas de combate en el campo de batalla: “Traduce el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaban la aventura literaria” (De Torre 93), y aunque autores como Calinescu³² encontrarán el origen del término muchos siglos antes, la explosión creativa de las vanguardias toma lugar durante las primeras décadas del siglo XX. El mismo Calinescu, comienza a desglosar el concepto más allá de su origen, en asociación con una dinámica cultural particular: “Durante la primera mitad del siglo XIX, e incluso más tarde, el concepto de vanguardia –tanto política como culturalmente- era poco más que la radicalización y fuerte utopización de la versión de modernidad” (100).

En la lectura más orgánica del concepto, la vanguardia alude a los movimientos que en su intencionalidad se constituían como “la lanza que realizaba una subversión del orden

³²Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.

constituido” (Eco 240). En cuanto al panorama artístico: “Las prácticas vanguardistas implican siempre un cuestionamiento del estatuto de la obra de arte porque es su legitimidad como forma tradicional y convencional la que está en juego” (Altamirano 232).

Considerando los antecedentes históricos que rodean la explosión de las vanguardias artísticas, se puede afirmar que están precedidas de una mentalidad y un paradigma de desarrollo cultural muy fuerte que rige la esfera política, social y artística en occidente, esto es, la modernidad. Muchos teóricos de la modernidad (como por ejemplo Marshall Berman, Nicolás Casullo, Néstor García-Canclini) reconocerán en ella un gesto que podríamos considerar de vanguardia (poner en cuestionamiento las categorías preexistentes, apuntar hacia distintos caminos del conocimiento, abrir la puerta hacia un horizonte incierto debido a la refundación de sus bases, un afán revisional con una gran conciencia de futuro³³), sin embargo, es preciso afrontar el fenómeno desde el ángulo opuesto. A pesar de las semejanzas que podemos encontrar en el origen del concepto de vanguardia con los postulados fundacionales de la modernidad, “existen diferencias significantes [...] La vanguardia es más radical que la modernidad en todos sus aspectos. Menos tolerante y flexible con los matices, es naturalmente más dogmática, tanto en el sentido de la autoafirmación, como a la inversa en el sentido de la autodestrucción” (Calinescu 100). Frente a la potencialidad de horizontes que ofrece la modernidad “[l]a vanguardia, agresiva desde el principio, se veía a sí misma como la brecha hacia el futuro: sus miembros no eran los portadores de un progreso ya repetitivamente definido, sino los militantes de una creatividad que reanimaría y liberaría a la humanidad”³⁴.

Esta radicalización permitió que se generaran a base a una misma fuerza original, distintas vertientes de pensamiento, prácticas culturales y artísticas agrupadas bajo el concepto del vanguardismo, y potenciadas por el impulso previamente definido de la vanguardia como idea, como intención y como gesto creador, lo que muchas veces hace

³³“Fue la propia alianza de la modernidad con el tiempo y la confianza duradera del concepto de progreso lo que hizo posible el mito de la autoconciencia y la vanguardia heroica en la lucha por el futuro” (Calinescu 99).

³⁴Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 2002. 73.

difícil la tarea de homogeneizarlas y categorizarlas³⁵ en función de preceptos más generales, o una coincidencia a nivel de método y expresión.

Dentro del espectro general de estas ideas de vanguardia, existe un movimiento en particular que se pondrá en relación con la escritura de Juan Marín durante el análisis y desarrollo de este trabajo. Este es el que viviría su auge entre la primera década hasta mediados del siglo XX impulsado desde Europa por el escritor italiano Filippo Tomasso Marinetti.

Impregnado del espíritu de la vanguardia, el futurismo surge como un movimiento caracterizado por un afán renovador del mundo y de la forma de entenderlo desde todo sentido. Además de su condición de propuesta literaria, el movimiento surgido en Italia tiene su expresión en el pensamiento, la vida, el arte plástico, escultórico, fotográfico, teatral y cinematográfico.

Muchos han querido definir y caracterizar el futurismo, tarea compleja debido a sus múltiples formas de expresión. A pesar de esto existen características comunes que ciertos autores han sabido reconocer. Mario Verdone discute las características del movimiento mediante la distinción entre el concepto y la actitud propia que implica el mismo:

Es un complejo movimiento psicológico y filosófico, basado en el “fenómeno esencial del renovarse”, que se aplica tanto “a la atmósfera estancada del arte como de la política, de la ciencia, de la filosofía, de la psicología y de toda la vieja mentalidad burguesa”. [...] Futurista es la *actitud*: “porque descarga en el aire un olor de revolución ideal, una fuerza directa hacia la construcción del hombre futuro” (Verdone 16-17).

A partir de esta distinción, en el mismo texto el autor arriesga una definición, con plena conciencia de que no abarca todo lo que el movimiento implica, pero ilustrando su espíritu general: “Nuestra definición del futurismo podría ser formulada así: es una actitud dinámica y renovadora que tiende a proyectar la vida y el arte en el futuro” (Verdone 17).

Otra postura a considerar es la de John Malcom Nash, quien a pesar de no entregar una definición categórica del futurismo³⁶, sí aporta a la discusión con afirmaciones sobre

³⁵“Y a propósito, recientemente se ha publicado un inventario nominal de esos ismos literarios y artísticos: *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* (1929) que los enumera así: -futurismo-expresionismo-cubismo-ultraísmo-dadaísmo-surrealismo-purismo-constructivismo-neoplasticismo-abstractivismo-babelismo-zenitismo-simultaneísmo-suprematismo-primitivismo-panlirismo” (De Torre 26).

los objetivos y características del movimiento: “Los futuristas concibieron su nuevo arte como un intento de mostrar el mundo, no tal como era en la realidad sino como era *experimentado realmente*” (Nash 36). El autor entiende que para el futurismo es trascendental el movimiento y la velocidad como figuras representativas del experimentar el mundo. De esto se desprenderá la idea de articular el mundo desde una nueva mirada, que se distancie de sus antecesoras, precisamente por los elementos que alteran la manera de percibir el universo circundante.

Otro estudio de interés sobre el tema es el de Jane Rye, quien como Verdone, esboza una definición de las características del movimiento:

It is not an “art movement” in the ordinary sense, but (like the Dada and Surrealist movements of which it was a precursor) more of an ideology, a way of approaching modern life [...] Futurism began in literature, and remained at heart a literary movement, it spread quickly to the other arts, and indeed to every aspect of life that it could reach (Rye 11).

Los textos citados reconocen las características de transgresión, ruptura y cambio de mentalidad como elementos fundamentales a la hora de definir el futurismo, pero junto con esta actitud existen elementos concretos que conformarán al movimiento. Las expresiones fundacionales surgen en manifiestos y han sido recopiladas en múltiples ediciones desde el año 1914 en adelante³⁷. En estas se reúnen diversos textos que delimitan las claves desde las cuales se entenderá la práctica del futurismo.

En el “Primer Manifiesto futurista”³⁸ se hace explícita la inspiración desde la cual surge el futurismo: Marinetti y sus amigos, intrigados por el ruido de unos automóviles cercanos, deciden salir a conducir, encontrando en esta experiencia un éxtasis iluminador. La velocidad, el riesgo y espíritu innovador serán los pilares fundamentales que, a partir de este “origen mítico”, conforman los que serán los objetivos del movimiento:

³⁶El texto de John Malcom Nash, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo* (Barcelona: Labor, 1975), se centra en la comprensión del futurismo desde el arte plástico, y no específicamente como movimiento literario. De todos modos es una fuente muy interesante y necesaria para comprender cabalmente los elementos que orientaron el movimiento en sus distintas disciplinas.

³⁷Para efectos de este trabajo se utilizará la siguiente versión: Marinetti, Filippo Tomasso. *Manifiestos y textos futuristas* (Traducciones de G. Gómez, N. Hernández y C. Sanz). Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

³⁸En la edición, se hace referencia a su fecha y lugar de publicación original en la bajada de título: (Publicado por *Le Figaró* el 20 de Febrero de 1909).

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad.
2. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la religión³⁹.
3. Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada (Marinetti, 129).

Marinetti entiende la agresividad desde distintos puntos de vista, pero representa a través de ella la nueva forma de enfrentar el mundo, de concebir la vida diaria con temeridad. Una de las maneras de entender la agresividad y la violencia en la literatura futurista se expresa en la velocidad como concepto clave del movimiento: “4. No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad” (Marinetti 129). Con este enunciado, el autor italiano, quizás sin medir completamente las implicancias de lo manifestado, da un salto de fe revolucionario. La velocidad será el elemento que determinará la relación hombre-entorno, condicionando la actitud del sujeto hacia el mundo, prescindiendo de la nostalgia, dejando atrás el pasado, y enfrentando al mundo con la mirada ceñida en el futuro como quien se desplaza por las calles en una máquina veloz:

La velocidad es teorizada como religión-moral [...] se contrapone a la “moral cristiana” que sirve para desarrollar la vida interior del hombre. Pero la “moral futurista” “defiende al hombre de la descomposición determinada por la lentitud, por el recuerdo, por el análisis, por el reposo y por la costumbre. La energía humana centuplicada por la velocidad dominará el Tiempo y el Espacio” (Verdone 35).

El futurismo valora en el movimiento y la velocidad los valores de la vida. Lo estático representa lo obsoleto, lo aferrado al pasado, y los futuristas propondrán precisamente un espíritu que enfatiza lo contrario: “En los moribundos, los inválidos y los presos podría pasar aún. Para ellos la admiración al pasado es un bálsamo a sus heridas, desde el momento en que les está vedado el porvenir... ¡Pero no para nosotros los jóvenes, los fuertes y los vivos futuristas!” (Marinetti 133). La presencia de la velocidad como característica principal del movimiento tendrá implicancias en la elaboración de un texto literario fiel a sus convicciones:

³⁹ En otras fuentes consultadas en esta investigación, se modifica la palabra “religión” por “rebelión” y en otro caso, por “revuelta”, expresiones mucho más coherentes dentro del contexto general del manifiesto.

El mito de la velocidad [...] tiene innumerables consecuencias en el arte y en la literatura. Destrucción del verso poético tradicional, de las bellas letras, de la cuadratura musical. Victoria de la analogía, de la semejanza, de la palabra y no de la sintaxis, de la mancha, de lo antigracioso, de lo antiliterario de la imaginación sin hilos (Verdone 36-37).

En la expresión literaria concreta, y como ya se atisba en el comienzo del manifiesto citado, el elemento que permitirá al hombre consumir su nueva forma de ver y relacionarse con el mundo es la máquina. Su presencia explícita en los manifiestos⁴⁰ futuristas da cuenta de la relevancia capital de automóviles, aviones, barcos y otras máquinas fruto de la era industrial en los poemas futuristas:

Queremos representar en literatura, la vida del motor [...] Nada es más interesante, para un poeta futurista, que la agitación del teclado de un organillo. El cinematógrafo nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone sin la intervención humana [...] Finalmente, nos ofrece la carrera a doscientos kilómetros por hora de un hombre” (Marinetti 162).

La máquina será entonces vehículo, intermediario, motivo y fin. Todas las formas de enfrentarse al mundo implican la presencia de este elemento, y su consideración va desde el maquinismo, como movimiento de resguardo y valoración de la máquina, hasta la maquinolatría, adoración y defensa de la máquina, que la concibe no solo como un complemento del hombre, sino como una prolongación natural del mismo, con atributos y características humanas: “La máquina es vital, inteligente, sensible, solidaria, sobrehumana” (Verdone 108).

Junto con la teoría sobre vanguardia, vanguardismo y futurismo, será también pertinente estudiar a quienes proponen un panorama general sobre la vanguardia tanto en Chile como en Latinoamérica, haciendo mención de las implicancias e importancias que representó en este período la poesía de Juan Marín. Trabajos como los de Alfredo Bosi⁴¹, Bernardo Subercaseaux⁴², Patricio Lizama⁴³, NaínNómez⁴⁴ y muy especialmente Jorge

⁴⁰En el “Manifiesto técnico de la literatura futurista” (1912) es la hélice del avión la que enuncia las características formales del texto literario futurista.

⁴¹Bosi, Alfredo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

⁴²Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 1998.

Schwartz⁴⁵, entre otros, serán iluminadores en cuanto a este período y localización de la vanguardia. Junto con el estudio acabado de las vanguardias en Chile y Latinoamérica, también será necesario visitar las generalidades de los paradigmas estéticos anteriores a esta visión del arte, ya que son fundamentales tanto en la formación académica y literaria del autor, como en su trabajo narrativo en el período que comprenden ambos poemarios a trabajar.

El cambio de escenario físico modifica completamente la perspectiva de la vanguardia, en función de un diálogo con un horizonte cultural distinto al de la Europa de fines de siglo XIX y principios de siglo XX. Este cambio promueve al mismo tiempo una reflexión sobre el canon cultural y estético en la escena latinoamericana, pero también pone en cuestionamiento parámetros más elementales y genera discusión sobre todo lo que rodea al sujeto y la poesía latinoamericana. Uno de estos elementos, y el que será el concepto fundamental para entender la producción poética de Juan Marín, corresponde al espacio. Propio de la geografía humana y literaria, ya las vanguardias históricas y sus antecedentes literarios directos (como por ejemplo Charles Baudelaire) habían reconfigurado las nociones del espacio, en función del nuevo rol del hombre moderno y del hombre creador. Las consideraciones del espacio se proponen a nivel físico y literario (poético, en este caso) y es bajo estos dos niveles que se desarrollará el trabajo frente a la poesía de Marín.

Se entenderá el espacio físico en directa relación con los conceptos de entorno y paisaje. La categoría más cercana a la idea global de espacio físico corresponde al entorno. Muchas veces confundido con la noción de territorio⁴⁶, el entorno tiene una connotación más ligada a los procesos sensoriales e intelectivos de la percepción. Corresponderá así a la forma en cómo el escenario físico que rodea al individuo o a las sociedades, tiene un efecto concreto sobre sus actitudes y su visión de mundo. Esta noción será relevante para la investigación en cuanto constituye un eje de influencia para con el individuo y lo determina a nivel de comportamiento desde el momento en que este toma conciencia de su existencia física. El entorno se localiza en un sistema de relaciones con el sujeto al cual rodea. Las

⁴³Lizama, Patricio. "La revista Ariel: manifiestos y voces de la vanguardia" *Revista Chilena de Literatura*. N° 72 (2008).

⁴⁴Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo II. Santiago: LOM, 1996-

⁴⁵ Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁴⁶Que de acuerdo a la definición de Rafael Milanise refiere a una extensión de la superficie terrestre que permanece idéntica a sí misma a pesar de los cambios de su ambiente.

implicancias que esta relación genera en cuanto a la imagen que el sujeto social proyecta para con su entorno físico, decantan en otro concepto clave para entender las repercusiones que tendrá el espacio físico en la poesía de Marín: el paisaje.

El paisaje no corresponde a la imitación de la naturaleza, sino a una construcción desde la emotividad, por lo mismo la relación sujeto-paisaje parece ser más íntima que la ligazón entre el sujeto y el territorio (de carácter psicológico y simbólico), y entre el sujeto y su entorno (de carácter más socio-cultural). Se comprenderá finalmente el espacio físico como un lugar de intervenciones y proyecciones desde el sujeto hacia fuera, como desde el propio espacio hacia el sujeto.

Ya concebida la noción de espacio físico, es necesario también acercarse a la segunda dimensión del espacio desde la que se abordará la poesía de Juan Marín: el espacio poético. Para estos efectos, la conceptualización más completa corresponde a la realizada por Gastón Bachelard desde el punto de vista de la fenomenología en su obra *La Poética del espacio*⁴⁷. En esta, Bachelard propone renovar los métodos a través de los cuales se entienden los problemas de la poesía y del hombre, situando el centro de su expresión en la figura de la imagen poética, una imagen psíquica, subjetiva e imaginativa. La realidad de la poesía entonces no se condice con el estudio de lo concreto, puesto que la poesía sería “un alma inaugurando una forma” (11) y propone la comprensión de esta mediante su proyección hacia los espacios del hombre. Este espacio corresponde en parte a lugares en la interioridad del individuo, pero que a la vez se formulan a través de esta “forma”. Esta será entonces la expresión más cercana y concreta de entender el espacio poético como el lugar de las potencialidades creativas en función de la escritura. El espacio poético es un espacio de encuentros y construcciones, pero al mismo tiempo de contradicciones y disonancias, propias de una expresión artística que propone una mirada sobre el horizonte humano y cultural. La hoja en blanco, representa el soporte de un universo de posibilidades, donde plasmar las relaciones metonímicas establecidas entre el espacio físico, y la estética y subjetividad de las distintas escrituras y cómo ellas también constituyen un universo imaginativo propio.

La teoría que define la relación entre los recursos literarios y lingüísticos junto con su disposición en el espacio poético corresponde al espacialismo. El trabajo con

⁴⁷Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

el espacialismo presupone la supresión de las reglas lingüísticas tradicionales y la configuración del poema en relación directa con el espacio físico, obviando las convenciones gramaticales. Estos elementos dan origen al poema espacial, fruto de la libre imaginación y las características del espacio físico puestos en función de la creación literaria.

A modo de ejemplo, Pierre Garnier, el mayor representante de esta corriente, impulsará una escritura que se configura en base a la estrecha relación entre el espacio geográfico y la creación literaria. Nacido en 1928, su obra poética divaga entre la poesía lineal y la poesía espacial. Sin embargo desde el año 1960, su producción se orienta “hacia el espacialismo, siguiendo caminos innovadores como los de la poesía concreta, visual y sonora” (Ciprés 150). Garnier definirá espacialismo en estas palabras: “Le poèmes spatiales sont composés d'éléments linguistiques -mots, syllabes, lettres- disposés sur la page de telle sorte qu'ils fassent ressortir leurs présences les uns par rapport aux autres et qu'ils forment une unité de beauté poétique et de sens. Un objet linguistique lyrique” (Ciprés 151).

Las vanguardias previas a la práctica del espacialismo (consagrado desde el trabajo de Stéphane Mallarmé en adelante) se han apropiado de la página en blanco como horizonte de posibilidades creativas, y en el caso de la poesía de Marín, este recurso se ejerce de manera cabal. Todo el trabajo de disposición de los versos y su contenido dentro del espacio poético fuera de las convenciones lingüísticas corresponderá entonces, en cuanto a los términos desarrollados en este trabajo, a un ejercicio espacialista.

Aunque la principal consideración teórica de este trabajo se refiere al espacio, es inevitable al comenzar a trabajar con él, acercarse al concepto que junto a este constituye el continuo a través del cual se organiza la existencia humana y natural: el tiempo. En cuanto a la dinámica tiempo-espacial en literatura, el trabajo más relevante a considerar es el de Mijail Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”⁴⁸. A pesar de que, como su título propone, este es un trabajo referido principalmente a la práctica narrativa, existen aplicaciones del concepto al género lírico que serán de interés en el transcurso del desarrollo de este trabajo. Para Bajtín, el cronotopo corresponde a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237),

⁴⁸Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 237-409.

considerando el tiempo como la cuarta dimensión del espacio, lo que los hace indisolubles. Junto con entender la gran importancia que representa el cronotopo en el desarrollo de los distintos géneros literarios, Bajtín dispone una cierta relación general entre tiempo y espacio en la literatura: “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (238). Estas consideraciones serán interesantes a la hora de comprender el espacio en la poesía de Marín, especialmente relacionado con los presupuestos de la vanguardia y la presencia en su obra de características propias de ciertos ismos que se develarán en la medida en que se realice el análisis concreto de su poesía.

Otro concepto fundamental para el análisis, y en directa relación con la problemática del espacio, es el sujeto y su configuración interna como individuo y miembro de una sociedad. Será necesario entonces establecer ciertos parámetros del sujeto para comprender desde qué perspectiva se relaciona con el espacio físico y poético. Jorge Gissi⁴⁹ define un presupuesto elemental sobre el concepto citando a Antonio Gramsci: “Ningún hombre ni grupo de hombres puede dejar de tener alguna concepción del mundo, algún tipo de “filosofía” (24). La conformación de la concepción de mundo se establece no solamente desde la interioridad del sujeto mismo, sino que “puede tener prejuicios, puede ser incluso inconsciente en cuanto es implícita en el lenguaje, sentido común, etc., e implica no solo modos de pensar sino de sentir, de valorar y de “operar” (Gissi 24). En relación con la condición social del sujeto “esta concepción del mundo está condicionada socialmente según las categorías sociales a las que pertenezca el individuo, está condicionada históricamente y, frecuentemente, implica contradicciones lógicas y de “personalidad” (Gissi 24). Las definiciones propuestas por Gissi, son quizás las más completas a nivel general en lo que se refiere a comprender los alcances sociales y psicológicos de la concepción o visión de mundo. Es posible encontrar en la teoría crítica, la cercanía directa entre los conceptos del espacio y la visión de mundo.

