

Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado/a en Lengua y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura

Seminario de Grado: De la antipoesía a nuestros días: Poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX:  
postmodernidad, dictadura y democracia

“El uso del lugar común en la poesía de Manuel Silva Acevedo”

Alumno: Fernando Concha Correa

Profesor guía: Federico Schopf

Año 2012

## **Índice**

|   |      |
|---|------|
| -Introducción   | p.2  |
| -Marco teórico y discusión previa   | p.4  |
| -Contextualización: el nuevo horizonte de la antipoesía y la generación del sesenta | p.18 |
| -El lugar común como procedimiento textual en la poesía de Manuel Silva             | p.25 |
| -Usos del lugar común   | p.46 |
| -Conclusión   | p.61 |

## **Introducción**

La crítica ha hecho más de alguna vez observaciones al pasar sobre el uso de ciertos clichés o lugares comunes en una línea bastante significativa de la poesía de Manuel Silva Acevedo. Un estudio dedicado específicamente a ello no se ha realizado hasta hoy. En una primera lectura se advierte que la importancia de este componente no puede ser dejada de lado para una comprensión suficiente de obras fundamentales de este poeta (*Lobos y ovejas*, *Mester de Bastardía*, por ejemplo). Abordar esta problemática implica una discusión sobre las continuidades y discontinuidades del discurso poético (más específicamente en Chile) después de la obra de Nicanor Parra, así como sobre el tipo de relación que la poesía puede adquirir con la tradición luego del fracaso definitivo de las vanguardias de principios del siglo XX. Todo ello debiese ir acompañado de una reflexión que se haga cargo de las

funciones y las implicancias ideológicas que dichas problemáticas generales tienen en el caso particular de un conjunto importante de la producción poética de Silva Acevedo.

Se considerarán principalmente los libros *Lobos y ovejas*, *Mester de Bastardía*, *Monte de Venus* y *Terrores diurnos*. Intentaremos acentuar más los comentarios referentes a los últimos tres, puesto que el primero es el libro más comentado de la obra de Silva. Se incluirán también algunos poemas específicos de otros libros como *Día Quinto* y *Cara de hereje*. Es importante considerar que este estudio no es aplicable a la totalidad de la obra de Silva. En ese sentido, la exclusión consciente de ciertos textos tiene directa relación con la heterogeneidad y los cambios que caracterizan a la totalidad de la obra del poeta.

Este trabajo procede de manera un tanto especial, puesto que en él he intentado realizar un análisis que vaya desde ciertas condiciones históricas de aparición hasta el análisis de los procedimientos estilísticos, de manera que tanto el “afuera” como el “adentro” de los textos puedan relacionarse. Esto lo he realizado con la convicción del interés teórico que reporta este tipo de esfuerzo crítico, ya que una de las limitaciones más comunes de los acercamientos críticos de inspiración sociológica es no poder dar cuenta de la especificidad de las obras. Con Terry Eagleton pienso que “La forma no es una distracción de la historia, sino un modo de acceder a ella.” (2007, 8) Tal acercamiento, por lo demás, parece pertinente en la medida en que la relación de un conjunto de poemas con discursos altamente estables y tradicionales implica inmediatamente una relación con el “afuera del texto”, a la vez que el análisis de su utilización implica una lectura atenta y apegada a los textos mismos. Considerando lo anterior, he intentado aislar mi análisis a lo que resulta pertinente para el fenómeno que me propongo analizar.

Quisiera agradecer al profesor Schopf y a Pilar García por su asistencia y sus comentarios, que han sido cruciales para idear y desarrollar este informe. Además, a Gladys Ahumada, José Cori, Patricia Ojeda y Diego Caroca, con quienes he mantenido conversaciones que me han sido muy útiles para realizar este trabajo y para no desmoralizarme en el intento. Por último, a Matías Silva que me proporcionó el secreto para echar a andar mi cerebro adormecido por el calor de febrero.

Santiago, 6 de marzo de 2012

## **Marco teórico y discusión previa**

### **1.1 ¿Qué pasó con el rupturismo?**

Este trabajo plantea el problema del fin del rupturismo o, para ser más precisos, de la tendencia a su relajamiento como una línea importante dentro de un periodo relativamente reciente. En ello está implicado el tipo de relación con el pasado y con los discursos establecidos que se analizará como tema central de esta tesis. Esta sección está destinada a abordar este problema general, a asumir posturas críticas respecto a lo dicho sobre el tema y a ofrecer un par de respuestas que hagan avanzar el debate.

La identificación que Octavio Paz hizo de una “tradición de la ruptura” fue un intento por superarla. Para Paz dicha tradición tiene que ver con una concepción lineal del tiempo que articula problemáticamente la poesía desde el Romanticismo hasta las vanguardias. Su superación, que es la del

rupturismo, se encuentra en el seno de algunos de los mismos fenómenos de vanguardia. Así, la metaironía de Duchamp (156-8), pero de manera más relevante la trayectoria de lo que Paz llama el simultaneísmo: con un origen en una especie de protoconversacionalismo francés (Cendrars y luego Apollinaire [173-4]) y su asimilación en la poesía angloamericana- sobre todo Pound, quien lo aplica para reconciliar poesía e historia, y así, tradición y vanguardia, reemplazando la revuelta por la restauración (182 a 184). Aunque para Paz el simultaneísmo sigue siendo romántico –“otra versión de la vanguardia europea” (196)-, la gracia de estos fenómenos poéticos es que empiezan a reemplazar la estructura lineal que corresponde a la concepción moderna del tiempo.

Para la poesía hispanoamericana, habiendo sucedido la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia ya se había acabado: “Hacia 1945 nuestra poesía se dividía en dos academias: la del realismo socialista y la de los vanguardistas arrepentidos.” (208) Es en este punto que comienza el cambio, inscritos en el cual se encuentran él, Lezama Lima y Parra. Este sería el momento en que el simultaneísmo se manifiesta propiamente en la literatura hispanoamericana (182). Paz caracteriza este momento como una especie de regreso a la vanguardia, pero como una vanguardia “secreta, silenciosa, desengañada” y en rebelión contra el vanguardismo canonizado. Por otro lado, se trata de una poesía que buscaba más explorar que inventar. (209) De esta manera, Paz llega a conectar la poesía de su generación con cambios contemporáneos a su época:

Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de *la idea de arte moderno*.

Más adelante agrega: “los desfallecimientos de la tradición de la ruptura es una manifestación de la crisis general de la modernidad.” (211)

Esta interpretación hace depender los periodos históricos literalmente de “sistemas de creencias” (212) –sistemas a su vez subordinados a una creencia básica que es la concepción del tiempo y la historia- y no parece muy preocupada por las motivaciones de dichas creencias y sus cambios, a lo sumo se pueden identificar ciertos “caprichos de la historia” que permitirían explicarlos. Si las observaciones de Paz en este punto resultan algo convincentes es dado a su erudición y al hecho de que – al menos- se mantiene apegado a los fenómenos poéticos.

Paz no resuelve del todo el problema lógico de que un cambio que niegue la estética del cambio, puede también reafirmarla. Eso es lo que parece sugerido por José Quiroga cuando dice:

Los críticos generalmente hablan de una reducción en la experimentación vanguardista, un periodo de orden (...). Independiente de cuál es el año particular en que esta reducción tiene lugar, la negación de la Vanguardia tiene que ser vista como parte de la dialéctica de la modernidad. Al denegar la Vanguardia, los poetas precisamente estaban reafirmando su continua validez.<sup>1</sup> (324)

Quiroga, sin embargo, constata también la problemática del fin del rupturismo y la identifica con esa “generación” de poetas en las que se encuentra Lezama Lima, Paz y Parra: la heterogeneidad y la falta del “sentido de ruptura violenta de la primera vanguardia” son marcas distintivas (340). Pero, además, a partir de este momento<sup>2</sup> se verá en la poesía hispanoamericana “una consciencia de la tradición como un problema crítico [a critical problem].” El mismo Paz, comentando la antología *Poesía en movimiento*, diría que la originalidad de la poesía mexicana de ese tiempo consistía en una lectura crítica de la tradición. (361)

Este momento de caos y experimentalismo vanguardista estaba, según Peter Bürger, articulado como una crítica a la institución artística burguesa y a la posición de autonomía del arte dentro de la sociedad capitalista. Las vanguardias “No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres.” (103)<sup>3</sup> En ese sentido, la identidad que Paz establecía entre ruptura romántica y vanguardista, al meterlo todo en el saco de la misma tradición, parece no ser completamente adecuada, y devela así el problema de manejar el análisis histórico a partir de ese tipo de idealidades. Más aún, para entender la especificidad de la ruptura radical de la vanguardia, Raymond Williams nos muestra que fue preparada por dos momentos previos en el arte de finales del siglo XIX: primero, se armaron “grupos innovadores que procuraron proteger sus prácticas dentro del creciente predominio del mercado artístico y contra la indiferencia de las academias formales”; luego, “Estos grupos se transformaron en asociaciones alternativas más radicalmente innovadoras, que trataban de obtener sus propios instrumentos de producción y publicidad.”; para dar paso al momento de la vanguardia, donde

Pasaron a ser formaciones plenamente opositoras, decididas no sólo a promover su propia obra, sino a atacar a sus enemigos de *establishment* cultural y, más allá de ellos, a todo el orden social en el cual esos enemigos

---

<sup>1</sup> Citaré en traducción mía.

<sup>2</sup> El texto de Quiroga aborda la poesía hispanoamericana hasta 1975.

<sup>3</sup> Por supuesto, esta crítica lleva asociadas otras. En el análisis de Bürger, de acuerdo al contraste entre arte sacro, cortesano y burgués, el ataque también va dirigido a la recepción y producción individuales. (107-9)

habían obtenido su poder y ahora lo ejercían y reproducían. (1997b, 72)

Asimismo, las vanguardias fueron explícita o implícitamente antiburguesas.<sup>4</sup> Se hace problemático para la narración de Paz, entonces, recordar la famosa relación que Victor Hugo hizo entre Romanticismo y Liberalismo, y contrastarla con lo presentado por Williams.<sup>5</sup>

La ruptura vanguardista también tuvo otro sentido importante en el marco de este trabajo. Según expresa Schopf, el vanguardismo “resultaba incompatible (...) con la concepción sacralizada que éste [el modernismo hispanoamericano] tenía del poeta y también con su comprensión del lenguaje poético como una especialización semejante a la orfebrería.” Así, como crítica y como manera de fundar una nueva concepción del arte, la vanguardia basa la composición de sus obras en el principio del montaje: “El montaje vanguardista trabaja también con elementos preexistentes, pero que proceden de regiones ontológicas diversas o que, por lo menos, pertenecen a espacios y a tiempos distintos. El poeta vanguardista echa mano de lo que hay o de lo que puede haber.” (2010b, 225-6)

Sin embargo, los procedimientos vanguardistas se agotaron. La vanguardia se transforma no sólo en “Arte oficial, o de disidencia oficial, tolerada e incluso promovida, sino en mercancía artística (...).” (2000, 203) Williams encuentra una explicación para el fracaso vanguardista en el hecho de que, a pesar de pertenecer a movimientos antiburgueses, los vanguardistas eran principalmente hijos de la burguesía que “podían usar las ganancias económicas (...) para atacarla política y artísticamente.” Así, “basados en el principio de preeminencia del individuo” lucharon contra instituciones como la familia y el matrimonio burgués, pero “Los desafíos desesperados y las profundas conmociones de la primera fase iban a convertirse en las estadísticas e incluso convenciones de una etapa posterior del mismo

---

<sup>4</sup> Considerando la ambigüedad del término que permitía dos críticas distintas: la aristocrática (el burgués como portador de un orden vulgar) o la proletaria (el burgués asociado a la moralidad egoísta y cómoda, visto como empleador y controlador del dinero). Como se verá más adelante, la mayoría de los artistas de vanguardia no pertenecía a ninguna de estas clases. No obstante podían “superponer sus quejas a las de cada una de las clases contra el cálculo burgués del mundo.” (1997b, 76-7)

<sup>5</sup> Evidentemente, no se busca negar toda relación existente entre Romanticismo y Vanguardia –que de hecho existe–, sino señalar lo reduccionista y poco específico que resulta hablar a secas de “tradicón de la ruptura”. El mismo Williams reconoce en el Romanticismo un antecedente del énfasis vanguardista y modernista en la creatividad (1997b, 77) Sin embargo, como dice Alex Callinicos al sumarse a las críticas de Perry Anderson a la caracterización que Marshall Berman hace de la modernidad: “se requiere un contexto histórico más específico para el modernismo que el de la modernización a secas.” (33)

orden.” (1997b, 77 a 80). Es lícito plantear reparos frente a esta idea, aunque también presumiblemente ello se puede relacionar con un cambio en la burguesía de posguerra que Williams identificó anteriormente:

Los enemigos cambiaron (...) y se identifican con lo que antes pareció liberador: el progreso político, la emancipación sexual, la opción de la paz contra la guerra. También sucede que los enemigos desaparecieron detrás de estas tendencias. (1997b, 72)

Así, puede entenderse que la burguesía haya producido “sus propias sucesiones de disidentes distintivamente burgueses.” (1997b, 80) De esta forma, se comprende el fenómeno que consigna Schopf al referirse a la neutralización de la vanguardia:

El vanguardismo es banalizado –transformado en sustituto ideológico- y entra a formar parte del arsenal de propaganda, ornato y estilo dirigido a la pequeña burguesía y adoptado por ésta como ingrediente del “buen gusto”. El arte vanguardista deja de ser sólo disidente y, sobre todo, deja de conectarse críticamente con la realidad: paradójicamente contribuye a amplificar de manera peligrosa el campo de la alienación. (2000, 203)

Aparece también el problema de la canonización. El mismo Williams, en otra parte, habló de que una causa de este proceso selectivo (ideológico) puede ser rastreado en las mismas relaciones de producción de los artistas vanguardistas, que vivían “la experiencia de los emigrados” con lo cual representaron al artista como “necesariamente apartado”, lo que sirvió para “confirmar como canónicas las obras de extrañamiento radical. De tal modo, querer dejar la residencia y establecerse en ninguna parte (...), pasa a presentarse, en otra mudanza ideológica, como una condición normal.” (1997a, 55) Más clara es la propuesta de Bürger: “Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como* arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica.” (107)

Por otra parte, si el proyecto vanguardista buscaba atacar el fundamento burgués del arte, esto no podía realizarse sin un cambio social:

la vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia una praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa, a no ser en la forma de la falsa superación del arte autónomo. (Bürger, 109)

Dado que la lucha política no logró entonces el objetivo de abolir la sociedad burguesa – y a la vez, dado el tipo de regímenes también represivos que se ofrecieron como alternativas: el stalinismo y el fascismo- no resulta sorprendente la inadecuación de los procedimientos de la vanguardia histórica al momento posterior, con la consecuencia de su retorización. Lo mismo respecto a las visiones críticas de las prácticas vanguardistas que surgieron después. Esto es algo que debe considerarse tanto como su



institucionalización y su absorción mercantil.

El final de la vanguardia no es necesariamente el final del rupturismo (Binns, 501)<sup>6</sup>. Parece haber un relativo consenso en que la Segunda Guerra Mundial fue decisiva para el afán rupturista de principios de siglo (Williams 1997a, 52) (Anderson, 1998, 110) (Callinicos, 122) (Paz, 208) (Binns, 501). Según Nial Binns, con la sumatoria de la Guerra Civil Española, la poesía hispanoamericana sufrió “años de recogimiento y una consolidación callada de casi autónomas tradiciones nacionales (...) que se irían formando en torno a nuevas figuras.” (501) Aparecen nuevamente esos tres personajes: Paz, Lezama Lima y Parra.

Binns entiende la postvanguardia como un movimiento en tres etapas que progresivamente se libera de la herencia vanguardista, desplazamiento a la vez marcado por la presencia tutelar de grandes figuras de la vanguardia. (501-3) Esta postvanguardia está, a su vez, definida por “dos movimientos fundamentales”:

El primero es netamente *fundacional*, domina en las décadas de los cuarenta y cincuenta, y se prolonga en el compromiso más ortodoxo de los sesenta y setenta. El segundo aparece a mediados de los cincuenta (*Poemas y antipoemas*, de Nicanor Parra, es de 1954), es radicalmente antifundacional, y se afianza en el aliento más contracultural de los sesenta, recuperando el espíritu rupturista de las vanguardias pero sin proponer un nuevo fundamento o gran relato (...). (507)

Este espíritu rupturista es visto por Binns como uno de los elementos que se irán perdiendo a medida que se avance hacia la liberación de la herencia vanguardista (504), de manera que su ocaso no resulta ser un cambio inmediato.

Binns establece que

aunque siga resultando sospechoso el término, sería un error desligar los acontecimientos históricos de las últimas décadas de los fenómenos ideológicos y socioeconómicos de la llamada “postmodernidad”. Quiérase o no, éstos encarnan muchas de las grandes problemáticas contemporáneas e inciden de manera decisiva en la poesía hispanoamericana. (503)

En este caso, ello significa interpretar estos fenómenos poéticos a la luz de la “muerte de los metarrelatos” postulada por Lyotard y de los fenómenos que según Fredric Jameson sustentan la

---

<sup>6</sup> De hecho, por ello es que a veces se habla de Modernismo como un periodo más amplio donde dicho afán existe aún con fuerza. Por ejemplo, para Williams el Modernismo dura desde la segunda etapa preparatoria de la vanguardia (ver más arriba) hasta la década del cincuenta aproximadamente (1997a, 52). Ese parece ser aproximadamente el mismo sentido que le dan Callinicos y Anderson. Otra utilización de “modernismo” en sentido amplio puede verse en Jameson y Habermas.

postmodernidad. En cuanto a lo primero, no será ampliamente considerado puesto que nuestra postura no es acorde con la de Lyotard y una revisión del concepto correría el riesgo de desviar demasiado la atención del tema central de este trabajo. De todas maneras, remitimos a la postura crítica que exhibe Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad*, con la que estamos completamente de acuerdo, sobre todo en cuanto a la debilidad de dicha proposición para enfrentar el contexto del triunfo de la alternativa capitalista (40 a 52). Sí estimamos que la propuesta de Lyotard –y su popularidad- es síntoma de algo: lo más probable, la posición de la comunidad intelectual luego de los sucesos de 1968 y, por otra parte, el surgimiento de un pluralismo<sup>7</sup> –primero en las elites intelectuales, hoy cada vez socialmente más enraizado- cuyos orígenes pueden ser diversos (por ejemplo, el fortalecimiento de un mercado mundial amplio, la red comunicacional de los *mass media*, la mayor alfabetización, la inmigración, la caída del muro de Berlín, la transformación de la burguesía de posguerra a la que anteriormente nos hemos referido –que, por ejemplo, despojaría cada vez de más sustento ideológico al racismo, a la homofobia y al machismo, sumando a esto último la cada vez mayor incorporación de la mujer al trabajo)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Entenderemos pluralismo como una disposición moral e intelectual a aceptar como válidas o igualmente válidas posturas distintas –e incluso contradictorias- respecto a la interpretación de la realidad, a las distintas praxis políticas, culturales e ideológicas y a los diversos estilos de vida. Hoy en día se trata de un principio ético bastante enraizado que hace tiempo forma parte de un fenómeno ideológico general que tiene ciertos límites –también ideológicos- en sus distintos niveles de aplicación, pero que puede ser invocado con sumo oportunismo retórico dado que ha llegado a formar parte de lo más establecido de lo políticamente correcto. Sus límites suelen encontrarse donde se encuentran los límites entre el discurso y la práctica; en palabras de Eagleton: “La opinión de que la pluralidad es un valor en sí misma es formalmente vacía y alarmantemente ahistórica. (...) El posmodernismo tiende a ser dogmáticamente monista respecto al pluralismo, que es por supuesto *con mucha frecuencia* un valor, pero de ninguna manera siempre. (...) Una buena porción de la política posmoderna se basa en la oposición entre identidad y otredad: lo que debe rechazarse de plano, uno se ve tentado a decir, es el dominio de la autoidentidad sobre la otredad y la diferencia. Esta ética política ha hablado con impresionante elocuencia sobre ciertos tipos de conflictos políticos contemporáneos, pero tomada en conjunto es drásticamente parcial y simplista. ¿Debe rechazarse *toda* violenta exclusión del otro? ¿Echar a los británicos de la India o a los portugueses de Angola?” (1997, 187-188) Hal Foster ha realizado, en el plano de las artes, observaciones pertinentes, aunque a ratos con excesivo sentido de respuesta: “El arte existe hoy en un estado de pluralismo: ningún estilo o siquiera modo de arte es dominante y ninguna posición crítica es ortodoxa. Pero este estado es también una posición, y esta posición es también una coartada. Como posición general, el pluralismo tiende a absorber la discusión –lo que no equivale a decir que no promueve antagonismos de todo tipo. Sólo se puede partir de un descontento con este *status quo*: porque en un estado de pluralismo se tiende a dispersar, y a volver así impotentes, el arte y la crítica. La desviación menor sólo es permitida a fin de hacer resistencia al cambio radical, y es ese sutil conformismo el que debemos desafiar.” (1)

<sup>8</sup> Algunos de los cuales, sin embargo, o no están del todo desarrollados en el periodo en que se centrará el análisis en las secciones siguientes, o se ligan a sucesos posteriores.

El surgimiento de este pluralismo es muy probable que esté relacionado con el fin del afán rupturista. Así, por ejemplo, Bürger plantea que el fin de la vanguardia deja al arte necesariamente en esta posición:

Los movimientos de vanguardia han transformado la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso. La consecuencia de ello es que ningún movimiento artístico pueda ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, *como arte*, un lugar históricamente superior al de otro movimiento.

(124)

El problema es que, en Bürger al menos, no queda claro cómo es que esto sucede o cuál es la causalidad directa entre el vanguardismo y el pluralismo. A pesar de que esto supone una doble descontextualización<sup>9</sup>, es posible encontrar asomos de una respuesta en Hal Foster: “El shock, el escándalo, el extrañamiento: esas ya no son tácticas contra el pensamiento convencional: son pensamiento convencional. Como tales, tienen que ser reconsideradas.”; respuesta a esto son los métodos críticos. (13) Esa reconsideración es posible ligarla, entonces, con la revisión crítica de la tradición que vemos a partir de esa “generación” –Paz, Lezama Lima, Parra-<sup>10</sup> y es posible que un largo periodo se articule en torno a ella. Esto permitiría entender que la institucionalización del procedimiento vanguardista, por lo menos, dificulta bastante el planteamiento de un procedimiento poético con la misma intransigencia con que a veces lo hicieron las vanguardias, dado que la revisión crítica de la tradición, al detenerse en ella más que en negarla directamente, la afirma de una manera muy distinta a como lo hacía el rupturismo. En añadidura, el mismo Foster establece que “es con la vanguardia, no con su defunción, que se entiende el arte fundamentalmente en su convencionalidad: sin

---

<sup>9</sup> Puesto que el texto de Foster se refiere a un momento posterior –aunque aun así postvanguardista y signado por el problema del relajamiento del rupturismo- y, además, puesto que el texto de Foster precisamente lo que pretende atacar es el pluralismo como ideología.

<sup>10</sup> Sin embargo, lo que Foster tiene principalmente en mente –y esto es causa de la descontextualización en que incurrimos- es la desmitificación, que él estima, en 1985, que ya se ha hecho convencional. La desmitificación es también una forma de revisión crítica de la tradición y en un momento tiene que haber parecido, junto con el pluralismo, una salida bastante liberadora. Hoy estos conceptos necesitan una urgente revisión. Por un lado nos parece correcto que la desmitificación ya es bastante convencional; por otro, la defensa del valor del pluralismo y su instalación en amplios sectores de la sociedad ha sido aprovechada, dada la reversibilidad del concepto, como herramienta ideológica a un nivel ya muy obvio (véase su uso en los discursos del gobierno para desacreditar el movimiento estudiantil del año pasado o la consigna de pluralismo en la derecha universitaria). Nuestra opinión es que la ideología del pluralismo no sólo actúa –hace tiempo ya- de manera inmovilizadora, sino también, de manera compensatoria respecto a los sectores oprimidos que supuestamente defiende. Esto último se ha dado en un efímero y ambiguo nivel “cultural” que no resuelve para nada los problemas concretos que afectan a dichos sectores... y aquí el arte ha jugado muchas veces un rol importante.

este reconocimiento el presente saqueo de la historia no sería posible.” (10)

Si bien la propuesta de Lyotard tiene algún anclaje en las teorías postindustriales –y en esto coincide con la de Paz- la propuesta de Binns para la consideración de la postvanguardia es utilizar las ideas de Jameson sobre el capitalismo avanzado y sus relaciones con la cultura (504)<sup>11</sup>, lo cual resulta bastante significativo puesto que a este último tampoco adhiere a las propuestas del postindustrialismo. Jameson se basa en la propuesta de Mandel de un tercer momento del capitalismo, en su fase multinacional y nuclear, en que la tecnología no se puede representar como antes (80-3). Binns resume eficazmente la postura de Jameson en este ámbito:

(...) Frederic Jameson considera la cultura posmoderna como la manifestación superestructural o la *lógica cultural* de unas sociedades donde la oposición moderna entre ciudad y campo (...); donde el bombardeo de mensajes e imágenes de los medios de comunicación masiva inunda los espacios públicos y privados de todos los rincones del planeta. (504)

Si bien parece poco probable que Jameson esté pensando en el modelo de base y superestructura, tales son sus planteamientos y su carácter totalizante más de alguna vez ha sido criticado (ver Anderson, 1998, 160 y ss.), incluso el mismo Binns parece identificarlo como tal.

El ensayo de Jameson es en muchos puntos ambiguo e impreciso, por lo que ha dado lugar a variadas complementaciones y correcciones (Anderson, 1998, 108). La imprecisión fundamental radica en su ligazón con lo que Binns entendería como la “base”. Esta es parte de la crítica de Callinicos a Jameson. Por un lado está la cuestión de su adecuación a la teoría de Mandel, cuyo propósito para Callinicos es comprender el crecimiento de posguerra, ola que culminaría en la verdadera ruptura en la recesión de 1974-75:

La diferencia entre el esquema de Jameson y de Mandel es crucial: ¿Nació el capitalismo tardío alrededor de 1945 o 1960? ¿Son los años sesentas el comienzo de una nueva era o sólo la incandescente cúspide de la bonanza de posguerra? ¿Dónde se ubicaría la recesión en la explicación de las tendencias culturales contemporáneas? (107)

Por otra parte, está la cuestión más central de la caracterización del capitalismo que sustenta la lógica cultural posmoderna. Así,

su uso relativamente informal de las fuentes económicas sugiere que su creencia en “una transformación cultural

---

<sup>11</sup> De todas maneras, para una demoledora crítica de las teorías postindustriales, ver Alex Callinicos “¿Qué hay de nuevo?” en *Contra el posmodernismo*, pág. 99 y ss.

de señaladas proporciones, una ruptura histórica absoluta e inesperada”, es una intuición que anima su crítica, más que algo inferido de la investigación empírica de la economía mundial contemporánea. (107)

Sin embargo, existen intentos más serios de caracterización, sobre todo los que apelan al postfordismo o al capitalismo desorganizado. Callinicos considera valiosos estos análisis, pero errados.<sup>12</sup> Lo que sí le parece muy relevante es “la integración mundial del capital”, pero ello no le parece una ruptura fundamental en el capitalismo.<sup>13</sup> Por ello, “la cultura del capitalismo tardío representa una continuación de las tendencias operantes a lo largo del siglo.” (120)<sup>14</sup> Cabe señalar, que el posicionamiento de Callinicos no implica negar los cambios efectivos que se han dado tanto en la economía como en la cultura, sino negar el hecho de que, en ambos dominios, nos encontramos en una era completamente nueva.

Perry Anderson, por su lado, no se aparta del debate. Si bien no critica directamente ni a Jameson ni a Callinicos ni a la postura postfordista (David Harvey, p.ej.), desarrolla su propia explicación del nuevo momento. Anderson consideró que el arte de la *belle époque* estuvo articulado por la confluencia de tres factores: sociedad y economía mayoritariamente agraria o aristocrática; tecnología avanzada de impacto incipiente; horizonte político abierto (se esperaban levantamientos

---

<sup>12</sup> Callinicos resume su postura más o menos así: “La dificultad reside en que exageran indebidamente la dimensión de estos cambios y no consiguen conceptualizarlos de manera adecuada.” Por ello, identifica tres errores fundamentales: “En primer lugar, los teóricos del postfordismo analizan en forma incorrecta el modelo de producción masiva del fordismo” Existen equipos no especializados en la industria (p. ej., en la automovilística), la dependencia respecto del producto único inmodificado es excepcional, las técnicas de producción masivas están orientadas a bienes durables “y no incluye industrias de consumo básicas (...).”; “En segundo lugar, la tesis de que los mercados masivos para productos estandarizados se están disgregando carece de sustentación empírica. (...)” Existe aún mucha demanda de productos durables típicos, a los que se añaden otros nuevos. “La internacionalización del comercio ha llevado a la fragmentación del mercado en cuanto los productores locales (...) se ven confrontados por los importadores, pero el resultado típico de este enfrentamiento es que los productores masivos sobreviven ofreciendo una variedad de modelos y combinando una participación relativamente alta en el mercado doméstico con un aumento de las exportaciones. ”; “En tercer lugar, la novedad de la “especialización flexible” ha sido muy exagerada. Las nuevas tecnologías (...) se encuentran aún dedicadas a la producción de una generación de modelos específicos y (...) la introducción de los sistemas de manufactura flexible es costosa (...)” Además, la división de la fuerza laboral entre un núcleo privilegiado y una periferia oprimida es una exageración que se basa en el supuesto de la aseguración de un empleo seguro y bien remunerado en un contexto de “intensa competencia internacional”. Incluso el fordismo es una idea exagerada de la homogeneidad de la producción masiva estandarizada (109-10).

<sup>13</sup> Por ejemplo, el rol del Estado en la política y economía locales sólo se puede concebir como distinto si se sobrevalora su función en las economías de 1914 hasta 1945 (ver 110 y ss.)