En cuanto a espacio físico se refiere, Yi-Fu Tuan⁵⁰ define la visión de mundo, o cosmovisión como “la experiencia conceptualizada. Es en parte personal, pero en su mayor

⁴⁹Gissi, Jorge. *Psicología e identidad latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2002.

⁵⁰Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. Madrid: Melusina, 2007.

parte es social. Es una actitud y un sistema de creencias, en donde la palabra *sistemas* supone que las actitudes y las creencias están estructuradas” (13). Su enfoque se refiere de manera más cercana a la relación de la visión de mundo con el entorno natural, por lo que también considera el hecho de que “la cosmovisión, a menos que se derive de una cultura extranjera, se forma necesariamente a partir de los factores preponderantes de la realidad física y social de un pueblo [...] la cosmovisión refleja los ritmos y las limitaciones del ambiente natural” (112). La visión de mundo será un concepto de interés desde distintos puntos de vista. Respecto de la configuración del sujeto latinoamericano, que se enfrenta a la llegada del vanguardismo, será necesario considerar los atenuantes que articulan la visión de mundo del sujeto para, desde ahí, poder analizar la forma en la cual los espacios se relacionan con su producción poética. Desde otra perspectiva, la vanguardia como concepto en sí, acarrea una visión de mundo particular, y los rasgos que la definen en su origen tienen que ver directamente con la posibilidad de forjar una nueva concepción que tome distancia de los presupuestos tradicionales que imperaban en Europa durante el siglo XVIII, elaborando un sistema de relaciones para con las contingencias de su tiempo y espacio.

Si consideramos los reales alcances del concepto de visión de mundo, es preciso hacer una breve mención sobre un término que, probablemente aparecerá muy cercano a la cosmovisión de los individuos: la identidad. Bajo la concepción de Jorge Gissi, la visión de mundo tiene un rol determinante en la formación de una identidad, tanto individual como colectiva. Es altamente posible que, al reflexionar acerca del tema en relación con la poesía y figura de Juan Marín (y del hablante lírico en su obra), la noción de identidad (latinoamericana) tenga mucho que ver en cuanto a cómo afecta la relación de su obra con los problemas de espacio.

4. Análisis y desarrollo

4.1 *Looping* o la conquista del aire.

Concebido en 1929, *Looping* responde a un momento particular de la poesía chilena. Habiendo superado la primera explosión de las vanguardias en Latinoamérica, la poesía de Marín se consagra como un ejercicio distintivo, comprometido a nivel formal con el cubismo y el espacialismo, en sus líneas generales de contenido, muy cercano a ciertos postulados del futurismo italiano. A pesar de su escaso impacto en la época, existe una mirada crítica que ha sabido valorar esta obra de Marín en el contexto de la poesía chilena de principios de siglo. En entrevista con la revista *Letras*, el año 1930, Salvador Reyes hace mención del recientemente publicado libro como “[m]al comprendido por nuestra crítica oficial y, sin embargo, celebrado en las más prestigiosas publicaciones literarias del extranjero” (Reyes 3). Andrés Sabella ha escrito sobre la obra: “Era el libro de las alabanzas al movimiento, al ritmo dinámico de su tiempo, a las cosas que expresaban los triunfos de la técnica y a los seres que encarnaban al hombre nuevo de 1929 [...] inició los grandes vuelos de arrojo lírico chileno” (Sabella 1).

En líneas generales, los dieciséis poemas que componen *Looping* representan una superación estética de las figuras y formas asociadas al romanticismo y modernismo, y una total inmersión en el horizonte experimental y transgresor de la vanguardia. A través de la revisión de los poemas que componen la obra de Marín, se pretende acceder a las claves vanguardistas que se despliegan en *Looping*, con especial énfasis en la importancia que tiene la articulación del espacio como elemento característico de la obra en sí.

En términos de estructura, al analizar superficialmente el primer poemario de Juan Marín, es posible realizar ciertas afirmaciones categóricas que permitirán establecer diversas conjeturas sobre las cuales será posible comprender los elementos de la propuesta global. Todos los poemas incluidos en la obra, en su mayoría bastante extensos, están compuestos en base a una estructura formal unitaria. Aunque esto no se exprese en factores como la cantidad y el tipo de versos utilizados en cada poema o en algún formato clásico en el cual presentar los textos, es observable en ellos la recurrencia de ciertos elementos estructurales que definirán la poesía del libro como un proyecto poético coherente en

cuanto a la configuración de un lenguaje propio, distintivo y sumamente representativo y consciente de las contingencias poéticas y formales de su época. Este lenguaje se sostiene en cada poema gracias a distintas características.

En el poemario, el trabajo de corte tradicional respecto al uso de la métrica cede ante una posición más libre y apropiada al contenido de cada poema, manteniendo, de todos modos, ciertos elementos de tradiciones poéticas anteriores. Esto implica que el quiebre y la transgresión a nivel de métrica no es total, no llega al nivel de experimentación de las expresiones vanguardistas más extremas⁵¹ y que por tanto, la poesía de *Looping* se apropia de ciertos recursos formales propios de la tradición poética romántica y modernista pero desde una mirada situada con propiedad en la vanguardia, es decir, en función de un cambio en la forma. Del mismo modo, la rima persiste en algunos casos, aunque la puesta en práctica del recurso sea principalmente con el fin de establecer cierta constante rítmica en poemas que son bastante extensos y de una proporción silábica irregular entre verso y verso:

CANCION... OH... CANCION
la del acero esta mañana
partida en 100 tajadas rubias
y envuelta en vendas de algodón
diáfana la mañana y ancha
para un galope de a
cor
de
ón
las nubes cortesanas
abanican
empolvadas pelucas
a DIOS [...] (“Spin” 5-6)

Se puede encontrar en los poemas con este mismo fin, la utilización de estrofas y figuras dispuestas a modo de estribillo, para asegurar una continuidad textual y la unidad poética. Este es otro recurso más cercano a la poesía romántica y modernista, pero que en el caso de la poesía de Marín, se restringe muchas veces a onomatopeyas, aliteraciones, expresiones

⁵¹ Quizás la más recordada y representativa es la obra de Stephane Mallarmé, “Un coup de désjamais'abolira le hasard” donde la autonomía del verso se complementa con la supresión de los límites de la página en blanco, generando un experimento formal que somete al texto, desde la misma lectura, a múltiples posibilidades de interpretación.

destacadas en letra capital, o simplemente estrofas completas, que permiten dar a los poemas una sensación de unidad y de contención de los versos. Estos, debido a la carencia voluntaria e intencionada de signos de puntuación, se dispersan en su extensión, generando un desafío nuevo para el atento lector. En el caso del poema “Superaviación”, por ejemplo, persiste la presencia de exclamaciones y versos breves que, en la medida que el texto avanza (o bien se podrá decir, sube), van dotando de una sensación de vértigo y velocidad a la estructura del poema, la que se complementa en función del contenido del mismo:

[...] quedó en los 10,000
después
oh! borrachera de cósmicos brebajes!
oh! epilepsias de amores en el vértigo!
succiones en los senos lactecentes
de la Venus de ámbar!

30,000 metros
40,000
50,000 [...] (“Superaviación” 24-25)

Otro elemento formal propio de las prácticas vanguardistas corresponde al distanciamiento para con las limitaciones de las estrofas. En la poesía de *Looping*, la utilización del potencial de la página en blanco y el espacio dispuesto para el depósito de las palabras es otro rasgo recurrente. Las estrofas ceden ante la configuración del lenguaje poético de corte cubista, donde cada verso es una partícula dependiente del resto de la composición, y por lo mismo, ninguno comienza con letra mayúscula, a modo de no destacar por sobre el resto a nivel gramatical. La puntuación también se omite en gran medida, y la forma de enfatizar conceptos en desmedro de otros es expresarlos en letra capital, fuera de toda coherencia textual, como se ve en “Spin”, poema que abre *Looping*, y que al mismo tiempo, es el más interesante y radical en cuanto a representar un apoyo simbólico a su contenido:

[...] vuelta hacia atrás
un amor
se sacude
su gasa de olvidos y TabacBlond
LA VIDA
sadismo de azules
dolor
haciendo una piltrafa de episodios

se crispa

su emoción
entre el escote de una nube rosa

y

una jazz-band peinada a la garcone
CURTISS – HAWK
linda máquina
lindo juguete para alzar
la tapa del corazón
y llenarse los labios de sorpresas
en una borrachera de CASTROL [...] (“Spin” 7-8)

Los elementos distintivos a nivel formal en la obra de Marín permiten asimilar su proceso compositivo con el que ponen en práctica los distintos movimientos artísticos de vanguardia en las primeras décadas del siglo XX. La principal innovación en el lenguaje utilizado por Marín, corresponde a la utilización cabal de la abolición de los límites formales en función no de una anarquía o ideología del desorden compositivo en la hoja en blanco, ni de un campo abierto para que el azar haga el trabajo (al modo más propio de los surrealistas) sino que la utilización de estas libertades para conformar una idea que apoye de forma coherente las aspiraciones del texto tanto como proyecto formal de escritura, como expresión de un contenido asociado fuertemente a las contingencias de su época, desde una mirada profundamente vanguardista.

En relación con las líneas de contenido de los poemas incluidos en *Looping*, estas también refuerzan la idea de considerar la obra como una propuesta poética unitaria⁵³. A través de un ejercicio reduccionista, es posible agrupar los poemas en cuatro grupos distintos, en función de su contenido general, siendo estos: la presencia de la máquina⁵⁴, el mundo de la bohemia⁵⁵, el cosmopolitismo⁵⁶ y finalmente, el exotismo⁵⁷. Estas cuatro vertientes de contenido han sido ordenadas en función de la cantidad de poemas que agrupan y la relevancia que aportan al proyecto en sí, aunque es preciso acotar que cada

⁵³ Es importante recalcar el trabajo de Marín en *Looping*, bajo el concepto de una obra literaria unitaria, una propuesta que unifica en una propia estética, temática y lenguaje. Esto es destacable en el contexto de vanguardia, como precursor de otras empresas poéticas en Chile que trabajan bajo el concepto global de una obra unificada.

⁵⁴ En este grupo se incluyen los poemas “Looping”, “Oceanic Film”, “Klaxon”, “Spin”, “Navy” y “Superavión”.

⁵⁵ Esta línea temática se desarrolla en los poemas “Boxing”, “Sonyeuse”, “Bataclan”, “Fox-Trot”, “Josephine Baker” y “Shimmy”.

⁵⁶ Los dos textos que representan esta vertiente de contenido son “Buenos Aires” y “Yankilandia”.

⁵⁷ Finalmente, el exotismo es presentado en los poemas “Wamp” y “Leona”.

una de estas líneas temáticas tendrá una importancia particular en distintos aspectos de la vida y poética de Juan Marín, ejes que serán abordados en un posterior capítulo.

Habiendo establecido las distintas líneas temáticas dispuestas en *Looping*, será posible asociarlas al elemento orientador de este trabajo: la articulación de un nuevo espacio físico y poético vanguardista. Los elementos a observar en los textos, y que serán el sustento fundamental del análisis poético, corresponden a la nueva configuración del sujeto, la percepción del entorno y la presencia de la máquina como intermediario determinante en la relación entre sujeto y territorio, que será finalmente el elemento que permitirá a la propuesta de Marín establecerse dentro del universo de la poesía vanguardista.

Pensar/Situar al sujeto vanguardista

Al momento de abordar los poemas de Juan Marín, es necesario pensar en el sujeto existente en ellos como un reflejo de su contexto histórico. Sin pretender aportar una mirada historicista, se deben considerar las características que definen al sujeto latinoamericano del siglo XX: fuerte crisis identitaria; enfrentamiento con una modernidad que se propone a nivel urbano, tecnológico y social; búsqueda de un horizonte de perspectivas luego del desastre de la Primera Guerra Mundial, que deja al hombre ad portas del desarrollo fulminante del proyecto moderno, el que llegaría a un quiebre definitivo con la Segunda Guerra. La realidad que el sujeto conoce comienza a cambiar, y ante esto el hombre del siglo XX busca crear desde cero, generar su propia realidad a partir de las posibilidades que ofrece la modernidad y las necesidades que implica esta falta de arraigo. A nivel textual, el sujeto poético presente en la obra de Marín, no es uno particularmente reflexivo o introvertido. Al contrario, en la mayoría de los poemas se suprime la noción del “yo” como protagonista, y el hablante asume el rol de testigo del entorno y la experiencia: no tiene tiempo para medirla pues vive en la vorágine del siglo, con la necesidad de crear en la medida que ve. La simultaneidad entre percepción y creación del espacio afecta al sujeto, quien percibe de manera distinta e inmediata, fenómeno que se plasma concretamente en su poesía. El poema “Shimmy”(cuyo nombre hace alusión al popular baile de salón de moda en los años veinte), así como la mayoría de los poemas sobre la bohemia, es un ejemplo

claro de la desaparición del sujeto en función de la percepción de estímulos y elaboración de espacio:

voces de gatos rechinantes
poleas de metal
se ha alzado un arco-iris polifónico
sobre el prelude instrumental
hace un ensayo de acrobacias
el cuádriceps crural (“Shimmy” 81-82)

Así como en estos versos, la poesía de Marín contiene en gran medida a un sujeto testigo, que no elabora grandes reflexiones, sino que se dedica a experimentar y, casi instantáneamente, construir un nuevo espacio, del cual él forma parte desde un “afuera” parcial: como gran gestor y al mismo tiempo descubridor de sí mismo, pero sin considerarse constituyente textual de su producción.

El entorno como contexto poético: la conquista del aire

El lugar desde el cual el sujeto podrá extraer el contenido necesario para conformar y articular el espacio, proviene del mismo territorio físico que lo rodea, al cual se enfrenta con una mirada diferente. Así como el sujeto, el entorno también ha cambiado, y la novedad a la que su mirada se enfrenta hará necesaria también una nueva forma de expresión.

En este encuentro, es fundamental la experiencia sensible. La percepción responde a la imagen y el estímulo simultáneos, novedosos y fugaces, frente a los cuales el sujeto no tiene más posibilidad que abrir sus sentidos, en la medida que no puede aferrarse lo suficiente a ellas como para metaforizar o elaborar imágenes profundas y rebuscadas. La imaginación se desplaza frente al encuentro con el estímulo que representan para el hablante los elementos del paisaje. Los sentidos y el producto de su experiencia priman ante el proceso imaginativo. La expresión lingüística será tan directa y fugaz como el mismo encuentro entre sujeto y entorno, tal y como se percibe la inmediatez de los elementos que componen el poema en “Boxing”:

cámaras fotográficas baldes esponjas
hombres de jockey y camiseta blanca
caras de apaches ultracivilizados
oficiando de cenáculos de magia
en los ángulos rectos del ring-side
pantalón blanco y negro
cara blanca y negra
una sonrisa
 el gong
una tragedia
el gong [...] (“Boxing” 14-15)

El espacio en el cual se desarrollan los poemas se articula en función de los elementos circundantes, y serán la disposición y ordenamiento de estos los que darán cuenta de esta nueva mirada y perspectiva sobre la realidad, de una nueva manera de configurar el espacio físico y el paisaje a partir del espacio poético y la particular propuesta literaria de *Looping*. La estructuración del poema en esta obra de Marín es producto directo de los elementos del paisaje. Este responde a las condiciones de la época, con imágenes propias de la estética de los años veinte, la bohemia y el espíritu cosmopolita que caracteriza a los escritores de vanguardia, que abren su vida y escritura a espacios por construir desde la particular mirada del poema

[...] en Chicago chorizos de esterlinas
libertades de piedra en New York
conquistaron las tierras y los mares
partieron continentes a patadas
Gorgas Roosevelt and Ford
muchas estrellas en el cielo a secas
que rociara en champagne Clemenceau
catorce puntos Woodrow Wilson sueña
puestas las manos en los evangelios
y Cristo en zapatillas juega al golf [...] (“Yankilandia”, 55-56)

Los referentes asimilables a una realidad concreta son una muestra del difuso límite entre hablante y autor que se da en algunos poemas. Al no individualizarse un sujeto gramatical explícito, ni caracterizarse como una entidad distintiva, el autor y la voz poética se superponen, y la presencia de un territorio concreto hace esta tarea más compleja para el lector. Este recurso es reconocible como una innovación, pues condiciona la ausencia de metáforas elaboradas para articular las imágenes del espacio poético. El poema se

construye a partir de la imagen directa⁵⁸ y concreta, haciendo esto en un lenguaje distintivo, una expresión sintética en cuanto a figuras ornamentales y que potencia como valores la velocidad, el ritmo y el peso de cada palabra, nombre propio y extranjerismos dentro del poema:

[...] 1 2 10
20 pantorrillas de arroz mecanografían
el parquet
Lissonne... Lisette...
el gigoló
mascando coca se encontró un reloj
los aerolitos bajan en funicular
para bailar en el tambor
los motores del shimmy hacen burbujas
con los 80 cilindros del deseo
mataron a Max Linder por amor
.....
y sigue el BATACLAN
tín... tén...
tán... tán...
toit-et-moi
lirulí... lirulá...
... en el agua del jazz [...] (“Bataclan” 52-53)

El espacio y la palabra se confabulan en una simbiosis poética que se complementa a través del puente que representa la existencia de la máquina y su importancia en la relación entre el sujeto y la percepción, lo que repercute en la articulación del nuevo espacio poético.

La voz de la máquina

La aparición de un elemento ajeno a la naturaleza humana como la máquina y los distintos elementos consecuencia del fuerte desarrollo tecnológico de principios de siglo XX, es una de las principales características de la poesía de vanguardia de *Looping*. La máquina altera el orden cotidiano del hombre. El sujeto moderno se enfrenta a un nuevo espacio físico, y este encuentro está mediado por la presencia de la tecnología como

⁵⁸Este concepto corresponde a la imagen inmediata tanto en su percepción como en su articulación poética. La imagen directa es configurada en el espacio poético tal y como es percibida en el encuentro del sujeto con el entorno.

distorsionador de la relación. Muchos de los poemas incluidos en *Looping* dan testimonio de este proceso de distorsión, y de la configuración del espacio vanguardista. Para efectos de este apartado, se considerarán como ejemplos los poemas “Superavión”, “Klaxon” y “Looping”.

En el caso de “Superavión”, el poema representa en su forma y fondo un descubrimiento y enfrentamiento del hombre frente al espacio aéreo. Para asistirlo en esta empresa estará la máquina, constituida en este caso por el avión. A nivel formal, la presencia de la metáfora como principal figura literaria abre muchos sentidos al poema, articulando el nuevo espacio en función de ciertas semejanzas con el conocido. El autor elabora el poema desde la total carencia de un conocimiento definido frente al territorio por descubrir. Ciertas metáforas y símbolos podrán parecer inocentes pero esto es correspondiente a un sujeto que no maneja los códigos propios de este espacio y que, por lo mismo, elabora un paisaje a partir de los elementos de otros territorios a los cuales recurrir: “[...] cómo zumba el moscardón de la muerte/ en las frentes graníticas de las cordilleras!/ el espacio es la negación de sí mismo/ y el tiempo va caminando hacia atrás [...]” (“Superavión” 22)

La percepción y su traspaso al lenguaje poético en “Superavión” está dominada por los sentidos de la vista y audición, los que articularán el discurso del hablante. El avión se asemejará a distintos insectos voladores, criaturas tan frágiles como quien experimenta por primera vez el vuelo de una de estas máquinas. La presencia concreta de la máquina en el poema⁵⁹ está determinada por el sonido de su motor y hélice, dispuestas en un estribillo onomatopéyico (“rrrrrrrrr...”) que da una voz propia al avión, en una terminología que escapa a los convencionalismos gramaticales e impone una forma lingüística de representarsu imagenen base a una expresión que no se asemeja a lo tradicional en el género.

Desde sus versos iniciales el hablante elabora, a nivel simbólico, un universo a semejanza de una hoja en blanco, un espacio libre que el hombre, en alianza con la máquina, debe conquistar. Este representa simbólicamente lo que Raúl Bueno, en su ensayo “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”⁶⁰,

⁵⁹ Ver Marco teórico (p. 23).

⁶⁰ Bueno, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 24, N° 48 (1998): 25-37.

reconoce en los poetas latinoamericanos como el espacio de negación del pasado: “Existía entre los latinoamericanos que renegaban de su pasado la clara intención de englobar en ese rechazo no sólo una tradición literaria y académica, sino también los componentes material y social de la realidad que les parecía deficitaria” (28).

Este es el primer paso hacia la estructuración de un espacio distinto, en un territorio aún desconocido donde se parte desde el vacío y se comienza a articular en función de los distintos elementos que asistirán al proceso de percepción: “sobre el trampolín de los vientos vírgenes/ la mariposa férrea ha brincado/ un corazón piloto sale a caza/ de constelaciones [...]” (“Superavión” 21). La máquina será entonces el aliado y el móvil a partir del cual el hombre podrá ingresar a un espacio al que, sin la asistencia de la tecnología, no puede más que imaginar. A través del manejo y control sobre ella, el sujeto accede a un nuevo entorno, lo que ya representa una influencia sobre la percepción del hombre del mundo circundante. La velocidad de la máquina y su vertiginoso trabajo distorsiona las concepciones básicas del hombre en su comprensión del tiempo y el espacio. Su realidad ha cambiado de parámetros, y esto se deja claro en los versos de “Superavión”: “el espacio es la negación de sí mismo/ y el tiempo va caminando hacia atrás/ rrrrrrrrrr...” (“Superavión” 22). En lo concreto, la situación se enuncia desde un tiempo presente activo reflejado en el uso del gerundio, lo que permite conjeturar que la construcción del paisaje es un acto casi simultáneo a la percepción del territorio natural del espacio aéreo: “la hélice vibrante va trizando/ los espejos de niebla del silencio/ cuántos faroles de la Broadway aérea/ puso un alcalde loco en la vía láctea?” (“Superavión” 22)

La forma de entender el entorno, el orden lógico y la multiplicidad de estímulos que conforman el paisaje que articulará el sujeto, estarán condicionados por la velocidad y orientación del avión, y es la misma máquina la que proveerá al hablante las herramientas para plasmar ese efecto a nivel concreto en el poema. Como una alegoría del futurismo, el vuelo ascendente del avión confina al sujeto a mirar hacia adelante, buscando siempre el estímulo en el camino. Frente al vuelo del avión, la manera de descubrir y de estructurar el nuevo espacio corresponderá no a la percepción horizontal, sino más bien será una línea en orientación vertical ascendente.

Así como con la intensidad y velocidad en el poema, la percepción del espacio pierde su eje al alcanzar altitud el avión. La velocidad lo trastoca y no hay tiempo de

permanecer por más de un instante en cada situación percibida. El raudo contacto con cada partícula de este espacio articulándose contiene en sí misma la esencia de las prácticas artísticas y la lógica del azar que sostiene a diversas propuestas de vanguardia, el instante queda atrás, los elementos de este paisaje mueren uno tras otro

[...] 100.000 metros
 hay una cruz vagabunda
 donde murió de asfixia Julio Verne
 y tuvo el primer síncope el enorme Einstein
 el motor...
 rrrrrrrrr...

 se ha perdido en las fuerzas múltiples
 el corazón del hombre sigue
 sigue
 ascendiendo en los vórtices infinitos...
 en el telón del universo
 se proyectan los signos
 gritos astrales
 nacen se rompen y mueren en sí mismos
 más allá de las líneas en la danza
 de horizontes enanos y de siglos microscópicos [...] (“Superavión” 29)

En “Klaxon”, el autor sostiene una línea poética que presenta rasgos similares a “Superavión”, tanto a nivel compositivo como simbólico. La percepción es representada a través de sonidos propios de la máquina en funcionamiento y metáforas para referirse a la composición del automóvil. Estos son puestos al límite por parte de la máquina, sometidos a condiciones ajenas a su naturaleza humana como la gran velocidad y la aceleración, los que modificarán profundamente la forma en que se aprehende el mundo circundante:

 he cogido el volante
 el arco de mi brazo lo envuelve
 feroz
 como a un torso de mujer oblicua
 KkkuááKkkuááKkkuóón [...] (“Klaxon” 61)

La dinámica del poema es reflexiva: percibe el entorno, construye el paisaje, pero no confía en la primera impresión. La multiplicidad de estímulos no busca establecer certezas desde la carencia, sino que simboliza una nueva etapa en América Latina, una forma nueva de

entender la realidad. Muchos son los versos que reflexionan sobre esto, y a diferencia del poema anteriormente presentado, en “Klaxon” el espacio no se encuentra articulado en función de una orientación desconocida para el hombre. La máquina interviene en un entorno definido, el paisaje no debe ser conquistado ni descubierto, sino re-configurado a partir del prisma que permite acceder a él.

En este nivel, la vista será el sentido fundamental para el sujeto que maneja el automóvil. Este realiza una re-articulación, se enfrenta a un paisaje conocido, pero que nunca había percibido bajo la influencia de la máquina y su velocidad como mediador en la relación hombre-entorno: “con las 7 velocidades del mundo/ corre el auto por el paisaje/ en esfuminización/ el abdomen de hierro gorgotea [...]” (“Klaxon” 59).

La percepción se renueva en cuando se cierne la mirada sobre otro elemento. El extrañamiento por parte del hablante, no se produce por la desaparición de estos uno tras otro a causa de la alta velocidad, sino frente a la capacidad del ojo (potenciado por la máquina) de asimilar una gran cantidad de estímulos en una mínima unidad de tiempo:

[...] en cada vuelta del dínamo pasan
las estaciones los viñedos el sol
cinematográficadizimamente
un cuadro de Poussin un poema blanco
de Fray Luis de León
comprimidos como una píluLa de polvos
en un over-all [...] (“Klaxon” 60)

Si en el anterior poema se sostuvo que la orientación del paisaje era una línea ascendente vertical, se puede afirmar que en “Klaxon”, el espacio se construye desde una orientación horizontal, y la real importancia de máquina radica en deformar la percepción horizontal a partir de la velocidad con que se recorre el paisaje. El sujeto será entonces el eje a partir del cual se comience a construir el nuevo espacio físico y poético, bajo la distorsión que provee la presencia del automóvil:

[...] con las 7 velocidades del mundo
con Monna y con mi pipa
yo
echo a andar el turismo de mi verso
enredo la mecánica en mis ruedas

y en cada rima canta así un motor
KkkuááKkkuááKkkuóóón [...] (“Klaxon” 62)

“Looping”, que es el poema que cierra el volumen del mismo nombre. Guarda ciertas distancias para con el resto de los textos ya mencionados y revisados. A pesar de que la presencia de la máquina es efectiva, el sujeto en este poema corresponde a un “yo” más activo, que dialoga y que se entiende participante importante de la acción. No hay tanto un percibir, un poner a funcionar los sentidos ante una nueva experiencia, sino que en este texto, es prioritaria la noción de un sujeto concreto que realiza una acrobacia aérea y describe la experiencia en función de lo que hace, dejando de lado las primeras impresiones y la enumeración, y abriendo la puerta a lo descriptivo:

[...] volando sobre 5000 metros
 he querido hacer esta mañana un looping
 me acompañaba “Saxofón”
 un negro pekinés que es mi mascota
 y mi única preocupación
 estaba tan hermosa la pista
 tan límpida la decoración
 sin vientos ni neblinas
 sin un solo temblor [...] (“Looping” 111-112)

Este poema extiende una relación particular con la máquina. Esta sigue siendo la intermediaria en la relación entre hombre y espacio creado⁶¹. En este caso, y como la lógica cotidiana dicta, la máquina es un vehículo en el amplio sentido de la palabra: posibilita la realización de una acción. El hombre accede al espacio aéreo a través de su capacidad de dominar la máquina, pero aún con esta capacidad, es la máquina la responsable de que hombre y espacio aéreo puedan convivir en esta pirueta aeronáutica:

[...] vamos a trabajar un poco
 viejo Motor
 vamos a divertirnos como antaño
 con Marión
 cuando pasaba junto a su ventana
 disparándole un beso “en medio roll”
 vamos a hacer el clown y que nos miren

⁶¹ En este aspecto, la poesía de Marín estrecha su relación con la poesía creacionista de Huidobro. Ambas propuestas poéticas implican un proceso de creación que caracteriza la composición. Mientras Marín articula el espacio poético a partir de la nueva percepción del entorno físico, Huidobro trabaja desde cero, no construye el poema desde una nueva concepción de lo ya existente, sino que desde de la novedad: es una creación pura.

las galletas del Orión
y cual si comprendiera se reía
brincaba retozaba el viejo avión
todo es cuestión de apresurar la marcha
y “picar” con amor
mientras la mano decidida y firme
abre a “full” el acelerador [...] (“Looping” 112-113)

Aunque de manera menos evidente, “Looping”, al igual que “Superavión” presenta una nueva mirada hacia el territorio sin gran interés en elaborar un espacio, sino que en reorientar la mirada desde un ángulo vertical ascendente. El poema cambia, la dirección cambia, y no sería extraño considerar que ambos textos, dadas las posibilidades editoriales de la época, hubiesen sido diagramados y dispuestos de forma ascendente: de abajo hacia arriba (con el primer verso al pie de la página, y el último en el encabezado):

[...] cambia el telón
la máquina traza una ágil media luna
sin la menor vacilación
ahora
va ascendiendo en el espacio
como una burbuja o un electrón
es la montada que hay que mantener
con valor
los ojos ven el cielo transparente
como un mar del Japón
el vacío nos fija en el asiento
en una fantástica presión
ya está la máquina cruzando
la vertical [...] (“Looping” 114)

Las metáforas y asociaciones con elementos de una realidad concreta son también una característica que se repite en el análisis de otros poemas, sin embargo, vale la pena enfatizar el hecho de que en “Looping” existe una constante conciencia de la presencia de la máquina. El proceso de colaboración mutua se consagra al punto de que el hombre reconoce su trabajo en conjunto con la tecnología e incluye en esta relación a otro personaje. En este poema se lleva al perro Saxofón o “Saxophón” al espacio aéreo, para descubrir el universo simbólico que ofrece como mediador a la máquina.

Otro elemento distintivo de este poema, corresponde a la conciencia clara del sujeto hacia la diferencia entre los diversos espacios, el concreto preexistente que el sujeto no

4.2 *Aquarium* o la nueva perspectiva.

Tras cinco años de silencio poético, en 1934 bajo el alero editorial del escritor Julio Walton, aparece *Aquarium*, segundo volumen publicado por Marín dentro del género⁶² y que es al mismo tiempo la última producción poética conocida del autor, quien luego dedicaría su esfuerzo literario a la narrativa (cuentos y novelas), el ensayo y la crónica cultural. El prematuro final de la carrera poética de Marín, aunque inconveniente a la hora de medir su trabajo frente al de otros poetas de más dilatada carrera en el género, es bastante favorable cuando lo necesario es hacer suma de su producción mediante el análisis comparativo de su obra.

Debido al escaso asedio crítico hacia *Aquarium*, tanto en su momento de publicación como en las posteriores reseñas sobre la figura del doctor Marín, es difícil escapar a un análisis y revisión del libro sin naturalmente asumir una posición comparativa y enfocada en el contraste con su primer poemario *Looping*, al cual se le ha dispensado mayor atención crítica. Independiente de esta situación, en este capítulo se pretende evaluar la segunda obra poética del autor como un universo aparte, pero que responde de distintas formas a la expectativa natural que genera la primera obra, establecida ya como una de gran impacto poético en el contexto nacional.

En lo que al tema específico de este trabajo se refiere, *Aquarium* presenta al lector una relación muy particular con el espacio físico, lo cual también decanta en la formulación de un espacio poético común a los poemas que incluye la obra. El tratamiento formal y textual del poema se adapta al escenario distinto con el que el autor se relaciona. Si bien se sostiene en gran parte de *Aquarium* un tono que prematuramente se podría denominar propio del autor, es necesario realizar un acercamiento más profundo a esta segunda obra para poder establecer de manera más categórica las características de forma y fondo que permitirán definir el trabajo poético global de Juan Marín. En ese sentido, el trabajo de este capítulo es precursor, considerando que es el primer acercamiento analítico que se enfrenta

⁶²Vale la pena recordar que en el intertanto de cinco años entre la publicación de *Looping* y *Aquarium* Marín publicó cuatro obras entre las que se cuentan un libro de crónicas ligadas al área de la salud (*Clínicas y Maestros en Inglaterra y Francia*. Valparaíso: Ediciones Boletín médico de Chile, 1930), dos novelas (*Margarita, El Aviador y El Médico*. Santiago: Zig-Zag, 1932) *La muerte de Julián Aranda*. Santiago: Zig-Zag, 1933) y un libro de ensayos médicos (*Poliedro Médico*. Valparaíso: Editorial Chilena, 1933).

a la poesía de *Aquarium*. Esto último, se espera, permitirá recomponer un vacío que en múltiples trabajos y referencias se ejerce, sin buscar ni en menor medida corregirlo, sea esto por indiferencia, facilidad o conveniencia.

El poemario está compuesto por doce poemas que en la primera y única edición existente están acompañados por ilustraciones de Pedro Olmos⁶³, quien aporta un trabajo por cada poema. Ante la intención de establecer una línea formal general en la escritura de *Aquarium*, se llega a la conclusión de que un resultado satisfactorio en dicha empresa es imposible. Esto se debe a que, a pesar de que se maneja un temple similar en las composiciones, existen ciertos poemas (que serán especificados dentro del capítulo) que se escapan del marco general de la mayoría de los textos, lo que dificulta llegar a conclusiones generales que agrupen la obra en su totalidad.

En cuanto a los aspectos específicos que sí se presentan de manera general, en *Aquarium* se decanta bastante la propuesta experimental de vanguardia de *Looping*, asumiendo una escritura más tradicional que no toma los riesgos anteriormente propuestos con respecto al trabajo con el espacialismo y la constitución geométrica de los versos. A pesar de esto, sí es posible encontrar en el poemario la ausencia de signos de puntuación y en gran medida, de mayúsculas. En relación con la métrica, el verso de *Aquarium* es de aliento más largo y reposado, carente de la explosión que caracteriza a la poesía de vanguardia de rasgos cubistas y futuristas como es concebida por la crítica la propuesta de Marín. Esta alteración a nivel formal, se sostiene en función de las particularidades a nivel de contenido de la obra, lo que obliga a modificar la estructura de lo que se está planteando.

⁶³ “Pedro Olmos Muñoz, (1911-1991), es un artista chileno de amplia y destacada trayectoria. Realizó sus estudios de Dibujo y Caligrafía en el desaparecido Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, donde tuvo como maestros a Armando Lira y Marco Antonio Bontá, entre otros. Destacó fundamentalmente en la pintura y el dibujo, y tuvo una desconocida faceta de muralista. Pedro Emilio Zamorano destaca ciertos hitos de su carrera: “Expuso a lo largo de todo el país y en importantes capitales y ciudades del mundo. Su museografía es igualmente extensa. Obras suyas integran importantes colecciones públicas y privadas de arte moderno. Su última exposición en el extranjero la realizó en la “Galería de la Cite” en Lausanne, Suiza, el año 1990” (s/n). El mismo autor define a Olmos como “un pintor trotamundos. Viajó por Europa, Oceanía, América, etc., en busca de conocimiento e información” (s/n) y complementa sus dichos refiriéndose a su obra y capacidades: “Tuvo especiales cualidades para el arte. Al dominio de la técnica y el oficio el artista agregaba virtudes innatas de observación, sagacidad, espontaneidad y fino sentido del humor. “Es uno de los grandes dibujantes de América...” escribió el destacado crítico argentino Leonidas Barletta” (s/n).

Nueva percepción, nueva orientación

Tal y como adelanta el título de este capítulo, en el horizonte general de la poesía de Marín (y como la columna vertebral de la articulación del contenido en su segunda obra) *Aquarium* representa una nueva forma de relacionarse con el entorno, lo que da cuenta al mismo tiempo de un nuevo sistema de percepción.

En *Aquarium*, el sentido fundamental que hará las veces de puente entre el sujeto y el espacio físico es la vista. Este sentido tiene implicancias directas en la articulación de los poemas (en los que descubrirá un territorio distinto desde una orientación física diferente) y en las características que definirán el temple y la estructura de los mismos, a partir de los rasgos específicos que potencia el sentido de la visión:

En comparación con otros animales el hombre es predominantemente un animal visual, ya que para hacer frente al mundo, entre los cinco sentidos tradicionales, depende primordialmente de la vista. Ante sus ojos se abre un mundo más amplio y a través de ellos le llega mucha más información que por medio de los otros sistemas sensoriales (auditivo, olfativo, gustativo y táctil) (Tuan 16).

En *Aquarium*, la percepción genera figuras poéticas que potencian el contenido de cada texto. El sujeto no se enfrenta a una multiplicidad de estímulos de manera caótica, no articula en función de la aparición rauda ni intenta agrupar en un poema una mezcla de sensaciones y de imágenes inconexas. Los poemas de *Aquarium* condensan imágenes en un cuadro unitario, se hacen cargo de un temple único y se establecen como poemas coherentes y cerrados dejando poco espacio a la aparición de lecturas tangenciales y de elementos poco relevantes en el sentido mismo de la composición.

Ejemplo claro de esto son los cinco poemas breves que se incluyen en el poemario⁶⁴. En los cinco versos que componen cada poema, el autor repite su primer y

⁶⁴ El investigador americano James O. Swain, distingue en su deficiente y escaso análisis a estos cinco poemas bajo la denominación de “Five Poems of Five Lines Each” (cinco poemas de cinco líneas cada uno) afirmando que “These are, without doubt, some of Juan Marín’s best poems, but their very shortness denies them the attention that “Buenos Aires”, for example, will always receive” (60), excusándose de realizar un mayor análisis debido a la brevísima extensión de los poemas.

último verso y los distancia gráficamente en la hoja, potenciando su unidad⁶⁵ y haciendo que los tres versos intermedios funcionen como peldaños de una escalera que avanza descendente hacia la derecha del lector:

Un esqueleto danza en la nieve
blanco como un sueño
y la luna lo envuelve
y le azulea los huesos....
Un esqueleto danza en la nieve. (“Sinfonía Blanca”).

El formato de estos cinco poemas (“Farol”, “Sinfonía Blanca” “Sinfonía Roja”, “Amanecer” y “Marítima”) es ideal para el despliegue provechoso del sentido de la vista como enlace entre sujeto y entorno. Estos textos se conforman como una poesía envolvente que enfrenta una imagen simple con una profundidad poética que hace que muchos limiten con un hermetismo desafiante, tal y como el ejemplo recién citado.

A pesar de la brevedad de estas composiciones, es necesario hacer hincapié en la importancia de estas en la globalidad del poemario. En cantidad, corresponden a un poco menos de la mitad del libro, y a partir de esto es coherente pensar en su publicación como un esfuerzo del autor de agrupar una parte sustancial de su propuesta poética en una forma común, lo que no logra sostener en el resto de los poemas de *Aquarium*.

La condensación de una imagen particular del entorno en el poema, es una de las características fundamentales de estos y de la propuesta de Marín en su segunda obra lírica:

En el crepúsculo de fuego
la mariposa extraviada vuela
su diminuto y rojo velo
acaricia como una lengua....
En el crepúsculo de fuego. (“Sinfonía Roja”)

La escasez de versos, obliga al autor a generar un universo poético a partir del indicio. El espacio se constituye en función del atisbo poético desplegado en la síntesis del poema. En el caso de “Sinfonía Roja”, la aparición de una incipiente noche, y espacio de oscuridad se hace presente a partir de dos expresiones particulares. El “crepúsculo de fuego” da muestra del atardecer y sus colores, los que simbolizan la próxima oscuridad que se aparece desde la

⁶⁵ “Dr. Marin has made the unity of each more pronounced by repeating the first line of each poem again in the fifth” (Swain 60).

negación de la misma: “la mariposa extraviada vuela/ su diminuto y rojo velo/ acaricia como una lengua...”. La imagen de una luz indica este espacio que se acerca y se refuerza (se entiende que no casualmente, aunque no hay certeza de esto) con la ilustración que acompaña el poema y que hace explícita la existencia de una lámpara prendida que adorna un escritorio al costado de una ventana. La “mariposa extraviada” da cuenta del movimiento de una llama movediza cuyo “diminuto y rojo velo/ acaricia como una lengua...”. Los cinco versos generan un entorno condensado en una llama de fuego, una mirada recta hacia la profundidad de la imagen, fenómeno propio del sentido utilizado, dado que “la ventaja de la posición frontal de los ojos es la posesión de una información doblemente segura: la visión binocular ayuda al hombre a ver los objetos de manera nítida y como cuerpos tridimensionales” (Tuan 17). A partir de esta orientación directa se articula la oposición a la oscuridad de la noche que se avecina. No se llega más allá de la formulación de la imagen en movimiento y la vista abre la puerta a un horizonte imaginativo que proyecta un universo desconocido desde la poetización nítida de un elemento.