<sup>14</sup> Para una complementación que acá no incluimos por motivos de espacio ver páginas siguientes. De todas formas, para observar el completo desarrollo de Callinicos respecto al tema ver los subcapítulos “5.3 ¿Una ruptura en el capitalismo?” y “5.4 El espejo del fetichismo de la mercancía: Baudrillard y la cultura del capitalismo tardío.” (107 a 121)

contra el orden dominante). En contraposición, el posmodernismo puede verse articulado por la confluencia, durante la posguerra, de otros tres factores: 1) Liquidación de la aristocracia y comienzo de transformación de la burguesía hacia una identidad mucho menos estable y mucho más diversa: “En la esfera pública avanzaban juntas la democratización de los modales y la desinhibición de las costumbres.”, lo cual afecta a la oposición vanguardista 2) Evolución de la tecnología: por un lado, con la guerra comienza a verse como amenazadora; por otro, se transformó en rutina. Además, durante un periodo importante cesaron inventos de importancia mayor, hasta la invención de la televisión y después el computador (ambos segregan una cantidad de información e imágenes con las que ningún arte puede competir). 3) Cambios políticos: un periodo de estabilización y rápido crecimiento del capitalismo a nivel internacional. Sin embargo, el cierre de horizontes políticos durante mucho tiempo fue aparente. Hubo un momento breve de reapertura en los sesenta que se desvaneció en la década siguiente con la arremetida internacional de la derecha. (1998, 112 a 127)

Como se ve, el anclaje del “posmodernismo” en fenómenos socioeconómicos implica una discusión mucho más amplia de la que podría esperarse y las imprecisiones de Jameson reclaman que esa discusión se dé responsablemente, más que asumir gratuitamente su postura, ya sea por intuición o voluntarismo teórico. Resulta sorprendente que se pueda asumir el debate como cerrado al dar por supuestas estas cuestiones, siendo que existen análisis contundentes (como el de Callinicos) que defienden la postura de que no estamos en una nueva era del capitalismo. Dentro del análisis de la producción cultural y literaria es muy fácil olvidar estas discusiones y asumir la postura a mano que sea más útil para nuestros propósitos, pero la verdad es que en el análisis crítico –si es realmente crítico- es preferible dejar fuera supuestos que, siendo precisamente eso, ocupan un lugar tan fundamental en determinada teoría. Con esto no queremos rechazar de plano los aportes de Jameson, sino señalar que en un análisis de ese tipo imprecisiones como esas pasan –casi que metodológicamente- a constituir errores.

Del mismo modo, identificar necesariamente el fin del rupturismo con una superación de la modernidad o con su fin, ubicándonos necesariamente en la postmodernidad, constituye un movimiento bastante imprudente. En la versión más simplista, se deduce un fenómeno general de uno particular, que puede ser superestructural o no, y que de serlo, plantea bastantes problemáticas que hacen aún más

inadecuada esa deducción.<sup>15</sup> Lo anterior reafirma la necesidad del debate en torno a las teorías que ayudan a comprender el fenómeno; si no, caemos en vaguedades como la de Paz, cuyo apoyo en las teorías postindustriales a lo sumo puede considerarse un argumento por autoridad que tiene la apariencia de una constatación. Entender que la época del capitalismo moderno necesariamente va a producir movimientos rupturistas implica, también, una visión demasiado simplista de la relación entre movimientos artísticos, economía y sociedad (ver nota anterior). Además, el fracaso de un “gran relato” ilustrado, junto con la heterogeneidad y el pluralismo que hemos visto, tampoco son fenómenos que impliquen un traspaso radical hacia una nueva era. El fracaso de ese gran relato (y en parte el surgimiento del posmodernismo) se puede rastrear en contradicciones intrínsecas al capitalismo en general y su ocurrencia “no es exactamente por razones epistemológicas sino porque, por ejemplo, la teoría liberal propone una universalidad que la práctica liberal destruye o porque la libertad de algunos en estas condiciones es inseparable de la falta de libertad para los demás.” (Eagleton, 100 a 102)

A pesar de toda esta discusión previa, el fin del rupturismo a partir de la posguerra parece un consenso, incluyendo a Anderson (1998, 113) y Callinicos (112). Considerando los reparos ya establecidos y en general toda la discusión precedente, se hace necesario enfocar de manera distinta el problema. Acá no podemos ofrecer más que sugerencias que no agotarán el análisis y aquello que ofrecemos se mueve en distintos órdenes -desde el ámbito del arte en general hasta la poesía chilena en específico- por lo que algunas de estas cuestiones serán expuestas en otra sección.

Hasta ahora podemos llegar a ciertas conclusiones. El ataque vanguardista a la institución artística burguesa se topó con una limitación histórica en un segundo momento, al encontrarse entre el fascismo, el stalinismo y el capitalismo; este momento planteó la inadecuación de la vanguardia -y por ello en parte se pueden explicar los virajes hacia otras prácticas. El fracaso vanguardista, su mercantilización y su consiguiente asimilación a la cultura burguesa -quizá inscrita desde sus inicios- replantearon los métodos artísticos. La asimilación a la burguesía permitió su institucionalización y transformó muchos procedimientos en convencionales. La necesaria reconsideración que esto implicó dentro de la esfera del arte dificultaba el planteamiento de procedimientos rupturistas, ya que este

---

<sup>15</sup> Para la pertinencia o no de la consideración del arte como fenómeno superestructural ver, por ejemplo, la segunda parte de *Marxismo y literatura*, “Teoría cultural”, el libro *Marxism and literary criticism* de Terry Eagleton y el artículo homónimo de Alex Callinicos en *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 9: Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*.

mismo proceso implicaba afirmar la poética anterior -ya no por negatividad, como lo hacía el rupturismo. También, las prácticas vanguardistas evidenciaron la convencionalidad del arte en general, lo que permitió un “saqueo de la historia” que se aleja bastante de la intención rupturista original y del que –probablemente confluyendo con la absorción burguesa de la vanguardia- ni la misma vanguardia se salva. No sólo la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, sino el orden de posguerra, la cerrazón del horizonte político y la transformación de una burguesía (ya definitivamente triunfante sobre el orden agrario-aristocrático) hacia una conformación de clase mucho más desinhibida, heterogénea y diversa, implicó una “transformación del enemigo” y con ello de lo que atacaba el rupturismo; y además, la inserción de un espíritu pluralista que no se condice con la intransigencia vanguardista. Queda para esta sección un par de aspectos que pasaremos a revisar más adelante, ligados a algunos conceptos que nos serán útiles.

Tal como lo hemos hecho hasta ahora, al revisar la vanguardia, la crítica política puede vincularse directamente con el rupturismo ¿Qué implica entonces, en este sentido, el fin del rupturismo? ¿Cómo relacionar una cosa y la otra en la postvanguardia? Intentaremos avanzar en ese sentido. El concepto de tradición es aquí central. Tal como lo entiende Williams, es más que un segmento históricamente inerte de la estructura social o la supervivencia del pasado, es también el “medio de incorporación práctico más poderoso.” En esa línea se entiende perfectamente el sentido político del rupturismo. Sin embargo, también debemos entender la tradición como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.” (1988, 137) Así, “constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica.” (1988, 138) Esto puede ayudarnos a entender el gesto crítico de revisar la tradición.

Para Williams, “Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado, pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable.” Esto es lo que determina la diferencia entre lo residual y lo arcaico. Esto último es “lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente “revivido” de un modo especializado.” Lo residual, por su parte, “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural, no sólo (...) como elemento del pasado, sino como efectivo elemento del presente.” Estos elementos, que no pueden



“ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son (...) vividos y practicados sobre la base de un remanente (...) de alguna formación o institución social y cultural anterior.” Esto último puede resultar incluso opositor a la cultura dominante y como tal debe ser distinguido de “la manifestación activa de lo residual (...), que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante.” (1988, 144) A estos elementos se opone el de lo emergente: “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente.” Estos elementos pueden representar una nueva fase de la cultura dominante o bien ser “alternativos o de oposición”, los cuales son particularmente difíciles de distinguir. (1988, 146)

Con estos conceptos queda claro que, si bien el rupturismo tuvo un sentido político, esto no implica necesariamente que siempre lo tenga, de la misma manera que su ausencia tampoco implica necesariamente la sujeción del arte a un orden dominante. El punto de cómo esto se da en la postvanguardia debería sujetarse a análisis particulares dependiendo del caso. Eso es una parte de lo que pretendemos hacer con respecto a la poesía de Manuel Silva.

Estos conceptos también permiten entender otro aporte de Williams que se inserta dentro del fenómeno del fin del rupturismo. Según él, los cambios introducidos en el “capitalismo avanzado” en cuanto al carácter social del trabajo, de las comunicaciones y de la toma de decisiones, produce que la cultura dominante vaya “mucho más allá de lo que ha ido nunca en la sociedad capitalista y en las áreas hasta el momento “reservadas” o “cedidas” de la experiencia, la práctica y el significado”-piénsese en la famosa irrupción de los medios de comunicación en la vida privada-. Esto hace que la penetración del orden dominante en el proceso social total sea mucho más amplia: “Esta situación (...) hace especialmente agudo el problema de la emergencia y disminuye la brecha existente entre los elementos alternativos y de oposición.” (1988, 148)

Lo anterior puede ser conectado con otra reflexión que hace Williams en otro lugar: reflexionando sobre la incidencia de las nuevas tecnologías (especialmente las comunicacionales) en la cultura, la formación de la publicidad y del patronazgo directo como forma de financiamiento, dice “Lo que ahora tenemos es sobre todo un enorme sector del arte patrocinado por el capital (...). En sus bordes se tocan apoyaturas de audibilidad decreciente, y hay cierta vitalidad en la mímica, la parodia y el pastiche. (...)” Sin embargo, hay artistas autónomos y aislados, “muchos de los cuales son apenas visibles, incluso mutuamente”. Este aislamiento oscurece, aunque no suprime del todo “la alegría y la vitalidad de la práctica autónoma innovadora.” (1977c, 167) El rol de las tecnologías comunicacionales

en la neutralización del rupturismo crítico ya ha sido, en todo caso, consignado por Schopf: “La reproducción y los medios de comunicación se transforman en instrumentos al servicio de esta neutralización, manipulación y encubrimiento de las dimensiones críticas del vanguardismo.” (2000, 203)

Es necesario advertir que todos los fenómenos generales que hemos destacado no afectan necesariamente- de hecho es poco probable que lo hagan- de la misma manera a todo el arte. Creer en tal unidad del arte no es sólo una idealidad poco útil, sino también ciega: evidentemente un mismo invento técnico no afecta de la misma manera al cine, a la escultura y a la poesía. Lo que llamamos arte es algo tan variado y ocupa posiciones tan diversas que no debe ser considerado como una unidad total al momento de relacionarlo con fenómenos históricos y sociales.

Estas reflexiones nos dejan en condiciones de examinar la inserción de la figura de Nicanor Parra en la poesía chilena, sus relaciones con la vanguardia y su importancia para el destino del rupturismo en nuestro contexto local, lo cual será examinado en la sección subsiguiente. Antes, veremos un par de conceptos que nos servirán para más adelante.

## 1.2 Sobre el lugar común

No hemos dado con una teoría del lugar común, sin embargo nos hemos quedado con esta expresión porque nos parece más general que términos como “cliché” y porque puede desarrollarse tanto como un elemento del discurso con hondas raíces tradicionales o como altamente estable dentro de una sociedad, independiente de su relativa novedad o antigüedad. El lugar común, entonces, lo manejamos en un sentido en que comprende tópicos, metáforas, motivos, situaciones, etc. que constituyen elementos recurrentes y que son fácilmente reconocibles por el lector promedio, ya que forman parte de su acervo cultural que es una especie de conocimiento social y compartido. Manejaremos la expresión de Foxley “marcos de conocimiento compartido” o “marcos de conocimiento discursivo” (73), que ella no sistematiza, como una manera de referirnos a la serie de imágenes, conceptos, ideas, preconcepciones, actitudes, simbología, rituales, costumbres que son compartidos por una comunidad, sin alcanzar necesariamente la amplitud de, por ejemplo, el

lenguaje.<sup>16</sup>

Para entender el sentido del carácter tradicional del lugar común, la definición de “Topos” que dan Hardison y Behler puede sernos útil: “Una expresión convencionalizada o pasaje en un texto que llega a ser usado como un recurso para la composición de textos subsiguientes.”<sup>17</sup> Así también, siguiendo a Curtius, como “esquemas estandarizados de pensamiento, metáforas extendidas, pasajes estandarizados de la descripción (...)” (1294)

Por otro lado, los motivos también resultan importantes para comprender el sentido tradicional del lugar común. El motivo Frenzel lo entiende como “una unidad argumental menor”, que “designa el componente central de un argumento capaz de germinar y ser combinado (...)” (7) Tiene, entre otras, funciones anticipatorias y situacionales (Daemrich, 1987) y se destaca por su “estructura elástica” que “condiciona su variabilidad” (Frenzel, 7) Así, “el motivo, con sus personas y datos anónimos, señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas.” (Frenzel, 7). También se ha notado que “la efectividad de los motivos depende (...) de su posición y de sus repeticiones, y de las relaciones que establece con cualquier otro detalle o característica que éstos originen.” (Daemrich, 1987)

Es necesario comprender que el lugar común no necesariamente se mueve sólo en el ámbito temático, sino también en el de otros giros discursivos, que pueden ser retóricos o específicamente poéticos. En este ámbito, es útil la recuperación que Jean Cohen hace de los conceptos de figura de uso y figura de invención (creados originalmente por G. Antoine). Esta última es la figura retórica en la cual el poeta “Encarna una forma antigua [la figura] en una sustancia nueva”, por ello “La figura de invención no es (...) original en su forma, sino sólo en los términos nuevos en que el poeta ha sabido encarnarla.” La figura de uso es el fenómeno que ocurre cuando “estas realizaciones se repiten, entrando en el uso por el hecho mismo.” En ellas “forma y sustancia, relación y términos, ya están dados.” (45)

El uso del lugar común en el arte contemporáneo es problemático. Para Foster, el uso del cliché

---

<sup>16</sup> Aunque se hace necesario advertir que Silva utiliza elementos que ya están inscritos en nuestra propia lengua, de manera que ésta no puede excluirse en su totalidad. Por supuesto, no diremos que Silva utiliza estos marcos por recurrir a la gramática del español, conocida por todos sus hablantes, pero sí se hace necesario aplicar el concepto cuando, por ejemplo, juega con las acepciones figuradas y literales de algunas palabras.

<sup>17</sup> He traducido los textos citados en esta parte, a excepción de Frenzel.

“explota la caída del arte a los medios masivos”. El arte que recurre a él lo utiliza para especular críticamente; en ese sentido, intenta “inscribir allí [en el seno del nuevo lugar del arte entre los medios masivos] –contra toda probabilidad- un discurso crítico.” La dificultad que ve Foster en este uso crítico es que “Tal arte roba representaciones de la cultura misma que hasta ahora había robado de él. Pero el uso de tales imágenes sigue siendo problemático porque la línea entre lo que explota y lo crítico es, verdaderamente, fina.” Sin embargo, consigna una especie de utilidad que para este arte tiene el cliché: “las imágenes históricas, como las de la cultura de masas, distan de estar libres de asociaciones, es por estar tan cargadas que se las usa.” (14-15) Evidentemente, es un recurso que tiene sus limitaciones históricas, en este trabajo nos moveremos dentro de ellas.

### **Contextualización: el nuevo horizonte de la antipoesía y la generación del sesenta**

Al insertarnos decididamente ya en el ámbito de la poesía chilena e hispanoamericana, se hace prudente reconsiderar lo discutido anteriormente sobre el rupturismo, sobre todo si coincidimos con Perry Anderson, quien en 1983 decía: “(...) en el Tercer Mundo en general existe hoy una especie de configuración similar a la que en otros tiempos prevaleció en el Primer Mundo.” (1993, 13) Es decir, el entrecruce de factores que describimos en la primera parte: aristocracia terrateniente aún vigente, rápida modernización, horizonte político abierto. Desde ahí partirían obras como *Cien años de soledad* y otras.

Sin embargo, obras como éstas no son expresiones intemporales de un proceso de modernización siempre en expansión, sino que surgen en constelaciones muy delimitadas, en sociedades que se encuentran todavía en una

determinada encrucijada histórica. El Tercer Mundo no ofrece al modernismo la fuente de la eterna juventud. (1993, 13)

Es necesario, por lo tanto, estar atentos a las especificidades contextuales y ver cómo se comporta la esfera de la poesía respecto a ellas. Sin embargo, la afirmación de Anderson es marginal y poco acabada: habría que agregar, a la luz de lo visto en la primera parte, que muchos de los elementos que llevaron al debilitamiento del impulso rupturista –el mismo fracaso de la vanguardia, por mencionar lo más simple- sí fueron experimentados “relativamente a tiempo” en Hispanoamérica. Esto plantea una encrucijada de fuerzas que podría ayudar a explicar la aparición de la antipoesía.

De acuerdo a los diversos aportes de Schopf, podemos entender que la obra de Nicanor Parra se encuentra en una encrucijada histórica dentro de la poesía chilena y también hispanoamericana:

[Los antipoemas] constituyen un producto literario que no sólo reelabora la herencia vanguardista y, en ciertas dimensiones, la supera, sino que se convierte en el último paso, el paso definitivo, a mi juicio, para su sustitución que había llegado a hacerse una necesidad histórica. (2000, 212)

Por un lado, la antipoesía abre un nuevo horizonte poético (2010, 173) Se plantea críticamente ante la vanguardia dada su neutralización y surge también tras la constatación de la falsedad idílica y neopopulista de la llamada “Poesía de la claridad” (2002, 46). Pero a pesar de rechazar la tradición vanguardista, tiene elementos en común con ella, por ejemplo: el uso del montaje (2000, 231 y ss.), “la relación de *shock* con el público” y también la voluntad de ruptura (2002, 68). Esto último es necesario considerarlo específicamente referido a Huidobro, de Rokha y Neruda –especialmente pensando en el Neruda de *Canto General* (1950)-. Este carácter rupturista aparece ya en *Poemas y antipoemas* (1954) (Binns, 787) –piénsese en *Advertencia al lector*- y luego aparecerá de manera más explícita en el poema *Manifiesto*.

Por otra parte, a pesar de lo anterior aparece una recuperación del pasado que difícilmente se condice con el impulso vanguardista. Los antipoemas se constituyen desde la ruptura,

pero también o simultáneamente desde la recuperación de materiales de la poesía anterior, no sólo del vanguardismo y las variedades de la poesía comprometida, sino de cualquier procedencia (de la poesía goliárdica, de los poemas del Archipoeta [de Colonia], de la poesía del *non sense*, de T. S. Eliot, por ejemplo), operando algo así como un reciclaje de esos materiales, haciéndolos adquirir otra forma y capacidad significativa. (Schopf, 2010, 19)

Esta disposición es parte del eclecticismo de Parra que ha llevado a Schopf en diversas ocasiones a compararlo con un *bricoleur* o maestro chasquilla y que puede ser comprendido de acuerdo a lo establecido en la primera sección.

Además, es significativa la inserción de la poesía anglófona. Pacheco, al hablar de esa “otra vanguardia” de impulso conversacional, la asocia a poetas como Coronel Urtecho, (lo que sin duda es cierto: ver, por ejemplo, *Rápido tránsito* de este autor), aunque a este respecto convenga considerar las palabras de Binns:

Pacheco se centra en el contexto mexicano y centroamericano; pero habría que recordar que existe *otra* otra vanguardia: se inició con las lecturas en inglés que en 1929 y 1930 deslumbraron a Neruda en el Lejano Oriente (...) y se palpa en poemas como “Tango del viudo”, “Caballero solo” y “Ritual de mis piernas”. Estos textos, que corresponden a lo que el poeta llamaría “poesía sin pureza”, son un vínculo directo con la antipoesía de Nicanor Parra y con otros poetas cercanos a la tradición anglosajona (...). (512)

Esta poesía - pensemos en Pound y Eliot- si bien comparte un impulso rupturista, también intenta una exploración del pasado y en general de las grandes tradiciones. Su influencia, que tiene implicancias generales mucho más profundas en la obra de Parra que en la de Neruda (ver Schopf, 2000, 134 y 243-4), evidentemente juega un rol importante con respecto al problema del debilitamiento del rupturismo en la poesía hispanoamericana.

En resumen, a la antipoesía van a parar tendencias de la poesía anterior y, a la vez, bajo su influencia se despliega un segundo momento, que coincidiría con la tendencia general del arte de posguerra. Esta situación hace posible la inserción del lugar común como un elemento poéticamente productivo: “(...) resulta decisivo que la aparición, en los antipoemas de lugares comunes de la expresión y del sentido común esté reorientada hacia referentes diversos que sus referentes normales (...)”, lo cual permitiendo así el efecto de *shock* que se produce al encontrar lo inesperado en lo ya conocido. (Schopf, 2002, 49). Es necesario advertir que para Schopf, en la antipoesía se sustituye el lugar común poético, propio de la “prosa corriente”, el cual es trasladado a la “estructura del verso.”:

Este procedimiento de traslación permite también que en la superficie del texto antipoético afloren jirones de la poesía anterior –de la agonía romántica, por ejemplo- que, sometidos a la luz contrastante del nuevo entorno, develan sus dimensiones más visiblemente patéticas o al menos transfiguran su sentido poético anterior. (2000, 141-2)

El primer momento de ruptura que supone la obra de Parra será seguido por una relativa continuidad en la poesía posterior:

Ya desde sus inicios (1948-1952) la Antipoesía llamó la atención de los poetas, entonces jóvenes, de la llamada generación del '50. Desde entonces, no ha dejado de ser influencia o de ser tenida en cuenta –incluso para ser contradicha- en la producción literaria chilena (y continental). (Schopf, 2005, 8)

Es de esta manera que, vía generación del 50, llega la influencia antipoética a la generación del

60. La influencia de Parra sigue siendo entonces decisiva, más aún cuando su reconocimiento oficial comienza en la segunda mitad de esa década (Schopf, 2005, 8). Esta generación se plantea, recogiendo este aspecto de la práctica de Parra, en diálogo con la poesía anterior:

Antipoesía y poesía lórica, la obra de Enrique Lihn y algunas obras del período último de Neruda –junto a la creciente escritura de Gonzalo Rojas, la eficacia subterránea de la poesía de Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle, la reaparición de Armando Uribe y la emergencia irregular de Eduardo Anguita, Miguel Arteche y Alberto Rubio (...), son, creo, parte substantiva del horizonte de expectativas y proposiciones poéticas desde y contra las que se continuó haciendo poesía a partir de mediados de los años '60. (idem)

Pero evidentemente, aunque no se plantee en términos de ruptura, esto no significa que no haya un ejercicio experimental. En mi opinión, es necesario verlo como parte del desarrollo y de las transformaciones que se abren en la poesía chilena a partir de Parra:

En la mayoría de estas proposiciones el experimentalismo, la desconfianza ante el lenguaje como medio expresivo y de conocimiento, la desacralización de la literatura y la mezcla de géneros literarios y otras artes, la fragmentación y discontinuidad del sujeto poético, la fracturación del discurso y la escritura (...) son parte constitutiva de sus obras y su comprensión del trabajo poético y la poesía. Incluso gran parte de estos mecanismos y materiales formales y de contenido provienen del vanguardismo en su etapa heroica. (Schopf, 2005, 16)

La generación del 60 se ha destacado por su unificación del escenario poético-cultural a nivel nacional. Asociadas a ella, aparecen las distintas agrupaciones (en su mayoría regionales), como *Trilce* (Valdivia), *Arúspice* (Concepción) y *Tebaida* (Arica), agrupaciones que mantuvieron contacto entre sí, publicaron revistas y organizaron encuentros poéticos de suma importancia para este momento de la historia de la poesía chilena (como el de Valdivia en 1967).

Esta unificación y la proliferación de agrupaciones no pueden entenderse sin considerar el factor de que la gran mayoría de estos poetas eran jóvenes universitarios:

Shopf [sic] era profesor de Estética Literaria en la Universidad Austral de Valdivia y Hahn, de Literatura Española en la sede de Arica de la Universidad de Chile. Lara estudiaba Castellano en Valdivia y Millán lo mismo en Concepción. Rojas, después de estudiar Arquitectura e Historia, enseña hoy [¿1972?] en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, en Santiago. (Morales, 28)

Los poetas de esta generación se organizaron en torno a las respectivas casas de estudio y recibieron apoyo de éstas para realizar las actividades aludidas (Bianchi 11). Se trata, por tanto, de una producción poética que crece al alero de las universidades (Morales, 27), cuya apoyatura debe ser

entendida en el contexto de ese sistema público -y de educación pública en general- relativamente fortalecido que fue arrasado durante la dictadura y la postdictadura. En ese sentido, no sólo una determinada relación entre conocimiento académico y producción poética puede verse en consonancia con una relación dialógica con el pasado –el caso de Hahn quizá sea el más evidente-, sino también el acceso de sectores más amplios a la educación formal y especializada –el ascenso y ampliación de la clase media- tiene que haber ampliado la cantidad voces poéticas, dando espacio para una mayor variedad.

Ligada a lo anterior, resalta otra característica de esta generación: a pesar de organizarse en torno a agrupaciones, se advierten diversas líneas en sus producciones. Así por ejemplo, la intrincada sintaxis y la oscuridad de Waldo Rojas contrasta con la mayor sencillez y transparencia de Óscar Hahn. Hay poesía eminentemente urbana (Millán) pero también hay una vertiente lárca (Lara).<sup>18</sup> Y es que también el espíritu de trabajo colectivo que corrió a la par con los grupos poéticos, permitió, de acuerdo al testimonio del profesor Schopf, aminorar las archirrepetidas luchas de egos. Este ambiente, por lo tanto, propició el desarrollo de escrituras diversas y, también, abiertas al diálogo (Binns, 792).

Así, también podemos entender en parte cómo no se dio en esta generación un afán rupturista. Binns señala que “(...) la mayoría de estos poetas eran respetuosos con la tradición chilena” (792). Por otra parte, Soledad Bianchi agrega: “Ya se ha dicho y lo repito: *algunos* de estos autores *nunca* quisieron verse ni ser vistos como rupturistas, y prefirieron aparecer como continuadores.” (9) De esta manera, se hace notable la influencia, por un lado, de cierta línea poética chilena, para entonces más o menos reciente: “Ambas poéticas [de Lihn y Teillier], junto a la antipoesía de Parra y la brevedad epigramática de Uribe, serán desarrolladas sin necesidad de parricidio (...)” (Binns, 792)<sup>19</sup>; por otro, ya sea directa o indirectamente, la influencia de la tradición poética anglosajona (Galindo, 3).

Todo lo anterior se relaciona también con ciertas características generales de la poesía de esa generación. Por un lado aparece una fuerte tendencia hacia la vivencia cotidiana (Morales, 28)

---

<sup>18</sup> Con esta distinción no se implica que la poesía lárca no pueda desenvolverse desde la ciudad. Sabemos que el mismo Teillier asume de alguna manera la temática urbana pero no de la misma manera que Lihn. Una distinción relativamente similar, o por lo menos inspirada en lo anterior, se puede establecer para los poetas de la generación del sesenta.

<sup>19</sup> Según testimonia el profesor Schopf, Lihn y Teillier representaban para esta generación las dos principales figuras orientadoras accesibles.



(Galindo, 3 y 8). Galindo destaca la “utilización de registros poéticos provenientes del habla y de la cultura popular (...)” (3), lo que, por supuesto, incluye la continuidad de cierta actitud hacia los *mass-media*: “La poesía, desde los años 50 en adelante, incorpora de manera sostenida el discurso de la sociedad de masas, en especial a través de la producción y reproducción de los medios de comunicación.” (Galindo, 7) Para Binns, en esta poesía lo cotidiano es algo aparente que se resuelve “(...) en la ambigüedad o en la paradoja (...)” (792)

Por otro lado, el que mucho de estos poetas fuesen universitarios “fue determinante para que varios jóvenes –Schopf, Rojas, Hoefler y Juan Armando Epple (1946)- se hicieran a la vez críticos y poetas (...)” (Binns, 792), lo que sin duda resulta decisivo a la hora de constatar la autorreflexividad presente en sus textos poéticos. Esto último motiva a su vez un determinado tipo de reflexión y preocupación sobre la situación de la poesía. Estos poetas “(...) dudan de la eficacia comunicativa de la poesía. Relegada al aislamiento, el público le vuelve la espalda y se entrega a otros géneros. (...) En seguida, dudan de si la poesía, en la sociedad burguesa actual, tiene algo que decir y qué.” (Morales, 26)

Por último, esta generación se destaca por una particular relación con los momentos políticos que le tocó vivir. Para ese entonces: “El ejemplo de la Revolución [Cubana] y su resistencia heroica al bloqueo norteamericano, presiden toda la década del 60 y estimulan, en Chile y en el resto del continente, los movimientos populares que luchan por la liberación de sus países, a través del cambio de las estructuras burguesas (...)” (Morales, 41) Aunque quizá por vías inesperadas, este contexto signó a la generación:

Los acontecimientos de la década fueron vividos por la generación cuando se hallaba en plena actividad gestatoria y desde un contexto que les otorgaba una significación especial: el de la realidad social chilena, bajo el signo entonces del gobierno de la Democracia Cristiana, elegido en 1964. Hacia 1967, el año clave de la generación, la Democracia Cristiana cumplía el tercer año de su sexenio. A esa altura la “Revolución en libertad”, había caído en la degradación y en la demagogia. (41)

En ese sentido, se ha destacado la manera en que asumieron la relación entre política y creación:

Los críticos han contrastado la naturaleza radicalmente *literaria* de estos poetas, su preocupación por lo que Epple ha llamado una “moral del lenguaje” (Yamal 1988:57), con el fervor político que aumentaba en toda la sociedad, pero particularmente en las universidades, a partir de la Revolución Cubana de 1959 y de manera muy marcada durante los gobiernos de Frei y Allende. Parecía que los jóvenes poetas –casi todos militantes en su vida cotidiana- estaban “remando contra la corriente”, sin querer comprometerse *poéticamente* con la “cuestión palpitante” (Campos 1978:18). (Binns, 792)

Bajo esas consideraciones hay que leer las palabras de Leonidas Morales:

Pero aunque les repugnaba la atmósfera que tenían a su alrededor y en el país crecía la necesidad de una auténtica revolución, había en ellos hábitos y valores de acuerdo con los cuales desenvolvían su vida y su pensamiento, y que, por más sofisticados que fueran, no dejaban de ser formas de complicidad con el orden burgués. Por eso la respuesta a las solicitaciones del momento históricos social fue intelectualista y ambigua: se declararon escritores de “izquierda”, sin perjuicio de continuar haciendo, culpablemente, una poesía centrada en la subjetividad, en un tiempo interior tautológico y giratorio en que la dimensión del futuro era sólo la dimensión de la muerte. (42)

En ese sentido, resulta curioso cómo, en la producción poética, aparece ya esa cerrazón del horizonte político a la que aludía Anderson<sup>20</sup> -probablemente representada en la poesía chilena a través del tópico del Apocalipsis, que aparece ya en Teillier y que será visitado repetidas veces. Habría que preguntarse con sentido histórico el por qué de esta actitud, más aún considerando que en otras partes, como en Argentina, la poesía sí se alineó de manera más estrecha con la lucha política (Galindo, 29-30).<sup>21</sup>

Por otra parte, es necesario mencionar la importancia del golpe militar y la dictadura que se impuso en pleno desarrollo de las fuerzas creativas de esta generación, con todo lo que ello significó: entre otras cosas, la censura, la autocensura, el “apagón cultural”, el fin de las agrupaciones y el exilio. A lo último debemos el apelativo de “generación dispersa”: mientras algunos tuvieron que recluirse y silenciarse en Chile, otros partieron fuera del país. En gran medida la reacción de estos poetas ante este contexto diferirá de la de los más jóvenes por tener ya una especie de tradición o recorrido heredado anterior a la dictadura, aunque “No es cierto que hayan seguido (...) escribiendo como antes, desarrollando los mismos modelos, insensibles expresivamente a los hechos y perturbaciones de sus

---

<sup>20</sup> Con esto sólo constatamos el hecho, no aludimos a ningún carácter visionario ni de altura de miras ideológica.