La extensión del poema no solo afecta en la síntesis de la imagen presentada, sino que predispone una atmósfera cerrada. El poema funciona en su individualidad como un signo bien desarrollado, pero falla en su relación a nivel de contenido e imágenes con el resto de los textos que componen *Aquarium*. Hay una vocación centrípeta que define la disposición minimalista del entorno, una instantánea poética que, aunque en un formato diferente, se extiende a los otros textos, uniéndolos desde su diferencia. Cada uno funciona como una partícula aislada, que comparte un espacio físico asimilado, un temple y una voz común, mientras la expresión de cada poema se desarrolla en función de sí mismo.

A diferencia de los cinco poemas breves, hay otras composiciones como “Paisaje” cuya extensión es mayor. Sin embargo, las imágenes de estos poemas siguen manteniendo una profundidad reflexiva que se despliega en dos o tres versos, distanciándose de la composición explosiva de *Looping*, donde la imagen de un verso irrumpía violentamente al siguiente, pero sin perder la dinámica y el movimiento propio de la propuesta de *Aquarium*:

Romance nubes desnudas
desciende la colina
sigilosamente un muelle vago
y sediento

en los espejos
de horizontales láminas
cantan los arco-iris musicales
el sol triza los vidrios del paisaje
agujas parroquiales
rondan letanías septuagenarias. (“Paisaje”)

La inmediatez medida que se desprende de estos versos permitirá al lector reposar su mirada en las imágenes creadas, sin caer en la vorágine de la velocidad, sino más bien alternando verso a verso su mirada, en un vaivén que, se verá en otros poemas, asemeja el movimiento en un bote sobre el mar calmado.

A pesar del imaginario marítimo presente en la elaboración del entorno en el espacio poético, existe una particularidad en el proceso perceptivo que genera una distancia en el poema, un verso descriptivo, enumerativo, pero que, sin embargo, no escapa de la contemplación, no se involucra en la carne con el espacio físico. El desarraigo y la distancia de este poema, es propia de la imagen del zarpe: la ciudad se ha dejado atrás, los versos que la conforman la miran con la frialdad dada por la resignación del que parte, y que contempla desde la inevitable cubierta de un barco que avanza en el sentido opuesto. Hay una carga de nostalgia en la presencia escueta del sujeto que comienza caracterizado como esta “ilusión viajera/ de diez y siete años”. Su gesto de mirar hacia atrás a lo dejado contrasta con la fría mirada descriptiva del poema:

[...] velas marinas
en una cotidiana
siembra de hostias sobre el horizonte
reidores choapinos
como pájaros heridos
sangrando
pintan el aire chillidos de color
un éxtasis de oro
golpea en la torre
aletean diez campanadas
de la casita en la ladera
sale como un humo azul
una ilusión viajera
de diez y siete años” [...] (“Paisaje”)

El espacio físico se dispone a partir de imágenes concretas, sintéticas pero sin el elemento distorsionador de la alta velocidad poética existente en el anterior volumen analizado. Aquí el ritmo del desplazamiento marino marca el paso de los versos y el espacio poético se constituye como el lugar donde los elementos se ordenan al ritmo del navegar: van y vienen alineados en la línea del horizonte.

La nueva percepción y elaboración del tiempo dentro de los poemas, también es muy particular en el universo poético de *Aquarium*. En el poema “Zarpe” la metáfora del lugar intermedio entre dos estados opuestos trae inmediatamente al análisis la figura espacio-temporal de la transición. El espacio que se sostiene entre una dimensión espacio-temporal y otra, deviene en una estructura temporal indefinida. A pesar de que gramaticalmente el poema asume una posición, en cuanto al contenido esta figura se contradice, pues pone el énfasis en esta dimensión mixta, en que el presente está compuesto simultáneamente de dos temporalidades y espacios distintos:

[...] mientras las barcas vienen
a amarrarse a sus muelles
ves
la NOCHE
 está encendiendo
 sus fuegos
en sus negras calderas
 ya crepitan las chispas allá arriba

Y PONE PROA AL ALBA (“Zarpe”)

El paso de la superficie hacia el mar está igualado a la transición entre día y noche, estableciendo un espacio de mayor contradicción cuando asume que, en el momento en que el resto de los barcos vuelven de su jornada de actividad, el zarpe busca salir en dirección al amanecer. Esto genera una oposición simbólica en igual relación con el zarpe de una embarcación, que abre su día saliendo del puerto. Sin embargo, este zarpe que se produce al llegar la noche anhela igualmente la luz del sol que encontrará al final de su travesía.

La búsqueda del alba, al poner en su dirección la proa, permite establecer una dualidad noche y día, que se relaciona simbólicamente con el zarpar, es decir, la noche representa la incertidumbre de un espacio sin luz, en el que la vista no puede percibir nítidamente su entorno, así como la travesía marina personifica una incertidumbre, frente a

la supuesta seguridad que ofrece la superficie terrestre, físicamente más estable que el inestable océano.

La continuidad en el tiempo se dibuja en una línea horizontal, afirmándose en la linealidad conocida en la que el hombre ordena su tiempo cíclico. Los barcos llegan a reposar de noche cuando otros salen al mar.

La nueva perspectiva ofrecida por Marín en la poesía de *Aquarium*, tiene directa relación con la presencia de un territorio distinto al que evoca las particularidades analizadas ya en *Looping*. Este espacio físico diferente ha devenido en una presentación y orientación horizontal de los elementos e imágenes dispuestas en verso. La elaboración y reconstrucción de este espacio físico en el espacio poético que es *Aquarium* es consecuencia clara de un necesario proceso poético de redescubrimiento del paisaje como lógica y temática. Es la principal distinción entre este segundo poemario y su antecesor, y constituye a esta propuesta poética como una digna de considerar a la hora de entender la percepción del espacio físico y poético desde la mirada de la vanguardia.

Redescubrir el entorno

En *Aquarium*, el entorno predominante y que determina categóricamente a la gran mayoría de los poemas, corresponde al espacio marítimo, el cual exige una disposición del poema en función del encuentro y elaboración lírica para con este espacio.

La tradición occidental de dominio sobre el espacio marítimo, está presente desde mucho antes que el espacio aéreo, por lo que en gran medida, el sujeto de los poemas no debe esforzarse en articular un espacio físico y poético desde el vacío, y a esta condicionante responde la construcción de una nueva orientación, una formadistinta de relacionarse con el espacio físico y de hacerlo latente en la dimensión poética.

El diálogo entre sujeto y entorno en este poemario implica una diferencia en los sentidos del sujeto que se enfrenta a su alrededor simbólico. Si en *Looping* la constante correspondía al sujeto que simultáneamente observaba y articulaba un espacio desconocido, que construía el espacio físico a la vez que el poético; la mirada del sujeto de *Aquarium* es contemplativa y reflexiva. El sujeto no se involucra de manera profunda en la articulación del espacio, sino en la descripción y poetización del mismo.

La experiencia del entorno no es del todo distinta. Existen para el siglo XX una cantidad enorme de crónicas, relaciones, cartas y diversos documentos que detalladamente exponen las particularidades de este encuentro, por lo que el sujeto de *Aquarium* no tendrá que (o más bien no verá necesario) articular desde el vacío de un espacio desconocido para el lector, sino que el valor literario de esta obra corresponde al vuelo poético con que Marín se apropia del espacio marítimo desde su particular posición. La profundidad poética con la que se lleva a cabo el proceso contemplativo y descriptivo, se iguala al esfuerzo creacionista de la primera propuesta poética del escritor, quien ya no será el encargado de construir la naturaleza de su espacio poético, sino que a partir de lo ya dado por el espacio físico, articulará con estos elementos un espacio poético desde la palabra, el que es propio y natural a la tradición marítima.

En la globalidad de los poemas de *Aquarium*, no existe un arraigo de los distintos versos y poemas en una propuesta formal definida. Por lo mismo, la palabra poética en el libro corresponde a una expresión a la deriva, que busca, a partir del temple melancólico que genera su relación en el espacio físico, hacer explícito el temple de sobriedad y profundidad al lector.

Existen distintos elementos en el libro que caracterizan de diversas maneras la existencia e importancia del espacio marítimo. El primero es la aparición concreta y explícita del mar en los poemas. En *Aquarium* la sola mención del mar implica la posición del sujeto en una embarcación que lo mantiene siempre en el espacio mismo, aunque mediado por la existencia de un agente externo, elemento que será revisado en una posterior sección de este análisis.

En el poema “Matinal” se produce un fenómeno bastante particular en el contexto del poemario. Junto con la presencia explícita del hablante en el mar, este poema recupera ciertas características textuales presentadas en *Looping*, pero que no surgen a partir de las mismas contingencias desde las que se articulan en el referido libro. La aparición de extranjerismos y versos más cortos y explosivos, en conjunto con otras elaboraciones más extendidas entre dos o más versos, hacen de “Matinal” un poema simbólico dentro de los textos de *Aquarium*, pues es un punto de convergencia muy bien elaborado y definido, entre las estéticas presentes en ambos poemarios. Quizás un reflejo fiel de lo que sería el trabajo de Juan Marín, si sus poemarios estuviesen sometidos a una simple suma de elementos:

Muerta la ola escuálida
niebla lluvia que besa las montañas
el viento trae los glaciales ímpetus
ya se fueron las estrellas trasnochadas
manos frías amoratados labios
[...]
la proa quirúrgica
el mástil lírico
y la chimenea fumadora sabia
MorningCapitain
la hélice entumecida
escalofría las vértebras aceradas
have a cigarette
please (“Matinal”)

En este caso, tanto la presencia del barco como la del frío matutino en un cambio de guardia, hacen que la existencia del espacio marítimo del mar sea latente y fundamental en el contenido del poema. Olas, espumas, témpanos; en conjunto con la proa y el mástil, son parte del campo semántico extraído desde el espacio a partir de la máquina y la naturaleza. Estos elementos definirán durante gran parte de *Aquarium* las líneas principales de contenido, serán figuras recurrentes, que marcarán la relación sujeto-entorno, y afectarán determinantemente la elaboración de un espacio que tiene disponible en su referente concreto la fuente de su inspiración lírica, y las figuras para articular un nuevo espacio dentro del poema.

Fuera del contenido relacionado con el espacio marítimo, este poema le debe mucho en su composición al universo formal desarrollado por Juan Marín en *Looping*, dando muestras de que a pesar de la distancia figurativa entre ambos poemarios, existe un sustrato que más adelante puede ayudar a la hora de definir, en función de estos análisis, la voz poética global asociable a la figura del escritor

El segundo elemento corresponde a la presencia simbólica del mar en los poemas. Esta se expresa en gran medida en el movimiento oscilante expuesto en imágenes concretas y en el ritmo natural de los poemas a la hora de ser leídos. Su aparición simbólica funciona como una metonimia del espacio marítimo.

En los versos finales del poema recién analizado existe una alusión al movimiento oscilante, aunque en su caso no se hace tan necesario pues la presencia del espacio marítimo ya se expresaba en los versos anteriores tanto de manera explícita como figurativa: “y en la soledad gris/ del puente cabeceando/ balanceándose el alma” (“Matinal”). Un poema que necesite la existencia del segundo elemento para hacer sentido dentro del conjunto, es “Marítima”. Aunque su título ya hace predecible la temática de esta composición, el texto se sostiene simbólicamente en la presencia del movimiento ondulante del barco como el rasgo que determinará el contenido del poema, su forma y cadencia:

Onda glauca que va y viene
y acaricia y amenaza
alarga un muslo de nieve
y se aleja hacia las albas...
Onda glauca que va y viene (“Marítima”)

La brevedad de este poema hace que su contenido se refugie en la imagen del vaivén del barco sometido al ritmo y paso de la ola calma. Sin hacer mención explícita de la importancia del imaginario marítimo, sus versos permiten asociar el poema a los otros que conforman *Aquarium* en su afán de situarse en el contexto físico del espacio marítimo, y de expresarlo de manera particular.

El tercer elemento define el espacio marítimo desde la nostalgia con que se alude al espacio terrestre, que se establece en oposición al anterior predominante. La conexión vital con el espacio marítimo es más fuerte que con la superficie terrestre, la cual es presentada desde la contemplación y la descripción distante: la verdadera relación estrecha entre sujeto y entorno se genera en el espacio marítimo.

El poema “Paisaje” es la expresión más concreta de este elemento, que se relaciona directamente con la vocación direccional en la cual se desenvuelven los poemas de *Aquarium*. La visión nostálgica del paisaje proyectado en el espacio terrestre permite inferir que la estancia del sujeto en el mar lo aleja de manera inmediata del territorio que consideraba propio y natural, pero que en el instante es mirado de manera distante y desarraigada.

En el poema “Farol” existe, dentro de sus escasos versos, la presencia simbólica del mar y del espacio terrestre, ambos desde distintas miradas. Mientras el “farol rojo” encontrado en alta mar representa una luz en la lejanía, una especie de esperanza en un horizonte de oscuridad e incertidumbre, esta se desplaza simbólicamente hacia la figura del “jardín espectral”, imagen que sutilmente lleva al lector al espacio terrestre, donde como “flor deshojada” la luz roja que brilla en la noche se debe seguir como un camino delimitado en la oscuridad de la noche. Así, dentro del espacio marítimo, se construye un camino simbolizado en figuras del espacio terrestre, que permiten asimilar en el nuevo entorno la orientación y camino por recorrer del sujeto poético quien a fin de cuentas ve en esa luz una señal de ruta.

La relación entre sujeto y mar no puede darse de manera directa en todo momento. El hombre, que invade un espacio que no le es propio donde no puede desenvolverse libremente de manera natural, accede a este a partir de un elemento ajeno a ambos actores pero que actúa como intermediario. Esto posibilita la relación y genera una proyección creativa que se vio en su momento en *Looping*, y que en *Aquarium* está siempre subyaciendo los encuentros hombre-espacio marítimo: la máquina.

Persistencia de la máquina

La relevancia de la máquina en los poemas de *Aquarium*, ya ha sido mencionada como trascendental. Aunque en cuanto a la elaboración de una forma poética, no hay una influencia tan determinante en este poemario, como sí se percibe en *Looping*, el encuentro sujeto-entorno se da en gran medida, gracias a este elemento que genera el punto de encuentro para ambas dimensiones.

Seguir citando los mismos ejemplos ya expuestos sería redundante y sumamente innecesario. En lugar de esto, es preciso enfocar los esfuerzos reflexivos y analíticos en los únicos poemas que escapan de manera notoria a las producciones ya mencionadas. Es el caso de “Mecánica” y “Era”, los dos poemas que cierran este volumen, y que al mismo tiempo dejan una duda persistente en la lectura de la obra de Marín, pues desarticulan en cierta medida la propuesta temática de *Aquarium*.

El caso de “Mecánica” es excepcional en este poemario. Es para comenzar, el único poema del volumen que la crítica ha considerado con igual atención que a los poemas de *Looping*⁶⁶ precisamente porque su temática se acerca mucho más a lo propuesto en la primera obra, no así a la de los otros poemas de *Aquarium*. En cuanto a los elementos formales, “Mecánica” es un poema más largo que los analizados. Aunque no aplica en su composición los elementos desarrollados en *Looping*, sí representa en su contenido una recuperación del espíritu modernólatra, reflejado en una especie de poética o manifiesto maquinista que declara la adoración por la velocidad y lo artificioso tecnológico como elementos fundamentales en la composición de la nueva poesía. Da luces de lo que considera como apropiado para la poesía, y proyecta un futuro para la misma, rodeado de los elementos que conforman su primera propuesta poética. En este sentido “Mecánica” más parece ser un poema apto para abrir o cerrar *Looping* y no para aparecer en *Aquarium*; obra que toma otro vuelo poético, desligándose mayormente de la propuesta inicial de la poesía de Marín:

Oh poema de acero que abrazas el mundo nuevo
grito de los bronquios de la usina
tus rimas son los ejes biselados
fulgurantes de voluntad dinámica
como bíceps de gigantes caídos
desde un planeta Marte humanizado
a golpes de siglos
fierros luces poleas
leit-motiv de las hondas hertzianas
canto de los dínamos delirantes
las chispas son los besos pasionales (“Mecánica”)

Aunque con versos más largos, la explosividad y la recuperación del ritmo veloz de la dinámica maquinista se aprecian desde los primeros versos. Así, los elementos que conformarán el contenido del poema vuelven a la misma lógica de *Looping*. El campo semántico propio del universo de la máquina compondrá el poema, y las reflexiones que se presentan en él, son poetizadas en un tono de soberbia, declarativo, propio de un texto con

⁶⁶ En el estudio de James O. Swain se destaca: “This poem has been given great importance by critics, rightly we believe, for it seems to be a sort of manifesto, a declaration of poetic liberty. Several critics have studied Marín’s poems that dared introduce what had been considered such non-poetic subjects as: aviation, night clubs, boxing, automobiles, cities, and personalities” (Swain 58-59).

características de manifiesto. “Mecánica” es en sí un conjunto de consejos e instrucciones composicionales sobre el poema del futuro, el que dominará la poesía y la literatura de la era de la tecnología:

tu aliento de benzol y gasolina
estremece las bielas
de los nuevos corazones del mundo
oh diosa recién nacida
convulsiones de jazz-band de hierro
despertaron las calles de América
y ventilan la Europa decadente
nuevo sentido del Universo
nuestro
poema de acero
canción mecánica
esperas un instrumento y una lengua
que exprese tu alma henchida
de alaridos inmensos (“Mecánica”)

Así mismo, el poema de Marín también tipifica la figura del poeta y su rol ideal dentro del panorama de la poesía maquinista, tecnológica y veloz. En sus versos, el autor describe las expectativas sobre el poeta, y desestima inmediatamente la posibilidad de que algún hombre logre responder a ellas antela fuerza y nueva belleza que trae al mundo la tecnología:

[...] esperas al poeta titán
super-producto de una época
que recoja en su verso magnífico
gluglú de submarinos y zumbido de aviones
rechinar de calderas
sutil vibración de dinamómetros
caricias radiotelegráficas
nadie ha escrito el más divino verso
aquel que gira en la correa de un dínamo
el que teclea en un motor
el que como un monstruo eléctrico
en las noches silentes
corre su escalofrío lírico
por los alambres impertérritos [...] (“Mecánica”)

A pesar de que en gran medida el poeta que canta lo que el poema propone no ha llegado (aunque la figura de Marín se hubiese acercado en su momento, se ha vuelto a distanciar en *Aquarium*), el hablante no ha perdido la esperanza, e incluye en este manifiesto una especie de predicción que al mismo tiempo crea la imagen del “superpoeta”; el hombre que sabrá cantar desde su voz toda la complejidad de la máquina, haciéndola hablar desde su propia lógica:

[...] mecánica canción y sistema
filosofía oculta de una incógnita alquimia
ha de surgir el HOMBRE
que te muestre desnuda
que viole tus secretos
vuelque tu corazón en tus retortas
lo queme en tus hornazas
y escriba
la nueva lírica
la de las líneas rectas
la de los fuselajes
de las altas antenas
y de las ruedas infinitamente veloces
que te empujan
que te arrastran
suelta en el viento tu melena eléctrica
por los invisibles planos cósmicos (“Mecánica”)

Como se puede distinguir en las citas presentadas, la estética composicional de “Mecánica” es similar a la propia que se ha descrito como parte de *Aquarium*, aunque marque distancias determinantes a nivel de contenido. Las diferencias de todo orden (entre los lenguajes y contenidos de ambos poemarios, entre “Mecánica” y el resto de *Aquarium*; entre lo manifestado en “Mecánica” y lo puesto en práctica previamente⁶⁷ en *Looping*) hacen realzar el hecho de que, más allá de las variaciones en la poesía de Juan Marín, persiste en su obra una preocupación particular por la máquina, sus características y su rol en el horizonte creativo de la poesía.

⁶⁷ A diferencia de los que conforman la primera obra analizada, los poemas incluidos en el segundo volumen de poemas del autor se encuentran fechados, lo que permite al agudo lector, considerando la cercanía temática de *Looping* y “Mecánica”, especular sobre la real distancia temporal que puede existir entre los poemas de la primera obra de Marín y el manifiesto presente en *Aquarium*.