<sup>21</sup> Para Leonidas Morales habría que relacionarlo con una cuestión de tradición poética: “La inepticia de la generación para romper el círculo ciego de la subjetividad, está ligada a la tradición de que son herederos y que no han cancelado, y a la concepción del poema que portan. Lo que nos sitúa una vez más en la perspectiva de Parra. La crítica del mundo burgués contemporáneo, de su farsa, la antipoesía no la hizo desde una conciencia identificada con el pueblo (...). La hizo desde una conciencia individual, desde una ética al final del cuentas burguesa también, capaz de denunciar, con una estrategia poética de extraordinaria sabiduría, la desintegración del ser del hombre, pero incapaz de asumir las consecuencias que de ellas se derivaban.” (42) Luego añade: “Mientras esa crítica era lo que correspondía, la antipoesía fue el invitado de honor.” Pero no reaccionó adecuadamente al nuevo contexto. Por su parte, en Lihn “Su conciencia ética lo inhibe de condenar los procesos revolucionarios, pero su formación le impide abrirse a ellos.” (Morales, 42-3) En la misma línea habría que evaluar el peso de y el rechazo a la poesía política de Neruda –que acarrea los errores político-estéticos de la doctrina del realismo socialista-, que probablemente representaba la práctica poética que más rápidamente se asociaba con el impulso revolucionario.

propias vidas.” Schopf, 2005, 21). Por ejemplo, en opinión de Schopf:

una de las consecuencias más graves de la represión dictatorial – en el ámbito de las comunicaciones- fue la fragmentación del espacio público en que anteriormente se debatía la cultura. La pérdida de puntos de referencia críticos sostenidos –desde la institucionalidad amplia y desde los márgenes tolerados- condujo a una atomización de las actividades culturales. Surgieron, así, marginalidades –respecto a una subcultura oficial, a la que no se reconocía legitimidad- que, en muchos casos, procuraban expresarse, abrirse paso utilizando, sintomáticamente, los mecanismo ideológicos de la economía de libre mercado, esto es, la ideología que, supuestamente, impugnaban. (21)

La inserción de Manuel Silva en la generación que más arriba se ha esbozado, exige hacer ciertas especificaciones que nos permitan entender su posición, ya que su caso puede no ser lo más ejemplar de la generación del 60. Por ejemplo, este poeta santiaguino no formó parte de ninguna agrupación, pero sí mantuvo contacto con algunas de las más importantes (Bianchi, 12). Si bien es un poeta universitario (estudios de castellano, filosofía y periodismo en la Universidad de Chile), no lo es de la misma manera que Schopf o Hahn ya que no desarrolla una especialización académica y la importancia de la universidad en su desarrollo poético parece más indirecta que en otros casos.

También habría que hacerlo a nivel de influencias. Las más evidentes en la poesía de Manuel Silva son Nicanor Parra y Enrique Lihn. La presencia del primero para los propósitos de este trabajo parece, sin embargo, más importante. Ya es significativa como apertura de un nuevo horizonte en la poesía chilena. Pero hay elementos más específicos y de influencia directa: la inserción del lenguaje cotidiano, cierto talante lúdico pero en ningún caso optimista. También se puede ver la influencia de Parra en la forma de caricaturización de ciertos personajes junto a un sentido del grotesco no del todo disímil en ambos casos, tal como, por ejemplo, en el final de *El Túnel (Poemas y antipoemas)* y en los poemas de *Mester de Bastardía*. Quizás haya algo de parriano en la imagen de la mujer en algunos de sus poemas, como parece sugerirlo Jaime Quezada al recordar estos versos de Silva: “Señoras hay que parecen jardines ingleses, / pero en verdad son selvas enmarañadas.”<sup>22</sup> Podría pensarse en comparar cierto uso, en ambos poetas, de la rima asonante, que da cierto ritmo pero a la vez se oculta como tal. Pero sin duda lo que más nos interesa es la utilización de elementos de la tradición cultural, la cultura de masas y, en general, de los lugares comunes. Sin duda, consciente o inconscientemente Silva encontró en este aspecto de la antipoesía una veta cuyo potencial podía desarrollarse mucho más allá.

---

<sup>22</sup> Carmen Foxley también compara el final de este poema con la antipoesía de Parra (39): “pueden abrir y cerrar todas las puertas / con sólo dejar los senos a la vista.”

## **El lugar común como procedimiento textual en la poesía de Manuel Silva**

Hemos elegido el término “lugar común” porque permite dar cuenta de la amplitud de fenómenos poéticos de fuerte arraigo en los discursos socializados que priman en el contexto en que se inserta la obra de Manuel Silva. A continuación proponemos una suerte de sistematización de estos procedimientos y una profundización en sus distintas apariciones, con el objetivo de facilitar su comprensión.

### **1. Tópicos literarios y motivos**

Lo más fácil de observar son los tópicos o motivos de larga data en la tradición literaria. Así, Foxley identifica el tópico de “los daños del amor” en parte de la poesía erótica de Silva, tópico que estaría conectado con la tradición petrarquista, que a su vez retoma elementos clásicos (29, nota 31). Éste podría descomponerse en dos subtópicos (o ya motivos). Primero, el amor o el sexo como guerra (vuelve a aparecer inmediatamente Petrarca junto con Ovidio), por ejemplo en *Tridente*:

Te estoy oyendo y tocando con los ojos  
esperando que entreabras  
las húmedas carnosidades de tus labios  
para clavarme en ti como una lanza  
como un dardo ardiente y letal.

o en *Campo de Amarte*:

Entro a tu campo de Amarte, diosa de la guerra (...)  
Entro a tu campo sembrado de minas  
rompo alambradas, sorprendo a los vigías  
entre gemidos y girones de carne.

Segundo, el amor asociado a la muerte. Para Rojo, en muchos poemas “lo que Silva procura (...) es *poner al amor al servicio de la muerte*.” (cursivas suyas) (73) Por ejemplo, en *Prisa por nacer*:

Ay, si la obsesión de la muerte  
no fuera más que prisa por nacer,  
como espasmos de insecto  
en el fino epitelio.  
Ay, el sabor insinuado de la muerte  
cual si la fatalidad nos sorbiera  
en el remolino de su orgasmo.  
Entonces voy al cuerpo de la hembra  
como a la piedra del sacrificio,  
hostia desnuda, venenosa y letárgica  
que me está destinada ¿de qué?

En *Lobos y ovejas*, y también en otros poemas posteriores (*El ojo se festeja*), esto se encarna en el motivo de la depredación, el cual aparece casi siempre asociado a un componente erótico. Para Foxley en esta poesía: “el amor es un impulso erótico hacia la irrealidad, la locura, el sueño, los excesos, los conflictos y la destrucción, en una palabra, hacia la nada, porque es una imposibilidad deseada pero ligada al dolor y a la muerte.” (41)

Es evidente que ambos elementos se entremezclan e incluso pueden hacerse indistinguibles. A veces son utilizados para dar paso a una sexualidad de una violencia histórica, desesperada y patológica, que en *Musa araña* aparece apoyada por el ritmo que dan las esdrújulas a principio de verso:

La delinco con premeditación y alevosía, (...)  
clavándola, gradándola, empalándola,  
llevándola a mi juego,  
desbordándola, emboscándola, copándola, (...)  
cayéndole por sorpresa,  
tomándola por la retaguardia,  
pasándola a cuchillo,  
rematándola con bayoneta calada,  
incendiando su cuartel general,  
haciendo preso a su estado mayor,  
fusilándola sumariamente,  
llenándola de fuego,  
quemándola por dentro (...)  
untándola de esperma, (...)  
rebalsándole la boca de mí,  
caída de bruces rendida y humillada  
y exhibida de cuerpo entero,  
como una esclava, como una perla rara (...).

Dicha asociación entre amor y muerte –que Rojo identifica con Agustín de Hipona, Freud y

Bataille (72-3), pero que también debe retrotraerse al Romanticismo- desemboca en algunos casos en el motivo decadentista de la amante vieja –presumiblemente una prostituta- (y allí, Baudelaire es el referente más evidente). Así, en el primer *Contra natura* de *Mester de bastardía*:

Ven y toca, me dijo la vieja  
y me ofreció los pechos  
Ayer un hombre reclinó en ellos su cabeza  
y los llamó rosas, jazmines, coronas de espinas.

Se advierte un juego con este motivo en *El galán perfecto* -junto con otro motivo que podría ser homónimo respecto del poema-:

El galán perfecto  
le da un beso con lengua  
a la desdentada.

El galán sin dientes  
le da un beso perfecto  
a la deslenguada.

Se acuestan dos veces  
en el mismo lecho,  
el galán perfecto  
y la descarnada.

Asociado a lo anterior, aparecen versiones de los tópicos *Tempus fugit*, *Carpe diem* y *Collige virgo rosas*, todos los cuales remiten al envejecimiento y aparecen en la tradición asociados a la poesía erótica. Esto es lo que se actualiza en el comienzo y en el final de *No conozco otro amor* (*Monte de Venus*):

No conozco otro amor  
que el de nuestros cuerpos  
de los que escapa la vida

segundo a segundo

(...) Mi pecho tiembla de sólo pensar  
en el devastador soplo del estío  
que hará cenizas de tu carne  
y polvo de mis huesos

o en *Invoco*, del mismo libro, donde hay una fusión de estos tópicos con el del amor como guerra, en una referencia casi explícita a Petrarca:

Muerde ya la manzana  
que los cielos depositan en tu mano  
Agota este minuto inagotable  
Bébelo de una vez  
Contén esta hemorragia  
antes que empalidezcan las mejillas  
de una fenecida doncella  
Ya ves como el poema va volando  
y la saeta  
aún no sale despedida de tu arco

El amor como guerra se asocia a veces con la tónica de la visión geográfica o arquitectónica del cuerpo femenino: la mujer como tierra o terreno y la mujer como construcción. Para la primera, referentes destacados deben ser *Piedra de sol* de Octavio Paz y la *Elegía XIX* de John Donne. La matriz que une a ambas es la concepción del cuerpo femenino como un espacio que puede ser recorrido. Así, en *Con sólo dejar*:

Puede que la tierra no nos trague todavía,  
pero una mujer puede tragarnos para siempre.  
Señoras hay que parecen jardines ingleses  
pero en verdad son selvas enmarañadas.  
Hay que saber mucha geografía



para entenderse con una hija de Eva.

Y de manera mucho más clara en el principio de *Musa araña*: “asalto sus primeras colinas, / arrastrándome por sus laderas olorosas”. La segunda, en *Campanadas*, del mismo libro; por ejemplo: “Me gusta la parroquia tus muslos” o “Voy a mojar mis labios / en la fuente soleada de tu plaza”.

Otra serie tópica que destaca es la que hace referencia al tópico moderno -romántico, simbolista, modernista- del poeta desahuciado, rechazado o ignorado por la sociedad. Ya el título *Mester de bastardía* refiere a esto. En el poema de ese mismo libro *Que rueda la cabeza del poeta*, el hablante que condena las conductas del poeta -conductas que, en el mismo sentido, actualizan la tónica decadentista- parece ser un hablante colectivo o al menos, uno que recoge las distintas opiniones lanzadas por una masa que contempla al personaje (y de ahí la estructura de versos y frases cortas):

El poeta ya no cree en nada.

Va por mal camino.

Lleva la mochila vacía.

Se ha puesto de rodillas.

Pide limosna a gritos.

Agotó los últimos recursos.

Su barba está llena de parásitos.

La muerte lo visita con frecuencia.

Ya no sabe de nada.

Que rueda la cabeza del poeta.

En esta misma esfera tónica se encuentra la comparación implícita entre el poeta y el artista de feria, con una consiguiente introducción del elemento del espectáculo. En general, se trata de un espectáculo patético de cuya escenificación se deduce que el público disfruta -si algún interés le produce- a costa de la condición degradada del artista<sup>23</sup>. Eso es lo que se ve en *Dando palos de ciego*:

---

<sup>23</sup> Vale la pena sugerir el intertexto kafkiano.

(...) El artista de la cuerda floja  
atraviesa la escena dando palos de ciego.  
Forzado por las circunstancias,  
va y viene por la parte elevada del coliseo.  
El respetable opta por olvidarlo.  
El cable termina siendo retirado  
por personal responsable.

Este tópico moderno en algunas realizaciones transforma el elemento tradicional que conecta al poeta o a la poesía con las aves, dando a luz a algo que podríamos llamar el “subtópico del albatros”. Las veces en que esto aparece en la poesía de Silva, la intertextualidad con Baudelaire y con Lihn es más que consciente: “Privado de recursos / presto a volar aunque / sin alas (...)” (Descendimiento II, en *Señal de cenizas*) o “No tengo por costumbre abrir las alas / Qué alas voy a abrir si están / quebradas” (Descendimiento III)

Se advierten también algunos tópicos ligados a la tradición literaria religiosa. Por ejemplo, el abandono de Dios (que atraviesa todo *Señal de cenizas*) o la carne versus el espíritu: “Toda forma carnal es sufrimiento / una lanza clavada en el costado” (*Toda forma carnal*). Lo anterior aparece tensionado por la poesía erótica de Silva, tensión que remite a y puede resolverse en una lectura deliberadamente literal de la tradición mística del *Cantar de los cantares*. También se productiviza la tradicional asociación entre poeta y profeta (que también tiene su versión en la tradición romántica), que a Adriana Valdés le parece central para comprender la poesía de Silva (11). Valdés alude a la supuesta cualidad profética de *Lobos y ovejas* respecto a la dictadura y además al más sorprendente caso de *Manu Militari*, pero también a cierta disposición hacia la profecía de otros textos, como el final de *Habrà de arder*: “El mar habrá de arder como si fuera sangre. / La sangre habrá de arder como si fuera lava.” Es necesario advertir la recurrencia del intertexto bíblico. Habría que agregar el tópico de la herejía, también presente en la poesía moderna: “Voy a arrojar el cáliz contra el suelo / Voy a regar la tierra con vinagre / voy a escupir el pan aunque me duela” (*Quién se aparece*).

Podemos ver, por otra parte, los tópicos que se desprenden de la literatura urbana (otra vez refiriendo a Baudelaire, pero también a Poe): la muchedumbre, la alienación, la ciudad como espacio

de la catástrofe y la degradación. El poema más famoso que aborda estas temáticas es *Malthus*, que comienza así:

Grandes multitudes puján en las ramblas de acceso.  
Los que entran y salen se enfrentan con obstinación.  
Hay un gran entrevero de codos, brazos, pechos,  
piernas, pelvis y zapatos.  
Un señor epiléptico alza la mano como un náufrago.  
Algunos caen pisoteados.  
Otros perecen de un ataque cardíaco.

También este fenómeno aviva la tópica referida a la nostalgia de la naturaleza y el espacio rural, cuyos antecedentes son el viraje romántico ante el crecimiento de las ciudades industriales y en Chile la figura, tutelar para la generación del 60, de Jorge Teillier. Es en este sentido en que pueden aparecer imágenes de una especie de Apocalipsis: en *Diluvio universal (de Mester de bastardía)*<sup>24</sup> se muestran animales que advierten la inminencia de la catástrofe, pero dentro de la ciudad no es posible hacerlo: “Y en la ciudad ¿cómo sabremos si va a llover?”. En consonancia con lo anterior, la naturaleza se asoma en algunos poemas como un contraste positivo y necesario:

En fin, para qué seguir. Solamente pensar,  
nada más que imaginar el horror de esta tierra despoblada  
de sus criaturas animales,  
nada vivo en el horizonte, sólo máquinas y edificaciones” (*Recurso de amparo, en Día quinto*).

Rojo relaciona la explosión de esta temática con el hecho de que

“(…) en América Latina la ciudad y la muchedumbre callejera son fenómenos que (…) tuvieron que esperar hasta después de la Segunda Guerra Mundial para alcanzar la tonalidad “demoníaca” (...). Es sólo entonces, cuando en medio del aterrizaje de las trasnacionales sobre nuestros países y del consiguiente derrumbe del

---

24

En *Día Quinto* este poema aparece como *División de las aguas*.

sueño de un capitalismo autónomo, las grandes ciudades latinoamericanas se convierten en las magalópolis [sic] siniestras (...).” (68)

De acuerdo a esto, hay una relación innegable entre esta poesía y una irrupción violenta del capital internacional que debe ser estudiada.

Sin ser exactamente un tópico, sino más bien un motivo, me parece necesario mencionar aquí la utilización de la figura del libertino o donjuán. Así, en *Espejo de vicios*: “Le doy estas lecturas con la aviesa intención / de iniciarla en las artes perversas”, o en *Sin remedio*, poema en el que, por lo demás, se reconoce explícitamente el uso del lugar común:

Mira bien mis trazas de truhán  
y niega tus oídos a mis desatinos  
Estas viejas monsergas  
sirvieron a otros pícaros  
para seducir a otras damas ingenuas  
Cierra tus ojos y desnuda tu cuerpo  
Sabes que no tengo remedio

Los tópicos que aparecen en la poesía de Silva no son todos de raigambre únicamente culta, sino que también pueden asociarse a la cultura de masas. Tal es el caso de las apropiaciones que la industria cultural hace de la “alta cultura”. Por ejemplo, en *Incidente con crack y vampiresas (Mester de bastardía)* el tópico de la *femme fatale* aparece en su versión hollywoodense:

Al entrar a mi domicilio tuve una sorpresa mayúscula  
Vi un back-centro decapitado en mi sofá  
con la camiseta empapada en sudor  
Retrocedí horrorizado  
En la escala tropecé con dos rubias esculturales  
risueñas cosquillosas  
Ellas me ampararon en sus abrigos de pieles perfumadas  
Me besaron me besaron AAAAAG

No me dejaron una gota de sangre.<sup>25</sup>

Lo mismo puede decirse respecto de la relación entre algunos poemas eróticos y las canciones populares románticas como la balada. Por ejemplo, el comienzo y el final de la primera estrofa de *Bajo qué techo*:

Bajo qué techo te amaré  
en qué calle  
en cuál ciudad del mundo  
qué luna habrá  
cuál será la exacta posición  
de los astros  
cuando yo te ame  
cuando yo te ame

o, por citar un fragmento, la segunda estrofa de *No conozco otro amor*:

No conozco otro fuego  
que el de nuestro deseo  
ni más infierno  
que la fiebre de nuestras bocas  
empeñadas en baserse  
más allá de la muerte.

De todas formas, no me parece que sea una cuestión sólo de tónica o temática, sino muy probablemente también de ritmo.<sup>26</sup>

En ese sentido, hay tópicos que pueden clasificarse como exclusiva o generalmente cultos (el

---

<sup>25</sup> En la antología *Suma alzada* de Fondo de Cultura Económica (1998) este poema lleva como título *Sorpresamayúscula*, y “back-centro” ha sido reemplazado por “mediocampista”. Evidentemente hay que destacar la presencia de este personaje como parte de la inscripción de la cultura de masas.

<sup>26</sup> La importancia del ritmo en estos poemas queda evidenciada por el doble sentido que despliega la pausa versal entre el quinto y el sexto verso de *Bajo qué techo*.

tópico de la cacería en *Lobos y ovejas*, por ejemplo) y otros que han sido más fácilmente apropiados por la industria cultural y que son más fáciles de asociar a ésta. Hay otros que han penetrado de tal manera en nuestra cultura que, si bien no son usados tan insistentemente por la industria de cultural, sí forman parte de cierto conocimiento compartido. Un ejemplo de lo anterior es el tópico del poeta amante de la luna, con el que dialoga el poema *De sólo mirarla*: “Este hombre que parece un santo / es un loco encandilado por la Luna”. El caso de este poema es relevante porque explicita el juego entre los referentes cultos y los masivos: “Y esta Luna que mata de mirarla / ¿Es una hostia o una Diosa Blanca?”

## 2. Símbolos, metáforas y otras figuras

La utilización de simbología o de figuras altamente recurrentes en la tradición literaria (y también fuera de los límites de ésta) es otro procedimiento destacable. Si bien no se trata de lo mismo, existe en algunos casos una similitud con el recurso a ciertos tópicos, esto porque muchos de los últimos se dan en base a una comparación o una metáfora. En ese sentido, la distinción no es siempre absolutamente clara.

Un símbolo o metáfora tradicional muy recurrente en la poesía de Silva es el de la mujer por la flor (y como derivado, también por rosa). Así, en *Picaflor de Juan Fernández (Día Quinto)* se juega entre una característica actividad de dicho animal (extraer polen de las flores) y dicha metáfora. Este juego se articula a partir de otra figura: la personificación. Se dice del picaflor:

(...) visita una a una a todas las amadas  
penetrándolas con magistral refinamiento,  
al punto que no se sabe de ninguna  
que se haya resistido a entregarle el néctar  
de su éxtasis.

Evidentemente aquí también hay un juego con el sentido figurado de la palabra “picaflor” y con la acepción botánica de la palabra “néctar”, a la que se puede añadir la de “licor delicioso”, metáfora también de uso sexual en la tradición.

Se recurre al mismo referente en *A la manera de Apollinaire (Monte de Venus)*, esta vez en forma de una comparación: “abierta como las flores, abierta hasta el delirio”. Más interesante es el uso que Silva le da en *Se las lleva*:

Viendo a las flores  
estirar sus cogotes de sonámbulas.  
Ahora les toca el turno de aflorar.  
Ahora les toca el turno de esparcir olor.  
Ahora les toca dar un giro al sol.  
¿A qué arrancar flores en cuatro patas?  
¿A qué decirles secretos al oído?  
Se las lleva la muerte de pasada,  
se las queda el que corta primero sus cabezas.

Se trata de un uso mucho más velado del recurso. Casi podría decirse que no aparece, si no fuera por la inserción del tópico final y por la personificación (sobre todo en el séptimo verso). Sin embargo se trata de una personificación ambigua. La que aparece en los primeros dos versos puede fácilmente no pasar de ser un giro retórico *incluso dentro del mundo “ficcional” desplegado por el texto*. Siguiendo esto, lo que viene (versos 3 a 6) es asociable a cierta representación tradicional de la mujer, pero es dudoso hasta qué punto el texto sugiere esta lectura. Por último, del séptimo verso se desprende una personificación, pero no de manera necesaria (más podría decirnos del hablante que de las flores mismas, por ejemplo). Grínor Rojo sostiene algo parecido cuando, al analizar este poema, dice que el “blanco femenino” no se aclara “de un modo explícito, a no ser por los “cogotes de sonámbulas” que se yerguen en la mitad del segundo verso y con los que el sujeto del discurso parece haber tenido en la punta de la lengua la quebradiza fragilidad de las muchachas.”(63) No obstante, es evidente que sostener estos alegatos sólo sirve para constatar esta especie de ambigüedad en la que la figura que se percibe en el texto nunca está completamente explícita (como sí lo está en *Picaflor de Juan Fernández*) y esgrimir dichos argumentos para invalidar la presencia del recurso aludido sería resistirse al hecho de que la figura que conecta a la flor con la mujer (ya sea metáfora, comparación o personificación) está implicada en el texto como referente cultural. Este último -concluimos- puede operar en niveles de mayor o menor explicitación, apoyándose, para el caso de su uso velado, en otros elementos, como el

uso del t3pico y la escenificaci3n de rasgos que permiten la conexi3n del elemento A con el elemento B (en este caso “esparcir olor” juega con el perfume de las flores y el de la mujer). Existen otros casos en que hay un uso velado de una figura, pero en los que el procedimiento es distinto. Por ejemplo, la met3fora del mar (por muchedumbre) en el comienzo de *Malthus* (cursivas m3as):

Grandes multitudes pujan en las ramplas de acceso.

Los que entran y salen se enfrentan con obstinaci3n.

Hay un gran entrevero de codos, brazos, pechos,  
piernas, pelvis y zapatos.

*Un se1or epil3ptico alza la mano como un n3ufrago.*

En este caso, la figura no est3 expl3cita sino implicada o supuesta: en ese contexto, la comparaci3n entre el personaje y un n3ufrago implica que el mar es la muchedumbre.

Los rasgos que unen un elemento con el otro son lo que b3sicamente permite cualquier comparaci3n y cualquier met3fora, y son tradicionalmente cualidades protot3picamente relevantes, que, adem3s, muchas veces son atribuidas, es decir, no constitutivas ni necesarias. La selecci3n de 3stas y su aplicaci3n directa para la creaci3n de, por ejemplo, nuevas comparaciones, busca la identificaci3n con el lector a trav3s de esa forma de pensamiento protot3pico que no necesariamente implica alusiones literarias. Esto es lo que permite expresiones como “oleaje de carnes” (*Refuto la tristeza*) que vincula el oleaje marino con movimientos sexuales o, en una variaci3n: “Una y mil veces la penetraba / como una ola en el mar” (*Como una ola en el mar*); tambi3n: “Yo era su gota demorosa” (*Su lodo*). En *A la manera de Apollinaire* se encuentran algunos ejemplos: “criminal como v3bora”, “triste como la lluvia”, “desnuda como las estatuas”, etc.<sup>27</sup> Lo relevante de este procedimiento es que tambi3n puede dar origen a ciertas caricaturizaciones que pueden cruzarse con clich3s o lugares comunes o, tal vez, tomar su apariencia. As3, en el poema anterior “desconf3ada como los sepultureros” o, en un caso con mayor desarrollo: “Te quiero con la locura de sabio / empecinado en sus c3lculos in3tiles”.

Volvamos a la figura tradicional que une mujer y flor, pues hay un caso que nos permite develar otro procedimiento importante para la poes3a de Silva:

---

<sup>27</sup> Existen casos con grados de mayor necesidad l3gica. Por ejemplo: “Lejana como un paisaje” (*En el fondo del mar*), donde se destaca la lejan3a que implica una visi3n panor3mica de un terreno.



A tuestas por las oscuras paredes de la Rosa.  
A topones por el filo de su calavera  
rodando hasta el fondo de la Gorgona,  
presas fáciles de un sabor más rápido que la derrota.  
La realidad que gira pesadamente sobre sí misma  
con visos infernales.  
Henos aquí, moscas zumbonas, atrapadas en la copa bocabajo.  
La Rosa, claro, la Rosa y su garganta  
exhalando pesados vapores,  
la flor de la carroña,  
la misma que arranqué bajo la Luna llena.

*(La flor de la carroña)*

Lo que me interesa de aquí no es el tópico que ya hemos visto y que ahora aparece asociado a la rosa, sino un gesto que Rojo ya ha notado: “la Rosa genérica (metafísica) se troca por una rosa física.” (78) Esto me parece que es importante en general para la poesía de Silva, aunque más que el paso de lo genérico a lo físico se podría denominar como “una interpretación literal del lenguaje figurado”. En este caso, aquello que parte teniendo la cualidad de un símbolo termina teniendo la cualidad de un objeto (aunque hay que decir que la Rosa ya aparece materializada de cierta manera en el primer verso por “las oscuras paredes”). Esto puede verse como una expansión de la figura en la que se rebasa su función a partir de potenciar los semas de la expresión literal, es decir, de la no figurada. Si tomamos, por ejemplo, el caso del poema *Campanadas* (que presenta un tópico basado en una metáfora) vemos que hay un momento en que pensar el lenguaje como figurado no funciona, en que es poco plausible intentar, como diría Cohen, “reducir la desviación” (cito con cursivas mías):

Me gusta tu voz como de enojo  
mi torreoncito  
*lleno de palomas pávidas y henchidas*  
Me gusta la parroquia de tus muslos  
*y sus cánticos y su procesiones*  
*¡Repiquen ya tus campanas!*

Sólo puede tratarse de un momento en el que el lenguaje excede el dominio de la figura a través de una expansión semántica literal. Retomaremos esto más adelante.

Hasta ahora podemos ver que hay distintos usos de figuras. Existen símbolos tradicionales: “Muerde ya la manzana / que los cielos depositan en tu mano” (*Invoco*, en *Monte de Venus*); figuras de uso: llama por pasión: “tus calzones flamígeros” (*He pensado en mandarte una carta*, en *Mester de bastardía*); y figuras de invención que, sin embargo, están ancladas en cierto pensamiento prototípico: “Estos versos se deslizan por la habitación / como un humo espeso” (*Espejo de vicios*). Además, existen niveles de explicitación de los referentes culturales que se utilizan en la figura. En algunos casos (aunque no necesariamente), el uso velado de la figura juega con su misma literalidad y confluye con lo que hemos denominado la interpretación literal del lenguaje figurado. Como se ve, en algunos poemas se puede generar una red que entremezcla alusiones culturales, formas de pensamiento convencional, tópicos, etc. Esta red es trabajada por el poeta (puede añadir elementos, por ejemplo) pero las asociaciones están ya en gran medida al alcance en la cultura. Un claro ejemplo de esto es *Picaflor de Juan Fernández*, en que se asocia la figura de Don Juan (“Todo un Don Juan el picaflor de la isla Juan Fernández”), el uso figurado de la palabra “picaflor” (explotando así, la metáfora que el habla ha asumido en esa acepción: “al tiempo que visita una a una a todas las amadas / penetrándolas con magistral refinamiento”), la tradicional asociación figurada de la flor con la mujer (“cuántico y orgiástico galán de doñas flores”) y cierta derivación común de ésta última: “Una sola manera hay de evitarlo: que siempre haya / en Juan Fernández un surtido de muchachas en flor.”

### 3. Cuento, fábula o parábola

El paso del lenguaje figurado al literal puede adquirir un estatuto similar al del lenguaje narrativo, en el cual la presencia del “referente ficticio” vale por sí misma en cuanto se asume como parte de un mundo ficcional. Esto es necesario conectarlo con el recurso a la narratividad que Pedro Lastra caracteriza como una de las características relevantes de gran parte de la poesía hispanoamericana de segunda mitad del siglo XX (14). Pero otro acercamiento hacia el lenguaje narrativo se da en las formas de la parábola, la fábula y el cuento.

En cuanto a la fábula, es central lo que se ha llamado la “constante zoológica” en la poesía de

Manuel Silva. Se trata de la tendencia de esta poesía de incluir animales, personificaciones de éstos o a animalizar al hablante y/u otras personas. Esto puede utilizarse como: 1) Pretexto para la alegoría (Rojo, 66) o para dar un tono sentencioso de fábula (Valente, 1) 2) A partir de lo anterior, realizar una parodia (Rojo, 66) 3) Funcionar en el proceso de bestialización (ligado tanto a la temática urbana como amorosa), que sirve para dar paso al grotesco (Foxley, 19 y ss.) 4) En *Día Quinto* funciona como muestra de una poesía con una real preocupación ecológica, planteando a la naturaleza en contraste con el desastre social (algo similar ocurre en *Diluvio universal*). Por supuesto que estos usos pueden correr paralelos o corresponderse y que esta breve clasificación no agota la diversidad de ellos.