Habiendo leído la anterior obra poética del autor, es pertinente plantear la pregunta sobre cómo es preciso entender la existencia de “Mecánica” en el contexto total del universo poético desarrollado por Juan Marín, ¿es efectivo el considerar “Mecánica” como un punto de encuentro entre ambas propuestas, que involucra la temática de *Looping* y la formulación compositiva de *Aquarium*, o es simplemente un intento tardío y poco afortunado de articular un gran trabajo de “arte poética” que no se sostiene de manera coherente como propuesta a nivel de forma y contenido?

Si bien la respuesta a esta pregunta la podrán dar con mayor asidero los futuros estudios sobre la obra de Marín (quizás, mayores antecedentes o perspectivas críticas que abran los sentidos de este poema), no es correcto desconocer que, por alguna razón particular, la crítica y los estudios literarios sobre la obra poética de Marín han decidido no volver la vista hacia *Aquarium*. Esto es efectivo, con la excepción del poema “Mecánica”, el cual ha sido fácilmente asimilado a los poemas incluidos en *Looping*, liberando a quien estudie su obra del trabajo analítico necesario para situar a *Aquarium* como parte importante de la visión poética completa del escritor. “Mecánica”, como poema que alaba el espíritu rupturista y arriesgado que Marín pone en práctica en sus textos publicados en su primer volumen del género, es destacado complacientemente, y es quizás este el peor pecado de la crítica y los estudios referenciales sobre la figura y obra de Marín: entender este poema fuera de su contexto de publicación, fallando en detenerse a pensar en la coherencia del mismo con los textos que junto a él componen *Aquarium*.

El poema no escapa de ser una composición celebratoria hacia el maquinismo como corriente de la vanguardia. No incluye dentro de su elaboración la presencia concreta de la máquina, la velocidad y la tecnología en la relación sujeto-entorno, que sí existe en poemas como “Supervisión”; “Spin” y otros publicados en *Looping*. En ese sentido, el poema ilustra una manera de escribir que no pone en práctica en sí mismo, lo que le resta peso gravemente, y limita su lectura crítica a la asociación facilista con una propuesta formal distinta a la que es posible apreciar en “Mecánica”.

Para aumentar la confusión en cuanto a los poemas que componen *Aquarium*, aparece “Era”, poema que aunque incluye y evoca temáticamente a la máquina, parece realmente perteneciente a otro libro muy distinto a los poemarios de Marín. Existen elementos como la elaboración de figuras sofisticadas y románticas, de las cuales el autor

prescinde en todos los otros poemas de su obra general. A pesar de que se encuentra simbolizando en la máquina, la aparición de la figura femenina en este poema es desconcertante tanto en función de la postura futurista como respecto de los otros poemas estudiados de Juan Marín. Su presencia fuera del contexto general en el que se encuentra en la obra poética de Marín (es decir, lejos del espacio del jazz-band y el cabaret como la alusión a Josephine Baker, y las bailarinas del Atlantic Cabaret, o la aparición incidental, casi nula en otros poemas como Monna en “Klaxon” y Marión en “Looping”) es una arista digna de estudiar, pero que lamentablemente escapa de los alcances de este trabajo.

Este elemento individual es solamente una muestra ejemplificadora de la cantidad de temas de análisis presentes en este tan escasamente estudiado poemario. Es de esperar que acercamientos como este permitan a otros investigadores profundizar y acercarse a esta valiosa y extraña obra de la poesía chilena de vanguardia, de modo que los cabos sueltos puedan, en la medida de lo posible, ser atados y así ofrecer a la poesía de Juan Marín la atención crítica que se merece.

4.3 Juan Marín: Poesía de vanguardia.

Las obras del género lírico del escritor Juan Marín son muestras de dos momentos escriturales y estilísticos en el universo literario del autor. Sin embargo, existen elementos comunes a ambas propuestas que permiten, luego del análisis por separado de cada poemario, definir el trabajo de Marín a partir de ciertas afirmaciones que constituyan una “poética” detrás de su escritura. Junto con el establecimiento de estas líneas de relación entre ambos libros, será preciso dar cuenta de los rasgos formales y de contenido que sostienen los distintos argumentos sobre la poesía de Juan Marín y asimismo, formular una propuesta general sobre su obra poética.

Poesía futurista

La poesía de Marín, ingresa al universo de la lírica nacional como una propuesta diferente y distante de las generaciones consagradas del modernismo y mundonovismo⁶⁸, y como una versión algo tardía de las primeras expresiones de la vanguardia, que comenzaban a presentarse como una tendencia en la literatura latinoamericana durante los años veinte⁶⁹.

Esta aseveración se sostiene, considerando principalmente la poesía de *Looping*, su primera obra poética, publicada el año 1929. La propuesta del poemario, representará tanto la etapa de iniciación en la escritura de Marín, así como su obra primigenia en el género, la que cabe incluso en lo que James O. Swain categorizaría como “a Chileanversion of *futurism*” (Swain 13).

⁶⁸ Establecidas en trabajos como *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (Barcelona: Crítica, 1988) de Cedomil Goic.

⁶⁹ “When he [Marín] began to write, in the early Twenties, Latin American literature was absorbing the revolutionary changes which hit Europe after the First World War. Mexican, Argentine, Chilean poets followed with enthusiasm the manifestos of Futurism, Surrealism and Creationism” (Swain 13).

Esta asociación con el “ismo” forjado en Italia durante las primeras dos décadas del siglo XX, es totalmente perceptible, principalmente en este primer poemario, en el que se encuentran claramente concretizadas ciertas características literarias asimilables al “Primer Manifiesto futurista” (1909) y el “Manifiesto técnico de la literatura futurista” (1912)⁷⁰.

Entre los elementos de fondo que permiten relacionar la poesía de Marín con el futurismo italiano, se encuentra la coincidencia teórica desde la cual ambos surgen: “[Futurismo] It is not an ‘art movement’ in the ordinary sense, but (like Dada and Surrealist movements of which it was a precursor) more of an ideology, away of approaching modern life” (Rye 10).

Así como el futurismo, la poesía de Marín propone, desde su propio lenguaje, una nueva forma de acercarse a la vida moderna y a los fenómenos que determinarán, de acuerdo a su percepción, las condiciones que regirán la creación del poema, la vida humana y la relación entre el hombre y el mundo. Marinetti proclama algunos de estos elementos ya en 1909, cuando reflexiona sobre las labores y características del grupo que comienza a delinear: “3.- Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada” (Marinetti 129). La dinámica que está presente en el postulado futurista, se devela en la elaboración de un verso cuya expresión se relaciona con su agresividad, agilidad y el impacto hacia el lector:

[...] COSMOPOLIS IMPUBER DANZANTE
alma de gaucho músculos de potro
sentimentalismo verde de gigoló
el bataclán te electriza los pezones
la sombra de Egipto te decora
la quinta dimensión del music-hall
tu cabellera engominada envuelve
los cinco continentes y las aguas
con aroma de mate y guitarrón
tu mano en praderas y rebaños
cubre el ombligo de Sud-América
de la mirada lúbrica y judaica
del monocle de acero de New-York (“Buenos Aires” 36)

⁷⁰ Ambos textos incluidos en Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas* (Traducciones de G. Gómez, N. Hernández y C. Sanz). Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

Junto con la potencia y movilidad del verso de Marín, existen fundamentos técnicos composicionales que permitirán comprender su trabajo lírico como futurista. En su “Manifiesto técnico de la literatura futurista” Marinetti enumera una serie de condiciones que definirán las propiedades formales de la poesía futurista. Muchas de estas se aplican a cabalidad (otros parcialmente) a los rasgos textuales de la poesía de Marín, por lo que no será extraño entender su obra como una muestra de la poesía futurista en Chile. Inspirado por el canto de una hélice de avión, el autor italiano siente la necesidad de que el verso se desprenda de las limitaciones impuestas por la tradición literaria occidental. Junto con esto, la misma hélice enuncia las características de la literatura futurista, las que vendrían dadas por un avión en pleno vuelo: “1.- ES MENESTER DESTRUIR LA SINTAXIS DISPONIENDO LOS SUSTANTIVOS AL AZAR, TAL COMO NACEN.” (156)⁷¹.

La poesía de Marín, como se ha destacado en los pasados capítulos, se distingue de sus antecesores poéticos por la distancia formal que toma en función de la poesía romántica y modernista. En este sentido, y en especial medida en *Looping* (1929), el trabajo poético de Marín conlleva en sí el trastocar la sintaxis tradicional de la oración. Aunque se entiende que el género lírico en su totalidad no se caracteriza por su rígido orden sintáctico en la conformación de los versos, la propuesta expuesta en el “Manifiesto técnico...” hace mención directa a la disposición del sustantivo, el cual se ordena en función del ejercicio perceptivo y articulario del espacio poético en la poesía de Marín:

[...] shimmy motor
 gallo cantor
 un surtidor
 mandolión
 trombón
 sin son
 sin
 elfive o’ clock
 tea
 cambia el amor
 de Mary Pickford a Fifi
 shimmy es así. (Shimmy 85)

⁷¹ “Like the painters, the Futurist poets sought to convey the “simultaneity” of impressions which characterized modern life. The stylistic devices by which they sought to achieve this aim were the abolition of traditional syntax, metre and punctuation and the introduction of mathematical and musical symbols, onomatopoeia and “free expressive orthography” (Rye 111).

Los sustantivos se ordenan en el poema en función de su aparición ante los sentidos del hablante, quien los distribuye en la hoja en blanco desde la intuición perceptiva, lejos de la racionalidad del orden gramatical que en el futurismo se pretende abolir. La segunda máxima del “Manifiesto técnico...”, hace mención a la presencia de los verbos. Aunque en la poesía de Marín el transcurso del tiempo y su figuración textual en el poema es una figura importante, se distancia de la propuesta futurista que impone el uso del infinitivo. Marín (como fue mencionado en el primer capítulo del análisis) opta por el uso del gerundio para dar cuenta de la simultaneidad entre el proceso perceptivo y la elaboración del espacio poético. En contradicción con lo planteado por Marinetti, quien propone el infinitivo para que los verbos “se adapten elásticamente al sustantivo y no queden sometidos al yo del escritor que observa o imagina” (156), en la poesía de Marín el verbo no da luces sobre la presencia del yo (el que por negación forma parte de la acción). El verbo en esta obra constata el paso del tiempo en coherencia con la poesía dinámica que se mueve en el mundo, que no busca dar cuenta del entorno desde la inmovilidad sino desde la constante acción:

[...] 7 A.M.
una hora para el cambio de guardia
el frío la lluvia la escarcha
y en la soledad gris
del puente cabeceando
balanceándose el alma (“Matinal”)

Otro elemento que caracteriza a la literatura futurista presente en la obra de Marín, corresponde al sexto punto del manifiesto: “6. – ABOLIR TAMBIÉN LA PUNTUACIÓN”. Esta característica está presente en ambos poemarios de Marín, en los que la continuidad de los versos y los encabalgamientos son una fuente constante de sentido en cada poema. El gesto de abolir la puntuación define “la continuidad variada de un estilo *vivo* que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas de los puntos y las comas” (Marinetti 157). A partir de esto será preciso inscribir a Marín como un autor futurista, pues el gesto detrás de la desaparición textual de la puntuación no corresponde a un capricho o sinsentido, sino que a un ejercicio consciente de dinámica poética:

El cielo se ha ido tan arriba

porque arrojó el lastre de las nubes
de su barquilla azul
nos miran los gemelos telescópicos
de dos farolas vespertinas
observatorio
de la colina sin nombre
salud
buena muchacha [...] (“Zarpe”)

Coherente al trabajo con el sustantivo, la ausencia de comas y puntos se oficia en la articulación de un poema que se mueva otro ritmo, bajo una nueva lógica en que la pausa es un despropósito a nivel formal y de contenido.

En el octavo punto descrito por Marinetti se comienza a abordar el tema de las imágenes dentro de la obra literaria, otro elemento fundamental en la relación entre la poesía de Juan Marín y el futurismo: “8.- NO EXISTEN CATEGORÍAS DE IMÁGENES. nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. La intuición que las percibe carece de preferencias y partidismos” (Marinetti 159). El tratamiento de la imagen de Marín precisamente, no discrimina entre su contenido o características, ni en el contexto de un mismo poema. Esta mixtura de tonalidades será característica de una poesía donde la multiplicidad y variedad de estímulos presentados, combinados con el dinamismo del verso, dan énfasis al plano general del texto, el conjunto de imágenes por sobre el detalle minucioso:

[...] sábanas azules
grumetes que bailan charleston
en la punta de las gavias
y los corazones atados
girandogirando
en las revoluciones del giro-compás
12 del día
viento por popa
una mano negra hace equilibrios
con 20 cocktails fantásticos
del piano eléctrico se escapa
un tren cargado de fox-trots
el oficial echa los dados
lo angustia
un marítimo romanticismo ineludible
florece en las carpetas rojas
un jardín de rubias melenitas gargónicas

la antena radiotelegráfica
anzuelo de estrellas [...] (“Navy” 40-41)

El noveno y décimo punto focalizan su atención en la creación y distribución de las imágenes dispuestas dentro del texto futurista:

Para envolver y captar todo lo de más huidizo e inaprensible existe en la memoria, hay que formar unas TUPIDAS REDES DE IMÁGENES O ANALOGÍAS que se precipitarán en el misterioso mar de los fenómenos” [...] 10.- Puesto que toda clase de orden es fatalmente un producto de la inteligencia cauta y prudente es necesario orquestar las imágenes disponiéndolas según un MÁXIMO DE DESORDEN (Marinetti, 160-161).

La poesía de Marín representa a cabalidad estos puntos, pues constituye su universo de imágenes en función de la enumeración, la disposición caótica y recargada de diversos elementos que confluirán en un poema veloz. Este, incluye en su mismo universo figuras de diversas tradiciones y orígenes, organizadas solo en función de la percepción y distribución instintiva dentro de la página en blanco:

[...] como el blanco balón
en una pista de horizontes
para un mach de fantástico ping-pong
no sabe qué decir
ni a qué jugar
 tiene el alma tan leve
 el alma de las velas combadas
 de Cristóbal Colón
 el alma de aquel vals de teclas blancas
 del Fausto de Gounod [...] (“Spin” 7)

En estas redes desordenadas se hace explícito otro elemento propio de la poesía de Marín y propuesto por Marinetti como característica fundamental del futurismo.

Esta no alude a los aspectos propiamente formales del texto futurista, pero está ligada de manera directa con la articulación del poema, en función de la naturaleza propia del hablante. Este (a pesar de su potencial desaparición), debe cumplir con una condición que determinará el cómo su percepción del entorno se refleja tanto en la escritura literaria concreta, como en la actitud con la que se enfrenta con el espacio físico, relación que es la

principal motivación y fenómeno a considerar durante el desarrollo completo de este trabajo:

Las profundas intuiciones de la vida colgadas entre sí, palabra por palabra, según su ilógico nacer, nos darán las líneas generales de una PSICOLOGÍA INTUITIVA DE LA MATERIA. [...] Observando los objetos desde un nuevo punto de vista, ya no de cara o de espalda, sino de pico, o sea de escorzo, he podido romper las viejas trabas lógicas y los hilos de plomo de la comprensión antigua (Marinetti 163).

La contemplación desde una nueva mirada será la clave de la escritura futurista y surge desde la peculiar posición sobre un avión, es decir, enfrentando y dominando un espacio que provee de otra percepción y orientación desde la cual rescatar, organizar, distribuir e imaginar el mundo a partir del ejercicio literario, y en este caso, poético.

Junto con los ya revisados elementos que proponen los manifiestos de Marinetti, el rasgo fundamental en el carácter futurista de la poesía de Marín corresponderá al medio a través del cual el hablante accede al “nuevo punto de vista” y su aparición figurativa y concreta en el poema: la fuerte presencia de la máquina.

El “Maquinismo” o “Maquinolatría” es un fenómeno que aparece en la raíz del movimiento⁷². Es el referente real desde el cual surge la inspiración inicial para todo el futurismo y sus repercusiones en la literatura, el arte, y en general toda producción política y cultural cercana a esta tendencia. El “Primer Manifiesto futurista” de Marinetti, presentará desde sus primeras líneas la estrecha relación entre la máquina y el surgimiento de esta estética dando a entender el sobrecogimiento ante la maravilla tecnológica que representa en todas sus modalidades (aeroplano, automóvil, navíos, etc.).

Desde el fundamento de los futuristas, desde la aparición de la máquina en la vida cotidiana del ser humano, se revoluciona por completo la forma de concebir y enfrentar el mundo, lo que deviene, lógicamente, en una manera de hacer y valorar la creación literaria en función del mismo fenómeno y sus consecuencias:

No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un

⁷²De acuerdo a las palabras del pintor suprematista, Kazimir Malévich: “Los futuristas ‘dieron un inmenso paso adelante: abandonaron la carne [el desnudo] y glorificaron la máquina’”(Nash 53).

automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia* (Marinetti 129-130).

La existencia concreta de la máquina y sus efectos en la realidad poética y la articulación del espacio en el texto futurista se encuentra de manera latente en la poesía de Juan Marín, tanto en su primera obra *Looping* (1929) como en *Aquarium* (1934). Con respecto a las implicancias de su presencia, la máquina marcará de manera trascendental el trabajo lírico de Marín, el cual sustentará ambos poemarios a partir de distintas características propias de la máquina que ordenan su proyecto poético.

En *Looping*, junto con su aparición concreta como intermediario en la relación hombre-entorno, la máquina determina y modifica completamente la percepción y articulación del entorno por parte del hablante, ya que su velocidad ha trastocado los sentidos humanos y la orientación y contemplación del espacio físico, para luego, en función de esa sensibilidad distorsionada, generar un espacio poético distinto basado en la dinámica y la situación del hablante en la conquista del paisaje aéreo, al cual puede acceder exclusivamente con la mediación de la máquina (en el caso específico de *Looping*, el aeroplano).

La poesía de Marín estará marcada en un primer momento por el impacto inmediato que genera la máquina en el ser humano, la sorpresa ante la experiencia de lo desconocido, y más aún, el descubrimiento de paisajes diferentes dentro de un universo conocido. A estos solo se puede acceder gracias a la máquina como intermediario (por ejemplo, el espacio aéreo en poemas como “Spin”, “Superaviación”, “Looping”, y el paisaje terrestre alterado por la velocidad, como en el caso de “Klaxon”). Su presencia también marca profundamente la expresión formal de cada texto, y en el caso de *Looping*, tiempo y espacio son modificados. Los poemas responden entonces a un nuevo orden, el de la velocidad, del ritmo metálico y desenfrenado que superará a la métrica, a la rima y a la conformación convencional del verso en pos del ideal futurista de la “eterna velocidad omnipresente” (Marinetti 130).

En el caso del libro *Aquarium* la máquina cambia de rol dentro de la articulación del universo poético, lo cual bajo ninguna circunstancia le resta importancia. Aunque en los poemas que componen el segundo volumen lírico de Marín, la velocidad y el dinamismo han cedido su lugar a un verso más reposado y menos explosivo⁷³, la presencia de la

⁷³Ver Análisis y desarrollo, 4.2 *Aquarium* o la nueva perspectiva (p. 50).

máquina sigue determinando su constitución. El barco será la figura preponderante en la representación de la máquina y su efecto concreto hacia la percepción del hablante. Estos se encuentran simbolizados en el vaivén propio del navío en alta mar. La cadencia del movimiento se refleja en el ritmo del verso de *Aquarium*, debido a que el hablante está constantemente situado sobre una embarcación en los distintos poemas. La máquina será entonces el territorio desde el cual el sujeto se enfrenta al entorno y articula el espacio poético. El punto de ubicación repercute en la nueva perspectiva a partir de la cual se establece la realidad física del trabajo lírico de Marín.⁷⁴

En ambos poemarios será importante destacar el rol de la máquina como elemento que marca distancias entre el hombre y el territorio. La relación mediada repercute en una poesía más lejana, donde la experiencia es intuitiva y el poder imaginativo tiene un mayor protagonismo debido, precisamente, a la ausencia de contacto directo entre hombre y entorno. La máquina, como elemento ajeno a la naturaleza humana no solamente posibilita el encuentro del hombre con el espacio, sino que corresponde a la plataforma desde la cual el hombre se sostiene y existe.

Como se ha afirmado, la poesía de Marín responde en gran medida a las claves futuristas descritas por Marinetti en las primeras décadas del siglo XX. Tanto a nivel de forma como de contenido, el trabajo poético puesto en práctica en *Looping* y *Aquarium* se puede asociar directamente con esta particular propuesta de vanguardia. A pesar de la gran cercanía entre la obra de Juan Marín y los postulados futuristas, es también cierto que existen matices y características de su trabajo poético que escapan o no se relacionan de manera cabal con el movimiento surgido en Italia, por lo que será preciso revisar otros aspectos de su producción en verso para poder entender la poesía del autor de manera más global, sin limitarla a una sola línea explicativa, como sería el asociarla exclusivamente con el futurismo europeo.