El caso más evidente es *Lobos y ovejas*, cuestión reconocida por Foxley (31) y Valente (1), quien hace la sabia observación de que se trata de una parábola que no se intenta explicar. Sin embargo, al reconocer que nos encontramos frente a algo similar, la cualidad apelativa de la parábola o fábula puede mantenerse. En el caso de este libro, los componentes tradicionales del lobo y la oveja sirven alegóricamente como complemento latente para la construcción de una polaridad semántica y asociativa necesaria para la comprensión del texto:

Yo, la oveja soñadora,  
pacía entre la nubes  
Pero un día la loba me tragó  
y yo, la estúpida cordera,  
conocí entonces la noche  
la verdadera noche  
y allí en la tiniebla  
de su entraña de loba  
me sentí lobo malo de repente

Algo similar al recurso a la fábula podemos encontrar en la simulación de cuento infantil que Soubllette encuentra en *Día Quinto* (10). Por ejemplo, el principio de *Zarapito boreal*: “Lo que ahora escucharás es la historia / de una pérdida absurda e irreparable.” o el comienzo de *Tuco-tuco de la isla Riesco*:

*Tuc-tuc-tuc* se escuchaba en la pampa austral  
el ajetreo asordinado de un animalito  
trabajador como pocos,

experto en ingeniosas excavaciones.

Se pueden advertir algunos giros propios del género; en el mismo poema:

Tranquilo en compañía de los suyos  
vivía el tuco-tuco (...).

Cuando de pronto, desde el lejano horizonte  
se dejó oír el tranco retumbante de los rebaños

En muchos casos, acompañando a este tipo de recurso aparece lo que podríamos llamar “el juicio ético del texto”: apelación al lector a través de una denuncia. Existen casos en que la dimensión ética es explícita. Por ejemplo en *Culpeo de Tierra del Fuego*:

Una última advertencia.

Mal negocio habréis hecho exterminando al zorro chileno,  
porque antes de que pase mucho tiempo  
los roedores se convertirán en una plaga voraz  
que arrasará con el forraje para vuestros ganados.

Moraleja: Entonces os daréis cuenta,  
aunque tarde, que el zorro baleado y todo  
volvió a burlarse de vuestras triquiñuelas,  
como esos trapos rojos cual jirones de carne  
que pusisteis entre las quijadas abiertas  
de las trampas con colmillos de acero,  
en las que el zorro  
-más listo que sus verdugos-  
no cayó pese a todo.

#### 4. Otros giros estilísticos

En la poesía de Silva también es posible encontrar un intento de imitación de la lengua

típicamente literaria o poética. Así, resulta en varias ocasiones un estilo afectado e incluso siútico. Esto ocurre frecuentemente en los poemas eróticos, pero también de manera considerable en otros. Primero, es necesario notar la selección léxica en algunos poemas (en cursivas las palabras más evidentes): “y retendré en mis manos / la *sortija* de la *desposada*.” (*El día de mi última batalla*, en *Mester de bastardía*); “Qué me importan *los tiempos venideros*” (*Qué me importan los tiempos venideros*, en *Mester de bastardía*); “el *candor* en las mejillas de una *doncella*”; “Mira bien mis *trazas* de *truhán* / y niega tus oídos a mis *desatinos*” (*Sin remedio*, en *Monte de Venus*). En este último, acompañada de ciertas expresiones “mira bien” y “niega tus oídos”. Junto con esto, otro tipo de rasgos estilísticos, como la anteposición del adjetivo: “Me aproximo a la estación del mediodía, / al *voluptuoso* estío” (*Me aproximo a la estación del mediodía*, en *Mester de bastardía*); “Pongo la mano en el vientre / de una *núbil* doncella pueblerina” (*La promesa*, en *Monte de Venus*). Por supuesto, también otras formas de hipérbaton, aunque rara vez demasiado exagerados<sup>28</sup>: “Señoras hay que parecen jardines ingleses” (*Con sólo dejar*). Se añaden también vocativos y ciertas formas clásicas del apóstrofe lírico, a veces con interjecciones: “*Oh Lunes, Dios del Aburrimiento / mensajero del Hades tenebroso / a ti me rindo*” (*A ti lunes*, en *Mester de bastardía*);

Oh verso de mi enloquecida razón  
dónde me llevas  
con los pies enterrados en la nieve  
Oh verso de mi extraviada razón  
cómo quisiera desoír tus sombríos presagios  
tus siniestros rumores tus venales consejos  
Oh verso de mi desconsolada emoción  
yo soy tu viudo  
tu fantasmal deudo enlutado (*Impronta*, en *Monte de Venus*);

también: “Tú, que buscaste el refugio de los húmedos suelos australes. / Tú, que perteneces al bosque así como el bosque te pertenece” (*Comadreja trompuda*, en *Día quinto*).

Hay algunos casos en que la utilización deliberada de este estilo típicamente literario

---

<sup>28</sup> Precisamente esto es un indicio de que se trata más de una alusión que de un uso experimental de la figura.

desemboca en la charlatanería, lo que constituye evidentemente una herencia de Parra:

Las palomas domésticas regresan a la casa.

Se guarecen en el palomar del patio empedrado

y se arrullan con ese modo colombino de arrullarse

tan propio de palomas. (*Diluvio universal*, en *Mester de bastardía*)

Esta poesía presenta también la imitación estilística del lenguaje burocrático o de discurso público. De hecho, podría decirse que ambas cuestiones son motivos recurrentes dentro de la poesía de Silva y, en su aparición, se manifiestan estos giros lingüísticos. Así, en los tres primeros versos del poema breve *Oratoria*:

Me pongo de pie para hacer uso de la palabra

y aunque no vengo preparado

y aunque no vengo preparado

estallo en vómitos, risas y sollozos. (en *Mester de bastardía*)

Así, también en *Soy un mortal*:

Señores serios, tristes, circunspectos

pido permiso para hacer el amor con esta dama

solicito autorización para abrir broches y faldas

respetuosamente ruego a Usía darme su venia

para soltar la melena dorada

de esta leona que orina como un ángel (en *Monte de Venus*)

##### 5. Frase hecha u expresión común

Muy ligado a lo anterior está el uso de formulaciones lingüísticas altamente estables, ya que evidentemente Silva toma expresiones prefabricadas del lenguaje burocrático: “Conviene dejar constancia de otras especies a maltraer / (...)Baste señalar algunos nombres / para que se comprenda la gravedad de la denuncia” (*Recurso de amparo* en *Día quinto*). Muchas veces estas frases no aparecen formuladas, algunas veces están incompletas (como en el título del poemario *Cara de hereje*, en el que

se alude al refrán) y otras sugeridas por similitud a la expresión efectivamente usada: “levanta el albañil / una casa en llagas”. Además de remitir al lenguaje burocrático, pueden ser 1) Refranes o expresiones populares: “Con el currículum a dos manos / a una vacante me postulé” (*Low profile*, en *Cara de hereje*); “Me gusta tu voz como de enojo / mi torreoncito” (*Campanadas*); “Pasa la oveja negra a guarecerse” (en *Lobos y ovejas*) 2) Utilización de frases célebres o conocidas: “Más temprano que tarde / se abrirán las grandes tragaderas”. (*Contraprofecía* en *Cara de hereje*)

Además, en relación con lo que anteriormente hemos visto con respecto a la interpretación literal del lenguaje figurado, también aparece la interpretación literal de expresiones comunes; incluso, de la acepción figurada de un término propio del lenguaje coloquial, como en el caso de *La poesía es una perra caliente*:

Gran danesa, dálmata o afgana  
Me da lo mismo si de aguas  
Siempre que perra suficiente  
ecuación insoluta  
atisbo de la fuente  
La que me atiene a tema solitario  
Discurso al viento  
Furia de los mares (en *Mester de bastardía*)

Incluso pueden darse cruces de expresiones: “Cayó la noche de bruces sobre el rebaño” (en *Lobos y ovejas*)

## 6. Situación típica

Quedan sin mencionar dentro del intento de clasificación que hemos intentado hasta aquí ciertas “escenas” o situaciones que deberían resultar familiares para el lector promedio, no tanto por pertenecer a la tradición literaria, sino por haber sido también utilizados por la cultura de masas (frecuentemente tienen mucho de hollywoodenses) y estar presentes por lo general en el imaginario colectivo de nuestra sociedad. Por ejemplo, en *Todo lo triste es bello*, la escena en que el amante se retira de la casa de la mujer y ésta lo ve irse por la ventana:

El amor se me agolpa en la garganta

y tu cuerpo desnudo reposa a mi costado  
como el estuche oloroso de un alfanje  
Velo tu sueño con un viejo poema  
que no llegué a escribir  
"todo lo triste es bello... "  
tu cabeza dormida y mis manos que buscan  
en un goteo lento  
Pronto habré salido de este cuarto  
Tú estarás en la ventana  
observando mis pasos vacilantes en la nieve  
y mi triste figura que se esfuma  
en el frío laberinto de Berlín

o en *He pensado en mandarte una carta (Mester de bastardía)* la imagen del enamorado que ensaya sus palabras a solas: "He contemplado una visita personal / He preparado un guión para tal circunstancia" También, la situación del galán que le lleva flores a la mujer en *Rosas rojas (Mester de bastardía)*: "He traído para ti / este ramo de rosas rojas artificiales". También podría considerarse como una especie de pesadilla hollywoodense lo que ocurre en el ya citado *Incidente con crack y vampiresas*.

Un caso a destacar es el de *Fin de juerga (Mester de bastardía)*, poema en el que no sólo se representa una típica escena fílmica, sino también se imita el lenguaje audiovisual; por un lado aparece una imitación del montaje (y de un uso especialmente hollywoodense de éste) y por otro la inserción del elemento sonoro:

Tronó el arma del juerguista contra su sien  
Huyeron del follaje las aves en súbito revuelo  
Todo volvió al silencio  
y doblándose en dos un cuerpo cayó al suelo.

El sonido aparece de manera más evidente en el verbo que abre el poema y en el tercer verso. El primer verso, a pesar de la palabra con que comienza, presenta un carácter eminentemente visual que está dado por dos datos que no son captables auditivamente: el arma pertenece al juerguista -o por lo menos él la



sostiene- y éste se dispara contra su sien. Dado esto, resulta que los versos primero segundo y cuarto representan lo cuadros que son dispuestos imitando el recurso del montaje. Se imita, entonces, claramente el lenguaje audiovisual cinematográfico, e incluso puede decirse que se busca una fusión de los elementos sonoro y visual: primero, el verbo “tronar” inserto en un verso que es eminentemente visual; segundo, el tercer verso en el que puede verse perfectamente la proyección del verso anterior, en el sentido de que al sonido implicado en el vuelo de los pájaros sigue el silencio al que alude dicho verso; por último, el poema se cierra de manera visual, pero lo presentado implica otra vez un sonido puesto que se trata de la caída de un cuerpo. De esta manera, el poema se configura a imitación de una breve escena fílmica.

## 7. Exageración del cliché

Un recurso muy interesante (que probablemente ya se habrá advertido puesto que está implicado en gran parte lo que hemos tratado) es el de exagerar el lugar común hasta transformarlo en farsa y ridículo. Esto pasa necesariamente por hacer que el lector tome consciencia del carácter de cliché y aún así insistir en ello<sup>29</sup>. Acá el verbo “insistir” puede ser engañoso ya que este procedimiento puede darse de un solo golpe, pero dicha palabra cobra sentido cuando pensamos en la cantidad de veces en que se ha utilizado el lugar común en cuestión. Probablemente uno de los casos más extremos esté en *Danubio azul (Mester de bastardía)*:

Era un animal romántico, dijo el orangután  
y apretó en su puño al granadero  
y luego lo engulló  
y se llenó de cintas de primera comunión  
de fragatas en llamas  
de bosques azotado por vendavales

---

<sup>29</sup> Al parecer esto no se logra con el recurso a la frase hecha por sí sola. En la cita siguiente se pueden ver dos frases hechas implicadas dentro de otro cliché.

de pequeñas explosiones atómicas  
de cadáveres en campos de batalla  
Era un animal mitológico, dijo la hiena  
sumida en las tripas del orangután  
y se sintió repleta de medallas y escarapelas  
de ofrendas florales y salvas de cañonazos  
de asonadas callejers y cargas de caballería  
de marchas nupciales interrumpidas a balazos  
Era vox populi un animal de mala entraña, dijo el gusano  
royendo las entrañas podridas de la hiena  
y entonces fue el día del Juicio Final  
y los cadáveres diseminados en campos de batalla  
se pusieron de pie  
y estalló el Danubio Azul  
y cada oveja tomó a su pareja  
y se danzó hasta altas horas de la madrugada  
cuando la multitud derribó las puertas de Palacio  
y una pálida dama desmayándose en los brazos de su granadero  
exclamó: es el siglo que muere, amor mío.

Este final exquisitamente siútico, reforzado, entre otras cosas, por un vals exquisitamente siútico de Brahms, está evidentemente construido con la intención de producir el efecto que hemos descrito. Esta exageración del lugar común, en nuestra opinión, posibilita un paso gradual de la seriedad a la broma, paso que se hace ambiguo, que despliega ambas posibilidades. En verdad, no podemos determinar con seguridad si el poeta nos está hablando en serio o no (y lo mismo se puede pensar de muchos de los poemas ya citados).

Pero ¿qué hay de serio en todo esto? ¿de dónde proviene esta seriedad? Una respuesta provisoria –que es la más fácil– sería que proviene de las constantes imágenes de horror y violencia que aparecen en la poesía de Silva. Es difícil, de hecho, conciliar poemas como *Malthus* con una estética ingenua que no implique nada más que una mera burla. En el poema citado, la seguidilla de

animales que se devora unos a otros, con las subsecuentes celebraciones y alborotos militarizados son un ejemplo de esto. Entonces, a pesar de poder darse “de un golpe” este recurso puede requerir una contextualización previa en el mismo poema, aunque no necesariamente ocurre de esta manera. Si pensamos ahora en *Todo lo triste es bello* (cuyo título ya debería parecernos sospechoso), o en otros poemas más propiamente eróticos, se advierte que sería de una gran pobreza interpretativa rechazar toda intencionalidad seria detrás del uso de los lugares comunes. Esto, para el caso de la poesía erótica, se hace mucho más evidente una vez que nos enteramos de su dimensión autobiográfica. Evidentemente, el juego con la seriedad y la broma es parte de uno de los usos del lugar común en la poesía de Manuel Silva y es, por lo demás, bastante coherente con la herencia que recibe de Parra.

### **Usos de lugar común**

Con lo visto hasta ahora debe quedar claro que el uso del lugar común que estamos examinando no puede corresponder a una parodia: ¿qué sentido tiene parodiar algo tan fácilmente parodiable, algo que casi, podríamos decir, se parodia a sí mismo? Bien puede pensarse en el *pastiche* que Jameson explica de manera un tanto inespecífica:

El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua

anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía (...). (44)

La noción de Jameson tiene, por supuesto, grandes ventajas para nosotros, pero sin duda hay que enmarcarla dentro de una discusión sobre las condiciones de su aparición, como se desprende de la primera parte de este trabajo. Sin embargo, por diversos motivos no puede dar cuenta de este procedimiento textual en el caso particular de la poesía de Manuel Silva. Por lo tanto, podemos asumir su utilidad, aunque no sin mantener ciertos reparos para su aplicación al fenómeno que nos ocupa (por ejemplo ¿cuál es el alcance de esa “neutralidad” del *pastiche* de Jameson?). De todas formas debemos seguir especificando el procedimiento utilizado por Silva intentando identificar sus funciones.