Poética espacial

Junto con los rasgos futuristas de la obra poética de Juan Marín, es preciso destacar conjuntamente en ella el importante rol que juega a nivel temático la preocupación por el

⁷⁴ Al mismo tiempo los elementos agua y aire corresponden a espacios simbólicos de vital importancia en la biografía del autor.

espacio (físico y literario) dentro de su propuesta literaria. En ambas obras la configuración de los poemas depende de este elemento y de las expresiones tanto a nivel composicional como en cuanto a la forma en que se presenta.

En *Looping*, el principal espacio es el aéreo. A partir de la figura del aeroplano, el hablante tiene acceso físico a esta antes desconocida dimensión, y será principalmente su condición de nunca antes visitado lo que definirá la relación entre su percepción y la elaboración simultánea de un espacio poético cuyas características formales son coherentes con el proceso intuitivo de articulación del texto. El espacio aéreo representa simbólicamente lo nuevo⁷⁵, lo que el hombre, bajo sus propios medios naturales, y sin la ayuda de la máquina, no puede alcanzar. Es por esto que, ante su encuentro con el hablante, se produce un fenómeno de percepción y creación simultánea, pues quien descubre el entorno al mismo tiempo lo ordena en función de los elementos y símbolos que maneja y trae consigo desde otros contextos físicos. La dimensión poética será entonces una representación prístina y leal al proceso perceptivo del hablante (en palabras simples, escribirá lo que siente, lo que sus sentidos proyectan a la página).

Esta articulación se formula desde el vacío, la falta de un conocimiento previo de este entorno. Esta posición inocente y desinteresada se fomenta en todos los sentidos del hombre, quien construye desde la diversidad de estímulos que le permiten generar una configuración poética más fiel a la realidad a la que se enfrenta, y no solo una parcelación de la misma determinada por la priorización de un sentido en desmedro de otro.

Poco importará para la configuración del poema, la realidad concreta que existe en el territorio aéreo o en el terrestre. Los elementos que componen estos entornos jamás serán percibidos de manera prístina o fidedigna al referente, ni mucho menos serán escritos así en los poemas, pues las características propias del factor que oficia de intermediario (la máquina, el aeroplano, el automóvil) distorsionan los sentidos del hablante:

[...] en el vértigo de los vórtices

⁷⁵ De acuerdo al *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot: “[d]e los cuatro elementos, el aire y el fuego se consideran activos y masculinos; el agua y la tierra, pasivos y femeninos. En las cosmogonías elementales, se da a veces la prioridad al fuego, como origen de todas las cosas, pero está más generalizada la creencia en el aire como fundamento. La concentración de éste produce la ignición, de la que derivan todas las formas de la vida. El aire se asocia esencialmente con tres factores: el hálito vital, creador y, en consecuencia, la palabra; el viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación; finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de proceso vitales” (60).

en la embriaguez de embragues y palancas
nos salimos del mundo tangenciales
directos a la desorbitación
el sol hace la rana polifónica
en su lenguaje de volts
tras cada esquina el silencio grita [...] (“Klaxon” 61)

El sujeto entonces, no presentará a través del espacio poético una representación cabal de lo que se puede percibir en el entorno, sino que solamente podrá escribir o traducir a la hoja en blanco el producto de su experiencia sensible, con total conciencia de las potencialidades que ofrece la presencia de la máquina.

En *Aquarium*, será el espacio marítimo⁷⁶ el predominante, y que actuará como referente en la elaboración de los textos. Aunque como ya se ha mencionado existen diferencias en cuanto a cómo la máquina interviene concretamente en la relación entre el hablante, el espacio físico y la proyección de esta en el poético, existe de todas maneras una ligazón estrecha entre espacialidad y su presencia concreta dentro de los poemas de Juan Marín incluidos en este segundo volumen:

Romance nubes desnudas
desciende la colina
sigilosamente un muelle viejo
y sediento
en los espejos (“Paisaje”)

La sonoridad desplegada en los textos de *Aquarium* reproduce la cadencia del vaivén de un barco en alta mar, y en función de esta ondulación auditiva, el poema se constituye a sí mismo como una metonimia de la presencia del hablante en el mar. La figura del barco representa en lo concreto otros efectos a nivel gráfico en la configuración de los poemas. El espacio marítimo al que se accede a través del barco no es desconocido, por lo que el trabajo de los sentidos no es el descubrir una espacialidad desconocida, ni articular el entorno a través de la elaboración del espacio poético, sino más bien contemplarlo y

⁷⁶ De acuerdo a la visión de Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, el mar es “[s]ímbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal” (689).

describirlo de manera profunda sin el apremio de la velocidad que se hacía presente en *Looping*.

La ausencia de esta velocidad conlleva la no distorsión de los sentidos, lo que hace que el referente no se haga difuso, como tampoco genera la necesidad de definirlo y presentarlo mediante asociaciones ambiguas o efectos gráficos que den cuenta de la velocidad como intermediario. La relación del barco como nexo entre hablante y territorio deviene en la formación de una contemplación horizontal, un verso reposado y ondulante fruto de la cercanía del hablante al referente y su capacidad de re-elaborarlo sin las complicaciones y distorsiones que sí existían en *Looping*.

En lo textual, el espacio poético no necesita representar un vértigo ni velocidad que atrofia los sentidos. La formulación de los textos será extrañamente breve en la mayoría de los casos. Esta capacidad de generar una imagen profunda en pocos versos será una de las grandes virtudes o aciertos poéticos conseguidos en *Aquarium*, pues re-escibe la poesía a partir de la relación con el entorno marítimo.

La imagen no será la que determine el mar como el escenario, sino como un elemento más del espacio poético, reflejado a nivel textual y rítmico. Este no surgirá en una recreación simbólica del territorio, sino que será el producto literario de una poetización y profunda contemplación de lo existente y conocido. El mar no será un fin, no es el territorio al cual se busca acceder o conquistar, sino que será el punto desde el cual comenzar a elevar la mirada contemplativa hacia el entorno.

La percepción y articulación del espacio en la poesía de Marín será quizás la única línea de contenido que pueda resumir la realización poética global del autor. Más allá de las distintas representaciones de la máquina, estas confluyen en un fin que se sostiene en el transcurso de los cinco años que existen entre la publicación de *Looping* y *Aquarium*: construir y elaborar la relación entre el sujeto del siglo XX y el entorno natural a través del prisma que condiciona los sentidos a la experiencia tecnológica de la máquina como intermediario en el encuentro hombre-entorno. La línea que constituye la división entre espacio físico y espacio poético desaparece casi por completo, permitiendo que el poema se convierta en una nueva dimensión de realidad, donde tanto el referente concreto como el potencial imaginativo tengan un lugar similar, encerrando en esto un gran gesto de vanguardia que da cuenta de una finalidad artística experimental en el trabajo poético de

Marín. Será este carácter de vanguardista el que definirá el espíritu poético de Marín, expresará la suma de los distintos elementos que constituyen su obra poética y posteriormente, permitirá situarlo en el contexto vanguardista latinoamericano.

Poética de vanguardia

Al observar y analizar los diferentes rasgos que caracterizan la obra poética del Juan Marín, es posible afirmar que, a pesar de que no todos sus elementos coinciden con lo escrito sobre las distintas tendencias de vanguardia, es correcto y apropiado referirse a su trabajo como una obra vanguardista, y a su impulso poético o motivo poético, como una poética de vanguardia.

Aunque no todos los poemas de Marín contengan un perfil vanguardista a nivel de constitución formal, son textos que toman riesgos a nivel temático y de elaboración de imágenes, distanciándose de manera sustancial de la tradición poética nacional que marcaba el camino a seguir a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La producción lírica del autor será representativa de un espíritu moderno y vanguardista que en Chile se consagraría con cierta posterioridad, pero que tiene en la figura poética de Juan Marín a un destacado precursor. El espíritu de novedad y renovación en su relación con el espacio físico (y su expresión en el espacio poético) se plasma en ejercicios que destacan por seguir una línea coherente de desarrollo durante un período de casi diez años de trabajo, representado en dos libros y algunos poemas que circularon en la prensa nacional e internacional.

La mirada poética del autor ofrece el producto de una nueva perspectiva, una manera diferente de enfrentar al hablante con la realidad, poniendo la escritura poética al servicio de la experiencia y de los sentidos, quienes serán los responsables de dar cuenta de la difusa y ambigua realidad. El hablante lírico de la poesía de Marín, en su rol de hablante y creador, busca constantemente descubrir y abrir espacios a partir de la palabra poética y de la experimentación vital y formal. La poesía será el camino que permita acceder y articular los espacios, desarrollando ese espíritu de vanguardia, particularmente escaso en otros poetas de la época en Chile.

La opción por apropiarse de una forma internacional como el futurismo y el maquinismo e instalarla en el contexto americano, hace a la poesía de Marín merecedora del título de precursora y vanguardista, condición que contrasta con su trabajo narrativo, el que le valió un reconocimiento quizás mayor a nivel público, pero siempre en una línea creativa muy cercana a lo ya existente dentro del género⁷⁷.

A diferencia de otros poetas de su época como Vicente Huidobro u Oliverio Girondo, Marín no busca pontificar ni establecer las verdades del oficio a través de su poesía. En sus dos trabajos poéticos solo existe una composición que se acerca al formato de una proclama o manifiesto, el cual también puede ser considerado como una oda hacia la unión de la poesía y la máquina. “Mecánica” será el único esfuerzo de Marín de hacer poema su convicción modernólatra, dedicando el resto de su trabajo en verso a poner en práctica los principios revisados y a experimentar en busca de un lenguaje poético propio e individual dentro de un contexto literario en que el escritor es propenso a ser permeado (y se destaca esto negativamente) sugerentemente por propuestas ajenas a su realidad, que terminan no siendo más que un trasplante fallido.

En suma, las distintas características y particularidades de la obra poética de Marín, la constituyen como una producción muy interesante a la hora de contemplar el horizonte de la poesía de vanguardia en Chile durante las primeras décadas del siglo XX. Será preciso ahora, establecer el sitio de la poesía de Marín dentro del contexto de la vanguardia nacional y latinoamericana, e intentar dilucidar en ese esfuerzo el porqué de la gran indiferencia crítica hacia este trabajo poético que, cuando es mencionado, se caracteriza de manera facilista como innovador y precursor dentro de la vanguardia nacional, sin proponer con seriedad un estudio analítico ni reflexivo hacia su trabajo poético.

⁷⁷ En el prólogo de su obra, James O. Swain indicará que “Chilean critics referred to Juan Marín as the successor of Baldomero Lillo” (Swain 13).

4.4 Juan Marín y la vanguardia latinoamericana.

Panorama de la vanguardia latinoamericana

A pesar de que el origen de la literatura de vanguardia como tal se ubica geográficamente en Europa y cronológicamente en los primeros años del siglo XX⁷⁸, su expansión alcanzó rápidamente las tierras americanas. A nivel artístico y literario en América Latina, el período de vanguardia se caracterizó por una explosiva producción literaria que tendió puentes entre las naciones del continente y representó, para muchos escritores, la posibilidad de dar a conocer su obra en distintos lugares de América y Europa a través de publicaciones en medios escritos como revistas, periódicos, folletos, antologías y otras instancias como recitales, conferencias, viajes, etc.

En contraste con el desarrollo del modernismo como antecedente cronológico en América Latina, la vanguardia se compone por el florecimiento de múltiples propuestas colectivas (“ismos”) que se agrupan bajo este rótulo⁷⁹, y que generan una amplia producción de diversos matices, definidos generalmente por un documento u obra fundacional. Al igual que en Europa,

aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no solo por las diferencias

⁷⁸ Como la gran mayoría de las periodizaciones en literatura, existen posiciones encontradas respecto a las fechas de inicio y término del período. En la introducción de su volumen *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz realiza una ilustrativa semblanza de algunas de las posiciones más representativas sobre lo presentado: “Una posible fecha inicial, demasiado generosa a mi ver, sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el Manifiesto Futurista (20 de Febrero de 1909), cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas [...] Hugo Verani considera 1916 y 1935 las fechas límite del período histórico de las vanguardias. Federico Schopf, después de discurrir sobre las dificultades que acarrea establecer marcos cronológicos precisos, hace el siguiente comentario: “Teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935”. Nelson Osorio T. sitúa la vanguardia de América Latina en el período que va desde fines de la primera Guerra Mundial, en 1919, hasta la crisis económica, política y cultural provocada por la quiebra de la bolsa de Nueva York, en 1929. El caso más extremo en estos intentos de demarcación cronológica es el crítico húngaro MiklosSzabolsci, quien propone el año 1905 como una fecha inicial” (Schwartz 36-37).

⁷⁹ Ver Marco teórico (p. 23).

formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales (Schwartz 42).

Casi inmediatamente después del surgimiento de las vanguardias históricas en Europa, la literatura hispanoamericana comienza a reflexionar y medir la existencia de esta en el panorama internacional. Meses después de la publicación del “Primer Manifiesto futurista” de Marinetti (febrero de 1909), Rubén Darío (quizás la autoridad literaria de mayor relevancia de la literatura latinoamericana anterior a la aparición de las vanguardias) publica en *La Nación* un artículo titulado “Marinetti y el futurismo”, en el cual traduce los principales postulados del documento original y comenta las particularidades del manifiesto hecho en Italia. Aun considerando la inmediatez en la respuesta americana, la influencia poética directa no se manifestará en obras concretas hasta transcurrida la década: “Estos “ismos” se conocen tempranamente pero sólo por excepción influyen en las creaciones literarias de los años diez. Alcanzan su máxima vigencia en la década del veinte” (Videla 24).

Como se menciona, en las primeras dos décadas del siglo (1900-1920) no existen grandes obras vanguardistas publicadas en América Latina. Sí a fines de este período comienzan a abundar en las revistas literarias los primeros manifiestos y consignas a favor de la existencia de un arte que impusiera en la cultura su manera de ver el mundo, en desmedro de los valores consagrados por el pasado y la tradición. Así como en el “Primer Manifiesto futurista” de Marinetti, los manifiestos iniciales de la vanguardia latinoamericana enfatizan la figura de un hombre nuevo, joven y vigoroso que se entiende con el poder de construir el mundo desde su particular perspectiva, dejando de lado las imposiciones culturales que acarrea el culto al pasado.

El primero y más relevante de estos manifiestos vanguardistas (y que muchos teóricos consagrarán como el hito fundacional de las vanguardias literarias en Latinoamérica) corresponde a la formulación de los postulados creacionistas⁸⁰ por parte de

⁸⁰Las fechas concretas de este hito también varían, específicamente entre la publicación de *El espejo de agua* (Buenos Aires: Orión, 1916) (cuya fecha y lugar originales de publicación son en sí una polémica individual), que incluye el poema “Arte poética”, que articula por primera vez el ideario estético y literario de Huidobro; y el manifiesto “Non Serviam”, fechado en 1914, que aunque se instala en una etapa modernista del poeta, da luces del espíritu que motivará el Creacionismo como fuerza poética. Jorge Schwartz también menciona estos hitos y agrega a la discusión el prefacio a *Adán* (Santiago: Universitaria, 1916), y aclara el surgimiento del Creacionismo a partir de la creación del término: “El término [„] nació en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Buenos Aires, en 1916. Allí Huidobro afirmaba que “la primera condición es crear, la segunda,

Vicente Huidobro, quien “en la más pura tradición futurista, [...] se convierte en el personaje principal del movimiento fundado por él mismo” (Schwartz 95). En 1914, “Non Serviam” se constituirá como el gesto inicial hacia el posterior establecimiento de la primera propuesta vanguardista impulsada desde Chile, reflejada en *El espejo de agua* (Buenos Aires: Orión, 1916).

Hacia la década del veinte, la incipiente aparición de las vanguardias como fenómeno literario concreto ya había visto su consolidación en América Latina. Con el correr de los años surgirán diversos “ismos” (y sus correspondientes manifiestos) en múltiples sectores del continente, los que junto con un amplio número de publicaciones, harán de esta década el momento de mayor auge de la producción poética vanguardista. Caso ejemplar es 1922, año a partir del cual se concretizan distintos poemarios y propuestas en el continente, los que iniciarán la poesía de vanguardia como el movimiento que determinará el quehacer literario de la primera mitad del siglo XX. La publicación de obras como *Trilce* de César Vallejo, *Desolación* de Gabriela Mistral, *Los Gemidos* de Pablo de Rokha, el manifiesto *Rosa Náutica* en Chile, entre otras, serán las que consoliden el camino de las vanguardias. En el *Índice de la nueva poesía americana*, Jorge Luis Borges reflexiona sobre el fenómeno a nivel continental:

Desde mil novecientos veintidós [...] [l]a verdad poetizable ya no está sólo allende el mar. No es difícil ni huraña: está en la queja de la canilla del patio y en el Lacroze que rezonga una esquina y en el claror de la cigarrería frente a la noche callejera. Esto aquí en Buenos Aires. En Méjico, el compañero Maples Arce apura la avenida Juárez en un trago de gasolina; en Chile, Reyes ensalza el cabaret y el viento del mar, un viento negro y de suicidio, que trae aves marinas en su envión y en el cual las persianas de Valparaíso están siempre golpeándose (15-16).

A partir de la cita de Borges, es posible interpretar que Chile se encuentra en una posición similar a la de sus países vecinos. Es más, considerando la figura de Huidobro (un ciudadano del mundo claro está, pero cuya propuesta surge en el país) y su calidad de iniciador de la vanguardia, no será exagerado amplificar esta condición a la tierra donde se origina la poesía huidobriana. Junto con los poemarios de Huidobro (muchos surgidos

crear, y la tercera, crear” (Schwartz 95). En *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*, Patricio Lizama y María Inés Zaldívar sostienen la misma interrogante a la hora de definir la “fecha de nacimiento” de la Literatura de Vanguardia en Chile: “Diríamos que por 1914, verbalizada en el manifiesto “Non Serviam” de Vicente Huidobro y confirmada en su poema “Arte poética” en *El espejo de agua* en el 16” (Lizama y Zaldívar 23).

ypublicados en el extranjero), la década del veinte fue testigo de otras obras precursoras para la literatura de vanguardia surgidas en Chile⁸¹ como lo detalla Sergio Vergara:

Juan Guzmán Cruchaga publica en 1921 *Lejana y Agua de cielo*, en 1925 Ángel Cruchaga Santa María edita *Job y Los mástiles de oro*, en 1922 y 1923 respectivamente; en 1928 publica *La ciudad invisible* [...] Pablo de Rokha escribe *Los Gemidos* (1922) y *U* en 1925. Luego aparecen *Satanás y Suramérica* (1927), también aparece en 1929 uno de sus libros fundamentales, *Escritura de Raimundo Contreras*. Gerardo Seguel publica en 1927 *Dos campanarios a orilla del cielo*. De Rosamel del Valle es *Mirador* (1926) y *País en blanco y negro*, de 1929. Juvencio Valle escribe en 1929 *La Flauta del hombre pan*[...] Humberto Díaz Casanueva publica *El aventurero de Saba* (1926) (Vergara 35).

Aunque el traspaso desde la literatura modernista hacia la vanguardia en Chile duró unos pocos años, está mediado por una producción intermedia, con intenciones y afanes cercanos a los postulados de vanguardia, pero una estética que guarda aún mucha relación con las directrices modernistas, se le denomina modernismo renovado o mundonovismo:

se está produciendo en la crítica y en el ámbito literario nacional una suerte de replanteamiento del modernismo, una propuesta de renovación modernista que en algunos aspectos se distancia del modernismo canónico. Este proceso se puede seguir a lo largo de la década del centenario, y coincide con una práctica poética que busca, de alguna manera, “torcerle el cuello al cisne” (Subercaseaux 119).

Con el antecedente del mundonovismo como estadio de tránsito entre modernismo y vanguardia, durante las primeras décadas del siglo, la vanguardia vive un proceso de incipiente asentamiento y posterior consolidación descrito por Sergio Vergara:

En los años veinte hay una cierta comunidad de pensamiento ya que el proceso de formación y los primeros atisbos vanguardistas, su índole experimental, recién adquirirían forma, de ahí que no hubiera lugar aún para diferencias sustanciales de planteamiento. Esta situación experimental en proceso de constituirse no evidencia una actitud intransigente de exclusividad, como sí lo hará durante los años treinta, cuando la vanguardia se asiente y deba dialogar con su contexto (Vergara 34).

Vergara considera que autores como los anteriormente presentados darán forma a la poesía de vanguardia en Chile. Aunque todavía incipiente, como él la califica, no se debe

⁸¹ Entre las obras no consignadas por Vergara se deben incorporar: *Desolación*, de Gabriela Mistral (1922); *Formas del sueño* (1927) de Winnet de Rokha; *Crepusculario* (1923) y *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda; *Poemas* (1925) de Neftalí Agrella.

desconocer que la amplia cantidad de obras publicadas entre 1915 y 1930 dan cuenta de un corpus considerable para definir a Chile como un país comprometido a nivel de ediciones con la literatura de vanguardia en América Latina. Independiente del distinto aporte que cada literatura individual puede hacer al panorama general de la poesía nacional de la época, será preciso afirmar que en el país existe una avanzada inquietud respecto de las posibilidades que la vanguardia ofrece al campo literario. Por eso no deberá ser extraño encontrar diversos tipos de producciones que representan alguna partícula del universo creativo vanguardista.

Entre los ya enumerados autores, Juan Marín es una figura (aunque no tan destacada como Huidobro, Mistral, Neruda o De Rokha) de gran importancia en función de la calidad poética de su obra y la cercanía de la misma a los postulados vanguardistas del futurismo italiano. En su *Evolución de la poesía chilena*, Francisco Santana ubica a Juan Marín dentro de la que denomina “Generación del 20”, caracterizada por su quiebre con la anterior tradición y su cercanía a los ideales de las vanguardias europeas: “La generación de 1920 inicia una nueva etapa de la poesía. Cambia el lenguaje, revive la palabra, el verso se distancia del formulismo tradicional, y se despide, desde luego, del modernismo. Es una liberación que induce a los poetas a explorar senderos que hasta entonces eran desconocidos” (Santana 177). Junto con discutir la presencia de variados poetas en esta selección, entre los cuales aparecen Pablo Neruda, Pablo y Winett de Rokha, Alberto Rojas Jiménez, entre otros, establece finalmente un corte de seis escritores que caracterizarán los movimientos e hitos de esta generación y que denominará “hexaedro lírico”. Nacidos en las cercanías del inicio del siglo, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Gerardo Seguel, Juvencio Valle, Juan Marín y Julio Barrenechea, no sostienen a nivel formal o de contenido mayores semejanzas o cercanías. Cada uno desde su posición representa un ala del modernismo tardío o del incipiente vanguardismo que no logra consagrarse al nivel de un Huidobro o Neruda. Al contrario del parecer de Francisco Santana, desde el enfoque de este trabajo, existen poetas (chilenos y del resto de América Latina) que se acercan mucho más a la producción poética de Juan Marín (y viceversa) debido a las características de su trabajo lírico. Vicente Huidobro (figura capital del vanguardismo latinoamericano) y su creacionismo, comparten una idea general con la escritura de Marín, la de romper de manera consciente con la tradición y proponer una nueva manera de ver el mundo a través

de su trabajo poético. A diferencia de Huidobro, Marín no fue un escritor de poéticas ni manifiestos, mucho menos un polemista. Debido a esto, es necesario que su obra poética hable en función de los fundamentos de su trabajo. Marín, al igual que Huidobro, toma distancia con las figuras y formas propias del arte mimético. Como se ha descrito en este trabajo, la relación del hablante poético con el entorno espacial es la de un descubrimiento. El hablante accede a espacios y percepciones desconocidas, que existen en el mundo, pero que al mismo tiempo se construyen por primera vez en cuanto el hombre las aprehende con sus sentidos. Al construir desde un nuevo lenguaje, la poesía de Marín estrecha sentidos con la visión de Goic sobre el poema creacionista de Vicente Huidobro: “En general, la poesía creacionista de Vicente Huidobro aspira a producir un poema autónomo o cuyo sentido reside primariamente en la proposición de un lenguaje y de unas imágenes que se alejan del uso común y de la experiencia ordinaria” (Goic 14).

Otro punto en común con algunos poetas chilenos corresponde a la aparición de la máquina como motivo literario y elemento simbólico dentro de los poemas. Existen casos como el de Salvador Reyes, Pablo de Rokha y Juan Florit⁸², en los que la textualización de la máquina no es una constante, y por lo mismo, la asociación con Marín existe por la capacidad de asimilar su contenido en el poema, y articularlo en función de la presencia de este elemento. Existen otros poetas como Neftalí Agrella, con los que comparte no solo una admiración por la existencia e incorporación de la tecnología y la máquina en distintos contextos, sino también la fijación por las dinámicas espaciales a nivel físico y poético.

En relación con el que será el mayor paradigma de la poesía chilena del siglo XX, se puede establecer una diferencia, la misma que destaca Marín durante una visita a Chile en 1930, en una entrevista con Salvador Reyes para la revista *Letras*: “¿Qué cuál mérito se me ha señalado más en mi obra? Tal vez la “originalidad”. Esa ha sido una cualidad que todos han señalado. “La Sierra, de Lima, apuntaba como virtud principal esta de dar un tono nuevo en Chile en donde, según el crítico, todos los poetas parecían “ir hacia Neruda o venir de Neruda” (Reyes 4). Junto con distanciar la poesía de Marín con la figura de Pablo Neruda, esta cita da luces de la realidad crítica que afrontó el autor respecto de su obra: su

⁸² En *Juan Marín y la nueva inspiración* de Colecciones Hacia, Andrés Sabella ejemplifica con ciertos poemas, la relación entre Marín y la vanguardia nacional, entre los poetas se incluye a Pablo de Rokha (“Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí”) Vicente Huidobro (“HorizónCarre” y “H.P”), Neftalí Agrella (“La gran rueda”) Juan Florit (“Cocktail”) Raúl Lara (“S.O.S”), entre otros chilenos y extranjeros.

trabajo poético generó en el extranjero una recepción más generosa y notoria que la surgida en su propio país.

Cuestión de poéticas: La poesía espacial de Marín y los “ismos” latinoamericanos.

A partir de la definición expuesta en el capítulo anterior, será posible comparar el trabajo de Juan Marín como propuesta de vanguardia y poética espacial, frente a los distintos “ismos” que conformaron la poesía de vanguardia en América Latina, estableciendo las cercanías y distancias que sostiene la obra de Juan Marín con otras de gran relevancia en el contexto subcontinental.

Creacionismo

Geográficamente, quizás la vertiente vanguardista más cercana a la poesía de Marín es el Creacionismo. Tal y como ya fue mencionado, el Creacionismo surge en Chile y se convierte rápidamente en un movimiento de importancia dentro de América Latina y Europa. Entre sus características, definidas por Vicente Huidobro en múltiples textos se encuentran las siguientes:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos [...] Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte” (citado en Schwartz 116).

Así como expone Huidobro, la poesía de Marín también presenta un universo de imágenes y símbolos que se distancian de lo existente en el mundo circundante. Comparten ambas producciones el afán renovador en su poesía, alejarse del arte mimético y concretizar en el poema una realidad que en el entorno externo no existe. Sin embargo, los límites desde los que parte cada una de estas poéticas son distintos. En su “Arte poética” Huidobro propondrá inventar mundos nuevos, y caracterizará al poeta bajo la imagen del “pequeño Dios”. Estos elementos definen la idea del Creacionismo de inventar sin referente: no

someterse a la imagen de la naturaleza, crear desde el proceso intelectual (“El vigor verdadero/ Reside en la cabeza”) y de esta forma, el poema generará una realidad desde cero. A diferencia de estos conceptos, Marín parece vivir otro proceso menos racional y más sensitivo en su relación con el mundo y la articulación de su poesía. Como ha sido expuesto en anteriores capítulos, la poesía de Marín (particularmente en *Looping*) articula el espacio poético a través del descubrimiento y creación simbólica de un entorno físico desconocido. El trabajo creativo es casi inmediato a la percepción, pero existe de manera concreta, por lo que es difícil afirmar que Marín escribe lo que encuentra, restando valor a la percepción. Será más justo considerar la figura de la traducción: Marín traduce un entorno recién conocido a partir de la verbalización de la experiencia sensible, liberando a su poesía del duro sustrato teórico que rige al Creacionismo huidobriano.

Runrunismo

Otro movimiento de vanguardia surgido en Chile, es el Runrunismo. Menospreciado en gran medida por la crítica literaria, los runrunistas (Alfredo Santana, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lata y Benjamín Morgado) dispusieron un manifiesto que se ha limitado a la imagen de “disparate y humor deportivo” (Verani, citado en Vergara 53).

A pesar de esta reputación, el gesto crítico y polémico detrás del surgimiento del Runrunismo y su formulación es de alto impacto, pues como propuesta poética, los autores asociados a este grupo se apartan del manejo de temáticas y lenguajes asimilados a la tradición poética de un país que para el año de aparición del “Cartel Runrúnico” (1928) ya se encuentra en plena etapa de consolidación de la forma vanguardista dentro del panorama lírico nacional: “La forma de renovación crítica y el ejercicio de una nueva modalidad poética que estos escritores representan, en la que los temas banales, simples, desprovistos de solemnidad y contestatarios de la poesía tradicional, van a producir un quiebre con los esquemas canonizados del código literario” (Vergara 53).

Su mismo manifiesto promulgaba las características que definirían al movimiento: “El runrunismo no es un movimiento estático es un éxtasis en movimiento es la eclosión cáustica y ebullidora que descarga su fobia contra la retaguardia épica y la vanguardia pacifista es un movimiento inútil de necesidad precisa con repugnancia extrema por la razón y la lógica paradigmática y escolástica [...]” (citado en Santana 197).

n
e
l

ma r. (citado en Vergara 57-58).

Otro elemento que comparten runrunistas y Marín fue la escasa comprensión de su trabajo poético por parte de la crítica del momento. La condición de precursores y adelantados, tanto de runrunistas como de Marín, no fue observada con los ojos más preparados para su aparición: “Algunos críticos que acogieron favorablemente a los runrunistas acusaban la falta de tolerancia en Chile para con estas nuevas tentativas estético-literarias” (Vergara 59).

Será interesante notar que, a pesar de la cercanía textual y temática entre la poesía de Marín y la propuesta runrunista, y considerando también la cercanía entre las fechas de publicación de *Looping* y los poemarios y manifiestos runrunistas, no existe testimonio de un acercamiento por parte del autor al grupo en particular o viceversa⁸⁵. Esta actitud será una constante de Marín, quien, a pesar de la proliferación de manifiestos y grupos literarios en Chile, no suscribe a ninguno en particular de manera abierta, ni elabora ningún manifiesto individual o grupal conocido dentro del ambiente literario.

Martinfierrismo

A mediados de la década del veinte, surge en Argentina un movimiento forjado por el poeta Oliverio Girondo, que bajo el alero de un órgano cultural escrito⁸⁶ inundado por el espíritu y la actitud de las vanguardias europeas, aspira a establecerse como una plataforma literaria y cultural desde América hacia el mundo. El Martinfierrismo se instituyó como mucho más que una posición estética frente a la poesía o literatura. Correspondió a un paradigma cultural, a una manera diferente de enfrentarse a la actividad artística y la vida humana en general (muy a la manera de los manifiestos vanguardistas europeos). Entre las declaraciones fundamentales del movimiento, expuestas en el “Manifiesto *Martín Fierro*”

⁸⁵ Siendo esto último lo más probable, considerando que a pesar de la fecha de publicación de *Looping*, muchos de sus poemas ya circulaban en la prensa nacional. Ver Estudio de campo (p.11).

⁸⁶ La revista *Martín Fierro* será de acuerdo a Jorge Schwartz: “[e]l órgano más revolucionario de la vanguardia argentina [...] que se prolongaría hasta 1927. Es en su cuarto número donde se publica el “Manifiesto *Martín Fierro*”, de Oliverio Girondo. El mismo Schwartz reproduce palabras del conocedor del movimiento martinfierrista Néstor Ibarra, quien se referiría a la revista como “la tribuna más completa y variada de todas las manifestaciones modernas del arte en la Argentina” (Schwartz 131-132).

(1924) se presenta el interés de imponer ante la mirada historicista y academicista de la cultura, una visión del hombre en acción, un horizonte distinto que se abre al “percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSION” (citado en Schwartz 142). *Martín Fierro* representará la posibilidad de integrar en una tendencia las influencias extranjeras, una renovada concepción del nacionalismo y regionalismo, todo en una propuesta que busca renovar el espíritu de la intelectualidad argentina. En muchos momentos se acerca a la formulación creacionista con postulados como “*Martín Fierro* sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo” (citado en Schwartz 142), o “¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana!” (citado en Schwartz 143). Es precisamente en esta vocación por la novedad y la mirada diferente sobre la realidad que es posible ligar la poesía de Juan Marín con la actitud del Martinfierrismo. Del mismo modo que Gironde propone la raíz del mundo en la mirada de un ojo actual, el trabajo lírico del chileno articula el espacio poético en función de una nueva mirada. Las distintas perspectivas proporcionadas por la presencia de la velocidad y la máquina ofrecen un panorama que se aleja de la mirada tradicional del paisaje y la elaboración romántica y modernista del poema. Junto con esto, la ya mencionada aparición de la máquina como elemento trascendental en la poética espacial de Marín, también es una preocupación para el Martinfierrismo, los que entienden la adaptación e incorporación de estos elementos al imaginario como parte de la renovación que promulgan en el manifiesto: “*Martín Fierro* se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen HISPANO-SUIZO [marca de automóvil] es *una obra de arte* muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV” (citado en Schwartz 142).

Estridentismo

Con el comienzo de la década del veinte, surge en México un explosivo e impetuoso movimiento literario que, así como los ya revisados, muy a la manera vanguardista europea, da a conocer su ideario a partir del manifiesto, que en este caso se distribuye de manera más innovadora que las reuniones en el Ateneo o las revistas y diarios regionales. Liderado por

los poetas Germán ListArzubide y Manuel Maples Arce, el Estridentismo mexicano se forja en las calles de Puebla, en cuyas paredes se pega el manifiesto “*Actual* núm. 1” (1921) que muy cercano al “Primer Manifiesto futurista” (1909), define catorce puntos en los que desglosa su visión de la cultura y el arte.

Entre las características del Estridentismo se encuentran, como es casi regla en la vanguardia, la contraposición ante las formas pasadas, una nueva mirada hacia la cultura, exaltando el rol de la máquina y la tecnología en la vida moderna y promulgando en función de estos elementos una apertura hacia otros horizontes físicos:

Cosmopoliticémonos[...] Las noticias se expanden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia [...] Las únicas fronteras posibles en arte son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista (citado en Schwartz 194-195).

A pesar de que en la poesía de Juan Marín no se encuentra ampliamente desarrollado un espíritu cosmopolita (muy al contrario de la experiencia vital del multifacético doctor), existe un punto común con el Estridentismo en el reconocimiento de la máquina como elemento trascendental en la vida moderna, y que debe estar presente en la poesía: reconocer la “belleza actualista de las máquinas” (citado en Schwartz 192) fue un acierto tanto de Marín como de los movimientos de vanguardia en América Latina. Esta relación queda consignada también en el texto de Andrés Sabella “Juan Marín y la nueva inspiración” donde se incluye la figura de Maples Arce como un precursor en cuanto a la aparición de la máquina en la poesía latinoamericana.

La vocación por la novedad es otro rasgo que acerca esta propuesta mexicana y la obra del escritor chileno, desde la novedad en la relación con el mundo circundante hasta la negación y distancia con las figuras representativas de la tradición cultural⁸⁷.

⁸⁷Dirá Manuel Maples Arce en el manifiesto: “¡Chopin a la silla eléctrica!” (citado en Schwartz 192).

Ultraísmo

Al igual que los muros de Puebla, florecerán por Buenos Aires los manifiestos de la hoja mural *Prisma* (1921 y 1922), liderada por un joven Jorge Luis Borges, quien con ella, y la fundación de la revista *Proa* (1922) da origen al Ultraísmo argentino con clara influencia del trabajo poético de Guillermo de Torre en España. En su texto “Ultraísmo” del año 1921, Borges define los que serán los elementos fundamentales que distinguirán al Ultraísmo argentino de su par ibérico y de los otros movimientos de vanguardia en la región, con los que coincidirá en el espíritu de dejar atrás la tradición y emprender la búsqueda de una nueva forma y mirada de la poesía:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (citado en Schwartz 135).

Como ya se ha expuesto en los anteriores capítulos del análisis, la poesía de Marín se caracteriza en primera instancia por la simplicidad de sus imágenes poéticas, fruto de la intuición poética y la percepción asimilada de manera directa en la hoja en blanco. Desde este punto de vista, el Ultraísmo y la poesía de Marín compartirán el afán, aunque en lo concreto no siguen el mismo ideario. A pesar de que no exagera en su uso, no es posible admitir que los poemas de Juan Marín abolen la presencia del adjetivo y el nexo (es más, en *Aquarium* hay un interesante desarrollo del mismo, así como de la frase adjetiva) como la síntesis de dos imágenes en una lo cual contradice el ritmo que Marín le otorga a su escritura a través de la enumeración de los estímulos en función de una organización instintiva.

Surrealismo

El más tardío de los “ismos” europeos, surgido en 1924 con el primer manifiesto publicado por André Breton⁸⁸, es el Surrealismo, el que no representa una influencia directa para la poesía de Marín. Consagrados al azar como lógica, razón y sentido, los surrealistas

⁸⁸“Manifeste du Surréalisme” (1924).

propiciaron la práctica de la escritura automática, la expresión del subconsciente intuitivo y la desestimación de todo orden que no esté supeditado por la liberación del pensamiento (moral, gusto, belleza, sentido crítico). En América Latina, y particularmente en la poesía chilena, la figura que destacó en la década del veinte y a la que se le atribuye una cierta cercanía con algunas formas propias del Surrealismo es Pablo Neruda, cuya *Tentativa del hombre infinito* (1925) es catalogada por Gloria Videla de Rivero como una de las “manifestaciones tempranamente surrealistas” (98). Esta tendencia se expandirá amén de la gran influencia de la poesía de Neruda en las posteriores generaciones poéticas en Chile, y su representación más concreta se dará en la tardía fecha de surgimiento de la primera agrupación poética chilena que se atribuye el carácter de surrealista, haciendo explícita su admiración hacia las figuras características del movimiento en Europa: La Mandrágora, fundada a fines de la década del treinta por Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid.

La distancia entre la poesía de Neruda y la de Marín ya se ha evidenciado en este capítulo en la palabra del mismo autor talquino. Junto con esto, no existe una conexión entre los métodos y las formas propias del Surrealismo y la poesía espacial de Marín, que se debe a las lógicas del mundo y la vida moderna a la hora de estructurar su propuesta creativa. Aunque propiamente vanguardista, la poesía de Marín no se ve mayormente influenciada por este movimiento literario, y mucho menos llega al extremo de las prácticas que definieron esta expresión de avanzada en el mundo.

El espíritu de la vanguardia

Junto con la aparición de los distintos “ismos” desde América Latina, la otra expresión característica y propia del espíritu contestatario y anti-tradicional que definió la existencia de las vanguardias en la región, es la proliferación de revistas y antologías poéticas que se encargaron de expandir por América el arte vanguardista. Muchas de ellas tuvieron una corta duración (solo un número o dos, y las más afortunadas algunos años) pero su existencia y difusión por el continente permitieron establecer puentes creativos y analíticos entre las diversas propuestas literarias del siglo XX. Revistas y antologías son

probablemente la muestra más fidedigna de la multiplicidad de horizontes y experimentos de corte vanguardista en el continente.

Junto con la ya revisada red de colaboraciones y numerosas publicaciones poéticas de Marín en las revistas de vanguardia editadas en Chile⁸⁹, existen dos hitos de gran importancia para la actividad poética a nivel latinoamericano. Estas son la revista argentina *Proa*, impulsada por Jorge Luis Borges, y el *Índice de la nueva poesía americana*⁹⁰, prologada por el escritor argentino, el peruano Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro.

En el caso de la primera publicación, la revista *Proa*, fundada en 1922, sobrevive a múltiples cambios e inestabilidades editoriales. Luego de una primera etapa de tres números, vive una siguiente que comienza en 1924 y dura quince números hasta 1926. Muy cercana a la defensa del Ultraísmo en primera instancia, da un paso independiente luego del surgimiento de la revista *Martín Fierro*, consagrándose como una revista autónoma, académica, dirigida por grandes figuras del panorama literario argentino (Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz). Ya en su segunda etapa, en marzo de 1925, Marín publica en la revista tres poemas (“Boxing”, “Shimmy” y “Yankilandia”). La inclusión de Marín coincidirá con los postulados editoriales que definen la segunda etapa de *Proa*, una revista cuyo programa está en formación, abierta al espíritu inquieto de la juventud: “Ponemos a *Proa* en manos de todos los espíritus jóvenes y sea ella, tan audaz como el símbolo, la prístina amalgama de los sueños y los anhelos despertados”(citado en Schwartz 255-256). El joven Marín de 25 años, sin una obra poética publicada al momento, se hace presente en una de las revistas más importantes en el universo intelectual de Buenos Aires a principios de siglo.

El *Índice de la nueva poesía americana* “es una ambiciosa antología que abarca el ámbito continental [...] representa un esfuerzo de integración continental único para la época y, aunque sea una selección radical de vanguardia, en ella figuran los poetas más representativos de los diversos movimientos” (Schwartz 355). La presencia de Marín en esta antología continental lo ubica en un sitio privilegiado, puesto que la empresa del *Índice*... involucra el trabajo de escritores que para el año 1926 son figuras muy relevantes dentro del contexto de la vanguardia latinoamericana (Borges dirige *Proa* y Huidobro ya ha

⁸⁹Ver Estudio de campo(p. 11).

⁹⁰*Índice de la nueva poesía americana. Prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges.* Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.

hecho gran parte de su carrera en Europa). Con la publicación de los poemas “Superavión” y “Amanecer de Hospital” en el *Índice...*, Juan Marín, poeta de bajo perfil frente a figuras como Huidobro, Borges, Girondo o Maples Arce, tiene la tribuna y repercusión que no obtendrá posteriormente con la publicación de sus dos poemarios *Looping* y *Aquarium*.

De acuerdo a lo analizado en este capítulo, la figura de Marín sostiene estrechas relaciones de contenido y forma con los diversos “ismos” de la vanguardia latinoamericana. Esto, junto con la presencia de su obra poética en revistas y antologías nacionales e internacionales, vuelve a elevar la pregunta sobre el prácticamente inexistente asedio y la ausencia de documentación crítica y de reseñas sobre su producción lírica, considerando que estos argumentos hubiesen permitido con facilidad establecer su poesía como una de las precursoras y más destacadas dentro del contexto de la literatura chilena de vanguardia.

5. Conclusiones y proyecciones

Conclusiones

El breve período de producción poética en la prolífica carrera literaria del escritor chileno Juan Marín se ordena y estructura en una línea de desarrollo cuyos dos hitos fundamentales corresponden a sus dos obras en verso *Looping* (1929) y *Aquarium* (1934).

1. Luego del análisis de ambos textos, es posible afirmar categóricamente que entre ambas publicaciones, existe un interesante desarrollo de la forma poética, la cual tiene un arraigo fuerte y explícito a la poesía de vanguardia en Chile y América Latina. Como evento particular, cada poemario ofrece en sí una propuesta unitaria que se sostiene a nivel literario sin necesidad de textos referenciales que definan, desde otro género, la poesía del autor.

En función de la vorágine en la que está envuelta la práctica literaria durante la primera mitad del siglo XX, los cinco años de intertanto entre ambas obras, corresponden a una amplia distancia poética que diferencia a los dos volúmenes de Marín de manera evidente. El desafío analítico que propone el estudio de los textos corresponde a encontrar a partir de sus poemas, un rasgo o conjunto de características comunes que permitan establecer nexos que determinen, por consecuencia, una poética coherente a la orientación temática de los poemas: una poética espacial.

2. En *Looping* y *Aquarium*, a pesar de las diferencias en la articulación de los textos, es la preocupación por el espacio físico y las maneras de trasladar la realidad del entorno hacia el espacio poético la que determinará finalmente los distintos elementos, figuras y estrategias textuales que conforman la poesía de Marín. Situado en un momento álgido del desarrollo de la vanguardia en Chile y América Latina, *Looping* representa en su totalidad una obra poética afín a las características que definirán la vanguardia literaria. La cercanía de sus poemas con los postulados futuristas, permiten concluir que efectivamente *Looping* es la única producción poética que tiende un puente con el “ismo” forjado por Marinetti⁹¹.

⁹¹ A diferencia de los runrunistas que, aunque comparten prácticas formales, tienen un ideario que los distancia de la propuesta europea. Marín no suscribe a un grupo o poética colectiva. Tampoco hay en su

En ella, el espacio es concebido a partir del prisma que ofrece la intervención de la máquina en la relación entre hombre y entorno (tal y como lo fue para el vanguardista italiano a la hora de presentar sus distintos manifiestos del futurismo). Para Marín (en consonancia con su experiencia vital) el espacio que busca invadir y dominar, y al mismo tiempo trascender en el lenguaje poético es el espacio aéreo, territorio que sin el auxilio de la máquina, es incapaz de abordar. Al entender la presencia de la máquina en la poesía de *Looping*, es necesario asimilar el rol significativo del concepto en función de sus propias características asimilables a la poesía del autor. Junto con su evidente aplicación práctica como medio de transporte, la máquina aporta al mundo poético de Marín un elemento que le es propio, y que ofrece al hombre un enfoque distinto desde el cual apreciar y observar el universo circundante: la velocidad. Es a partir del aparato concreto (aeroplano, automóvil) que el hombre accede físicamente al entorno, es el vehículo de la conquista del espacio físico, pero son su velocidad y su ritmo, los que determinarán la manera en que el sujeto percibe el mundo. Estas características, propias del ideario futurista italiano, sostendrán una propuesta poética distante a muchas otras en el continente, cuyo carácter innovador será reconocido en los años a través de diversas reseñas, e incluso, por el mismo autor.

Algunos años después, y en un momento totalmente distinto en cuanto a realidad poética y a contingencias históricas, *Aquarium* representa la asimilación por parte del lenguaje de su contexto de producción. De acuerdo a las reflexiones de Sergio Vergara, la década del treinta se constituyó a través de la distinción de los proyectos vanguardistas a partir de un ideario propio forjado por cada grupo, movimiento o autor. Desde este punto de vista, *Aquarium* puede clasificarse como una versión depurada del ímpetu poético presentado en la primera publicación poética del autor. A través de una forma menos cercana al futurismo y la vanguardia histórica europea, Marín compone su segunda obra poética nuevamente en función de la relación del hombre con un espacio que, en esta ocasión corresponde al espacio marítimo, un lugar previamente visitado por otros géneros y movimientos literarios pero que se presenta, así como el aéreo en *Looping*, fundamentado en las dinámicas de la relación entre hombre-máquina-entorno. Aunque en términos espacialistas, los poemas ya no se articulan aprovechando a cabalidad la hoja en blanco cual terreno de posibilidades abiertas, los poemas de *Aquarium* siguen marcando un ritmo

producción textos poéticos que den cuenta de una propuesta individualizada fuera de los postulados futuristas, y esto, junto a sus semejanzas (descritas en este trabajo) sustentan esta afirmación.

característico de la vanguardia. El vértigo que define su concepción del entorno está condicionado por una nueva contingencia: el desplazamiento en la máquina como distorsionador del punto de orientación. A diferencia de la poesía de orden romántico y contemplativo que fijaba su mirada nostálgica desde la tierra hacia el mar, la poesía de Marín sitúa al sujeto en el espacio marítimo y desde ahí establece la relación perceptiva e intuitiva entre el hombre y el mundo físico que lo rodea. Esta, ofrece al sujeto poético la construcción de símbolos e imágenes desde un nuevo horizonte, un punto territorial que antes caracterizó lo dejado atrás, la nostalgia, y que hoy se ve con el espíritu vigoroso de la poesía futurista. Una horizontalidad veloz y presente, percibida a través del vaivén de un barco en altamarque distorsiona los sentidos y se convierte en el forjador del ritmo y la musicalidad de *Aquarium*.

3. Las semejanzas y preocupaciones comunes a ambos poemarios serán las constantes que conformen la poética de Marín, y estas corresponderán a la relación entre el sujeto y el espacio en la poesía del autor. A partir de esta y del contexto poético y cultural en el que se producen los poemarios, existirán distintas características de mayor o menor importancia que persistirán como parte de su propuesta global, en ambos textos.

En *Aquarium* se actualizan ciertos matices fundamentales de *Looping*: La máquina sigue siendo el gran vehículo y mediador en la relación del hombre con el territorio, y su intervención, al igual que en la primera obra, definirá la forma poética del libro. Ambos poemarios conllevan un interés por el proceso de apropiación textual del espacio mediado e intervenido por la máquina y sus características. En función de su presencia, el poeta construye su percepción y orientación, los que devendrán en una poesía espacial, que refleja las particularidades de la relación entre el hombre y entorno, observada a través de la mirada vanguardista que prima en la poesía de la época.

4. La poesía de Marín se consolidará como una respuesta desde el vanguardismo ante una problemática de larga data en la poesía universal y nacional. La estructuración de los poemas es fruto directo de los elementos de la vanguardia que Marín hace propios, y desde los cuales formula su visión poética y relación con espacio. El momento histórico en el que esto sucede, también abre un horizonte de posibilidades para Marín. En pleno

desarrollo de la vanguardia en el continente, el afán experimental y de búsqueda de nuevas estrategias y maneras de expresión fue el impulso que permitió que obras como la de Juan Marín surgieran desde los contextos más impredecibles (se debe considerar que Marín es un sujeto bastante particular, nacido en provincia, hombre de ciencias, milicia, diplomacia, y una carrera literaria en que, cuantitativamente, la lírica representa un pequeño porcentaje en comparación a otras expresiones como el cuento, la novela, la crónica médica, cultural, la reseña y crítica literaria, entre las múltiples colaboraciones de Marín con la cultura nacional).

5. A pesar de que durante todo este trabajo se enfatiza la relevancia y calidad de la obra poética de Juan Marín, tanto en el contexto nacional como latinoamericano, se sostiene aún la contradicción que motiva estas páginas. Una incógnita que, habiendo dispuesto ya las conclusiones sobre este análisis es posible intentar explicar: ¿Por qué razón la figura de Juan Marín⁹², un escritor joven que publica y tiene apariciones en importantes medios escritos y antologías a nivel nacional y latinoamericano, posee al mismo tiempo una escasa documentación en Chile sobre su obra?

Entre las consideraciones más lógicas, están por supuesto, su constante distancia física con el país, generada por sus distintas labores a partir de los años veinteen su condición de médico de la aviación, médico de la marina y diplomático. Aunque parece una razón de peso, esto no justifica del todo el olvido e indiferencia de la crítica hacia la obra de Marín. Durante su carrera, Marín se dio el tiempo para componer, en sesenta y tres años de vida, una bibliografía que cuenta con dos poemarios, dos volúmenes de cuentos, tres obras dramáticas, nueve novelas y novelas cortas, más de quince libros de crónicas, ensayos y textos de diversos temas (cultura, religión, filosofía, medicina, etc.) e incontables publicaciones menores, apariciones y colaboraciones en distintas revistas, diarios y antologías tanto nacionales como extranjeros. En total aproximadamente un centenar de publicaciones literarias, que dan cuenta de la fuerte presencia de Marín en los círculos intelectuales de la época. Estas (sin medir siquiera calidad) ya en su volumen representan una importante contribución a la cultura nacional.

⁹²En este caso, la consideración es igual para Juan Marín poeta, narrador, cronista, crítico, médico, militar, diplomático y en general, como figura cultural en Chile y América Latina.

En referencia específica a su trabajo poético, Marín se sitúa en un momento en que la lírica nacional tiene un fuerte impacto en la sociedad. Contemporáneos a su producción serán poetas de la relevancia de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, entre otras figuras de renombre. Junto a la de estos y otros renombrados poetas nacionales (dos premios Nobel de literatura inclusive) la producción de Marín, de menor volumen y repercusión, conforma un panorama literario de vanguardia que instauró a Chile como uno de los territorios en la región latinoamericana que más aportó a la explosión poética de la primera mitad del siglo XX. A pesar de su inferioridad mediática, la figura del poeta Juan Marín tiene una relevancia poética dentro de la vanguardia literaria muy subestimada por la crítica. Con una obra de características únicas, asimilable solamente a sí misma debido a sus influencias, su proceso y contexto de producción, la poesía de Juan Marín dialoga de manera constante con otras expresiones de vanguardia, relación que no ha sido considerada por la crítica como un elemento que valide su rol dentro de la lírica nacional y latinoamericana. Su poesía, aunque escasa en cantidad, integra el gran movimiento que representó la vanguardia en el continente, y no corresponde a una expresión particular aislada o alejada de las contingencias de su tiempo. Esta realidad solo suma a la contradicción que representa su gran aporte a la cultura y literatura latinoamericana, y el imperdonable paso por alto de su obra en el estudio del importantísimo fenómeno que es la poesía de vanguardia en América Latina.

Para el futuro

En consideración a la ya mencionada escasa atención crítica hacia la poesía y obra literaria general de Juan Marín, este trabajo representa un pequeñísimo aporte dentro del universo de estudios pendientes sobre esta figura literaria. Entre las proyecciones más importantes o urgentes a considerar, se incluye, por supuesto, el perseverar en estudios sobre la obra de este multifacético escritor, cuya abundante producción no ha sido valorada en función de su calidad y relevancia.

Junto con esto es preciso profundizar en la relación de la poesía de Juan Marín con otros poetas, contemporáneos y posteriores, que enfrentan su poesía a temáticas y problemáticas similares (en particular propuestas sobre el espacio físico y poético) en Chile y América Latina, como Neftalí Agrella, Salvador Reyes, Juan Florit, Oliverio Girondo,

Manuel Maples Arce, Alfredo Mario Ferreiro, entre otros; y a nivel formal, su peculiar similitud y distancia con la poesía movimiento runrunista en Chile.

Existen otras proyecciones que, aunque se distancian mayormente de los objetivos de este trabajo, vale la pena mencionar a espera de que sean puestas en práctica por investigadores de las áreas correspondientes. La temática que este trabajo definirá como la poética espacial de Juan Marín, es trascendental a la hora de acercarse a su obra. Sería interesante estudiar y evaluar cuáles son las repercusiones que tiene este mismo horizonte (la relación entre hombre y entorno mediada por la máquina) en la narrativa, género en el que Marín se hace conocido, obtiene galardones y al que se deben los exiguos estudios sobre su creación. Junto con esto, otra llamativa proyección corresponde a pesquisar cómo se asimila dentro de su obra, un aspecto vital de Marín que tiene, aparentemente, muy poca relación con el oficio literario: su condición de médico. Aunque existen obras narrativas que atisban un cierto nexo, un trabajo más profundo sobre los rasgos del mundo de la medicina en la obra de Juan Marín podría explicar cómo este multifacético hombre disponía de elementos propios de su vida cotidiana en su mundo literario (incluso en el género lírico).

Por último, y quizás la más ambiciosa de todas estas proyecciones, es la labor pendiente de los estudiosos de la literatura chilena de recopilar, organizar y editar de manera completa y exhaustiva la obra literaria (poesía, narrativa, ensayo, crónica, artículos) de Juan Marín. Será a través de esta empresa que se puede comenzar a saldar la deuda de los estudios literarios hacia esta obra. Al mismo tiempo, esto permitiría generar un material de investigación y consulta completo que facilite el desarrollo de análisis y trabajos académicos de más amplia dedicación, reduciendo las complicaciones técnicas que actualmente existen (y que este trabajo padeció) a la hora de dar con los libros de este escritor nacional.

Reflexión final

La obra poética de Juan Marín surge desde una preocupación por las dinámicas espaciales y su expresión en una época en que las convenciones y códigos literarios se encontraban en una etapa de renovación y, en mejores palabras, revolución. En sintonía con

este espíritu de aventura e innovación, Marín produce una poesía que transgrede su condición de producto literario, constituyéndose a sí misma como una topografía, un trabajo perceptivo y gráfico sobre el espacio físico y sus cambios y renovaciones desde la perspectiva de la vanguardia.

Así como en su vida, el sujeto poético que persiste en la poesía de Marín será, como describe en su propia obra “un corazón piloto [que] sale a caza/ de constelaciones” (“Superavión” 21) en busca de la conquista del espacio a partir de sus sentidos y de su expresión poética. Esta conquista requiere una vocación de experimentación y transgresión que definirá tanto a su época como a su producción, la que caracterizará a Juan Marín y será, finalmente, el testimonio de su espíritu: moderno, innovador y vanguardista.

6. Referencias bibliográficas

Obras del autor

-Marín, Juan. *Looping*. Santiago: Nascimento, 1929.

----- *Aquarium*. Santiago: Julio Walton Editor, 1934.

Bibliografía sobre el autor

-*Índice general de artículos de Juan Marín Rojas*. Ministerio de Educación Pública. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Biblioteca Nacional, Sección Referencias Críticas, 1991.

-Goldsack, Hugo. "El ostracismo literario". *El Diario Austral*, Temuco, 2 de septiembre 1982: 2.

-Guzmán Silva, Oscar. "El Sorprendente Doctor Juan Marín". *El Mercurio*, Antofagasta, 25 de marzo 1990: 2.

-Muñoz Lagos, Marino. "Juan Marín, poeta vanguardista". *El Magallanes*, Punta Arenas, 4 de junio 1978: 3.

-Reyes, Salvador. "Quince minutos con Juan Marín". *Revista Letras*. Año 3 N°3 (agosto 1930): 3-5.

-Sabella, Andrés. "Cuando había aeroplanos...". *La Prensa*, Tocopilla, 11 de marzo 1969: s/p.

-----"Juan Marín: espacio abierto". *Hoy*. N°121. (14 de noviembre 1979): 43.

-----"Juan Marín y la nueva inspiración". *Juan Marín y la nueva inspiración. Colecciones Hacia*. s/n(1975): 3-7.

-Solar, Hernán del. "Andrés Sabella: Juan Marín Y la Nueva Generación". *El Mercurio*, Santiago, 25 de enero 1976: 5.

-Swain, James O. *Juan Marín- Chilean. The Man and his Writings*. Cleveland, USA: Pathway Press Inc, 1971.

Bibliografía sobre vanguardia europea

- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- Flaker, Aleksandar. “Sobre el concepto vanguardia”. *Criterios*, N° 5-12 (enero 1983-diciembre 1984).
- Le Corre, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos, 2001.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*. (Traducciones de G. Gómez, N. Hernández y C. Sanz). Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- Nash, John Malcom. *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona: Labor, 1975.
- Rye, Jane. *Futurism*. London: Studio Vista, 1972.
- Verdone, Mario. *¿Qué es verdaderamente el futurismo?* Madrid: Doncel, 1971.
- Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Bibliografía sobre modernidad y vanguardia en Latinoamérica

- Índice de la nueva poesía americana. Prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio. Caracas: Ayacucho, 1988.
- Bosi, Alfredo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Bueno, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 24, N° 48 (1998):25-37.
- Fuente, José Alberto de la. “Vanguardias: del Creacionismo al Realismo Popular Constructivo”, *Universum*, N° 22. Vol. 2, (2007): 57-69.

- Lizama, Patricio. "La revista Ariel: manifiestos y voces de la vanguardia". *Revista Chilena de Literatura*, N° 72(2008).
- Lizama, Patricio y María Inés Zaldívar. *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y Antología crítica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: B. Viterbó, 1983.
- Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 1998.
- Vergara, Sergio. *Vanguardia Literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción: Universidad de Concepción, 1994.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Tomo I. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

Bibliografía sobre espacio y territorio

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Milani, Rafaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. Madrid: Melusina, 2007.

Bibliografía sobre Historia y Teoría Literaria

- Bajtín, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo". *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989: 237-409.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988.
- Riffaterre, Michael. "The poem's significance", "Sign production". *Semiotics of poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2001.

Bibliografía secundaria

-*Términos críticos de sociología de la cultura*. Carlos Altamirano, Director. Buenos Aires: Paidós, 2002.

-Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

-Ciprés, María de los Ángeles. “La poesía ante el tercer milenio: poesía de las lenguas y lengua de la poesía”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. N°18 (2003): 133-283.

-Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1979.

-Gissi, Jorge. *Psicología e identidad latinoamericana*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2002.

-Goic, Cedomil. “Espacialismo y dimensión visual en la poesía de Huidobro” *Revista Universitaria*. N°82 (diciembre de 2003- marzo 2004): 14-20.

-Guillén, Alberto. *Poetas jóvenes de América*. Madrid: M. Aguilar, 1930.

-Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo II. Santiago: LOM, 1996-

-Santana, Francisco. *Evolución de la poesía chilena*. Santiago: Nascimento, 1976.

-Zamorano, Pedro Emilio. *Pedro Olmos*. Talca: Universidad de Talca, 199-