Como herencia de la antipoesía, esta poesía recoge elementos de “conocimiento compartido” que el lector puede reconocer dado su carácter altamente estable dentro de la tradición y/o también dentro de los discursos que recorren la sociedad. Sería, de esta manera, -al igual que en Parra y en la poesía conversacional- una forma de “deselitizar” la poesía, de hacerla más accesible, pero a través de la inserción de estos “marcos de conocimiento discursivo” -como los llama Foxley (32)-, no necesariamente como una copia del lenguaje hablado o coloquial. Jean Cohen decía

El poema es escrito, pero finge que es hablado. Por el hecho mismo infringe una regla general de la estrategia del discurso. El discurso está obligado a dar al destinatario la totalidad de las informaciones que éste requiere. Pero, por economía, el hablante suprime las informaciones que su interlocutor puede deducir de la situación. Lo mismo hace el poema, pero con la diferencia de que en este caso la situación se halla ausente. Todas las palabras hechas para determinar resultan por ello incapaces de llenar su función. Designan sin designar. (155)

Podemos decir que, en esta utilización del “marco de conocimiento discursivo” esta situación cobra una dirección levemente distinta porque gran parte de la información contextual requerida está ya en el conocimiento del lector, de manera que -cuando resulta necesario- es muy fácil o incluso obvio imaginar un mínimo de determinado tipo contextual para el enunciado. Así, en los versos ya citados de *He pensado en mandarte una carta*: “He contemplado una visita personal / He preparado un guión para tal circunstancia” o también en *Mi corazón está cansado*, sobre todo en el contexto de un libro como *Mester de bastardía*:

Mi corazón está cansado.  
No opondré resistencia.  
Dónde debo firmar el finiquito.  
Que nadie se haga cargo de mis cosas.  
Todo se borrará conmigo  
como la tinta de una vieja página ilustrada.  
Mi corazón está cansado.  
Cúmplase su voluntad.  
Trícese como una campana mal templada.  
Rómpase y desgránese con el duro granizo.

Es obvio que esto no contradice la teoría de Cohen, ya que lo que él refiere en estricto rigor es la ausencia de un contexto pragmático específico al enunciado poético, cuestión que resulta efectiva; sólo se trata de “una versión diferente”, una actualización distinta, si se quiere, del mismo fenómeno (recordemos, por otra parte, que Cohen tiene constantemente en mente a poesía notablemente más hermética que ésta: Mallarmé es algo así como su favorito).

Evidentemente no sólo hay grados de explicitación de estos procedimientos, sino también “grados de amplitud” de dicho conocimiento compartido con los que el autor juega a lo largo de su obra. Esto último puede verse en la oposición entre tópicos o motivos literarios no retomados por la industria cultural y los que sí lo han sido, o como la distinción entre uso general y especial respecto a la figura de uso: “existen dos usos: uno general, extendido entre el conjunto de los miembros de la comunidad lingüística; otro especial, reservado solamente a una parte de dicha comunidad.” (Cohen, 45)

Por otro lado, podemos ver otra función de economía poética, mediante la cual el autor se asegura inducir una rápida cantidad de asociaciones e incluso generar una “imagen mental” completa con unas cuantas palabras (hay que insistir en el carácter eminentemente visual de gran parte de esta poesía). Podemos pensar, nuevamente, en las *femmes fatales* de *Incidente con crack y vampiresas* o en este verso de *Malthus*: “Una rubia aerodinámica toma pastillas para dormir”. Podemos retrotraer un procedimiento similar a las imágenes simbolistas, sobre todo, a las densas imágenes de Rimbaud, que a veces se identifican con la imaginería de la literatura de aventuras: “Soy el sabio en el sillón sombrío.

Las ramas y la lluvia golpean la ventana de la biblioteca.” (*Infancia*, en *Iluminaciones*)<sup>30</sup>. Esto desemboca en algunos casos en un efecto de objetivación, es decir, la impresión de concreción de aquello que se escenifica en el poema. Un muy buen ejemplo de esto es el ya citado poema *Fin de juerga*. Este efecto evidentemente debe ser conectado, por un parte, con el uso de demostrativos, altamente frecuente en la poesía de Silva, que no se encuentra frente al vacío cuasi-absoluto que uno podría asignarles a la luz de los postulados de Cohen; por otra, también habría que ligarlo con lo que hemos llamado la “interpretación literal del lenguaje figurado” y, junto con ello, con el recurso a la narratividad. Hay muchos poemas de Silva que son pequeñas historias, con espacios y personajes bien delimitados que interactúan entre sí, dialogan, etc. Se trata de una poesía que frecuentemente evoca imágenes bastante fijas y concretas. El caso paradigmático de esto es *Lobos y ovejas*. Cito un par de ejemplos:

¡A la loba!

Gritaron los hombres ya bebidos.

La bestia alzó las orejas

y corrió a refugiarse entre mis patas.

Me miró a los ojos

y no había fiereza en su semblante.

¡A la loba!

Volvió a escucharse el grito ya cercano.

Ella agitó la cola,

dio un langüetazo en el agua

y vi sus ojos negros

recortados contra el azul del cielo.

Después huyó hacia al monte.

Entonces. yo, la oveja libre de sospecha

me vi sola ante los hombres

y sus negras bocas de escopeta.

---

<sup>30</sup>

Cito según *Poesías completas*, Visor Libros, Trads. Gabriel Celaya, Cintio Vitier y Aníbal Núñez, Madrid, 1996.

\*\*\*\*\*

Yo, la obtusa oveja,  
huía tropezando con mis hermanastras.  
El lobo nos seguía acezando  
y entonces yo, la oveja pródiga,  
me quedé a la zaga.  
El lobo bautista me dio alcance  
Se me trepó al lomo derribándome  
y enterró sus colmillos en mi cuello  
Vieja loba, me dijo  
Vieja loba piel de oveja  
Quiero morir contigo  
Esperaré a los perros  
La sangre me manaba a borbotones  
Parecíamos un sol enterrado de cabeza  
en el suelo

Ahora bien, esto no significa que la aparición de este procedimiento implique que no exista ambigüedades o “indeterminaciones” importantes en el texto, si no que simplemente pertenecen a un orden distinto. Como se ve en las citas anteriores y en las ya hechas más arriba, la característica principal de *Lobos y ovejas* es precisamente el cruce entre las dos cosas. El comentario de Valente de que se trata de una parábola que no se intenta explicar, es decir, que no tiene moraleja explícita ni deducible, es sumamente atinado. Pero la ambigüedad no se trata sólo de eso, sino del cruce de lo anterior con referentes que suelen tener una connotación ética o didáctica: por un lado, la alusión al género de la fábula o parábola; por otro, la polaridad básica entre el lobo y la oveja (que despliega toda una red semántica polarizada del tipo noche/día, bueno/malo, cobarde/valiente, sumiso/rebelde, domesticado/salvaje, torpeza/audacia, víctima/victimario, etc). A esto se le suma el tipo de relación de atracción y a la vez de negación de estas polaridades, cuestión resumida en el famoso primer fragmento del libro:

Hay un lobo en mi entraña  
que pugna por nacer  
Mi corazón de oveja, lerda criatura  
se desangra por él.

Esto es lo que produce el efecto de necesidad de una moraleja o una conclusión del tipo “todos somos así” (adviértase lo vacío de la frase) y por ello subraya aún más el carácter ambiguo del texto. Se podría decir, por lo tanto, que se trata de una ambigüedad que quiere dejar de serlo, que lleva dentro de sí el impulso hacia su concreción en el plano didáctico-ético. Habría que llevar más allá esta reflexión crítica, pero me limitaré a plantear dichas observaciones. Por último, hay que decir que a todas luces el “carácter profético” de *Lobos y ovejas* que tanto se ha comentado arranca precisamente de su ambigüedad intrínseca, de ahí que nunca se especifique qué es lo profetizado por este texto.

Otro de los efectos del uso del lugar común proviene del carácter evidente o de la exageración de éste. Si bien el lugar común, como hemos visto, implica en cierto sentido una identificación, también implica una especie de distanciamiento, tal como ocurre cuando rechazamos una película, un poema de Campoamor o de Bécquer, por estar llenos de clichés. Ahora, la analogía no es muy certera, puesto que en los casos anteriores lo que se produce es un distanciamiento de la obra en general, y en cambio, en este caso, el efecto es de un distanciamiento de algo que es presentado o escenificado en la obra. El acto mismo de hacerlo, de querer productivizar con determinada finalidad el cliché, transforma inmediatamente su calidad estética, con lo cual se produce una escisión de dos niveles de abstracción: el de lo presentado y aquél en el cual tanto autor como lector son conscientes del carácter convencional de lo que se está presentando y explotando poéticamente. En la mayoría de los casos esto equivaldrá a la oposición entre apariencia y esencia. Esta división, que es parte del juego entre identificación y distanciamiento, es lo que da origen a lo que se ha llamado el “doble fondo” o “las máscaras” en la poesía de Silva o, en la versión que ahora nos interesa, al falseamiento.

El falseamiento puede ocurrir, también, con niveles de explicitación y puede ser tanto un procedimiento como una temática en esta poesía. Dentro de estos límites, puede darse en niveles más evidentes, por ejemplo este fragmento:



Manifestantes de todas las tendencias  
chocan en la vía pública  
y se propinan feroces garrotazos con sus pancartas  
en pro de la Paz.  
La sangre corre como salsa de tomates. (*Malthus*)

en el que el último verso alude a la típica idea de que en las películas la sangre se simula con salsa de tomates; pero también en niveles más profundos. Esto es un caso atenuado de lo que podríamos llamar la espectacularización, que es la forma preferida de falseamiento para Silva. Se trata de la frecuente recurrencia al espectáculo (otra vez, como tema y como técnica). A eso apunta Valente cuando dice que “Este último recurso, el concluir algunos poemas de horror físico poniendo de manifiesto su inesperado carácter de espectáculo masivo” tiene como resultado que “el carácter así sugerido no debilita la monstruosidad del hecho precedente, sino que redobla su carácter y fuerza (...)” (1) Suele aparecer en este contexto el registro circense y de la farsa, como en el final de *Pareja humana (Mester de bastardía)*:

Al hombre le vuelan la cabeza con una cimitarra  
El hombre en cuatro pies busca su testa  
La mujer llora por el hombre  
El hombre llora con su propia cabeza bajo el brazo  
La mujer y el hombre decapitado se abrazan se palpan  
La mujer da de mamar a la cabeza de su compañero  
El cuerpo del hombre sin cabeza  
se agita como la cola de un lagarto  
La multitud vocifera delirante  
La mujer acuna la cabeza en su regazo  
La fusta del empresario silba amenazante  
La mujer y el hombre sin cabeza hacen una venia  
y la luz los señala en el centro de la pista .

En *El Ojo se festeja* se sugiere por la estructura y el tono que estamos frente a un documental sobre

animales. Otras veces los lugares comunes hollywoodenses sugieren la espectacularización. Por otro lado, también es funcional acá el recurso no tanto al diálogo, sino a la cesión de voz, por parte del hablante, a otros personajes. Está demás explicitar la relación de todo esto con la modernización, la publicidad y el morbo de la “sociedad del espectáculo” en general, lo que nos lleva inmediatamente a ciertas implicancias políticas e ideológicas. Ejemplificaré preferentemente con poemas de *Mester de bastardía* porque es el caso más claro.

El procedimiento de doble fondo lleva en algunos casos a dos posicionamientos políticos. El primero y más simple es el de rechazo frente a los efectos de la imposición de lo que comienza a ser el modo de vida de la sociedad neoliberal o de la sociedad de libre mercado, tal como la “rubia aerodinámica” en *Malthus* o como las vampiresas de *Incidente con crack* y *vampiresas*. Algo similar sucede en *Muñecas*, poema en el que se mezcla el cliché de la muñeca diabólica y el del levantamiento de los muertos (que podemos imaginar como una invasión zombie al estilo del cine de los 70) -además, utilizando el referente del Juicio Final- y en el que tanto las mercancías en vitrina como las ya desechadas conspiran protegidas por su inocente apariencia:

Muñecas que dicen papá y mamá  
y lloran y se orinan  
y simulan dormir  
y entreabren los ojos  
como pérfidas hechiceras  
mudas bellezas de loza fría  
hermosas bestias en estado hipnótico  
como crisálidas en sus capullos de muselina  
ya atrona la trompeta del Juicio Final  
Levántate y anda, Claribel  
con los bracitos a tientas  
y las destroncadas, las mancas y las cojas  
y hasta las tuertas  
desnudas como la calumnia  
también se alzarán...

es cosa de paciencia.

El segundo posicionamiento es de analogía o confrontación con el contexto, y por ello puede resultar menos “realista”. Se trata de poemas que reproducen clichés que adquieren un sentido político al momento de confrontarlos con el contexto en que estos textos fueron publicados y -se supone- leídos: la dictadura de Pinochet (*Mester de bastardía* fue publicado por primera vez en 1977). En ese sentido, el uso del lugar común de la marginación e irrelevancia del poeta puede asociarse al apagón cultural y a las condiciones que debió asumir la poesía en ese momento (pasar a último plano para casi todo el mundo). Pero lo que resulta más interesante de la poesía de Silva es que no se limita a lamentarse por la situación del poeta -máximo alcance político de mucha poesía-, sino que, coherente con el intento de deselitización, se abre al resto del panorama social. El cruce del contexto de producción y recepción relativamente inmediata, permite leer de manera distinta estos poemas. Se entienden, entonces, las nuevas connotaciones que puede adquirir la situación típica del policía que anuncia a la mujer la muerte de su marido, que ya no refiere sólo a la simple indiferencia y falta de tacto de un funcionario público cualquiera:

Según los expedientes, a fojas trece  
su señor esposo alquiló este cuarto  
se tendió en esta cama  
se introdujo este revólver en la boca  
y gatilló... perdone la crudeza.

Ayudándola a sentir, muy buenas tardes.

Más sorprendente resulta el cruce del tópico del levantamiento de la multitud con la imaginería del “cuento de palacio”. Por ejemplo, en el ya citado *Danubio azul* en el que el caos de las celebraciones militares y la brutalidad animal-militar se superponen en un principio, para luego dar paso a una especie de farsesco levantamiento de los muertos -otra vez jugando con el referente del Juicio Final y su dimensión ética- que termina con la irrupción de la multitud en palacio y -hay que destacar el contraste- con la culminación de la siutiquería en el gesto de la doncella que se desmaya y exclama unas palabras que pueden tomarse a la vez en serio, a la vez como un ridículo: “es el siglo que muere,

amor mío”. O también, como ocurre en *Decadencia de la dinastía*, donde se juega con el referente más específico del bufón que se enfrenta a su rey -y evidentemente dicha relación da para pensar en el carácter general del libro-:

Cuando el hacha del verdugo  
caía en la testuz del bufón  
un consejero del rey bajó las mazmorras  
y le salvó la vida al enano y curcuncho  
¡Alto! gritó  
Mis señor comprendió por fin  
el cuento que en su oído contaste  
Te perdona la vida  
y desea que vengas hasta él  
Vino el enano a los pies del rey y le dijo:  
Majestad, me honra haberte provocado risa  
pero más me complace conservar el alma  
en el pellejo  
y ahora una adivinanza  
¿Qué es lo que guarda esta joroba  
horrible y prominente?  
¿No lo sabes?  
Pues la cabeza de mi anterior amo  
segada por su pueblo.

Hay también una dimensión del erotismo en que la condición amenazante (representada por la *femme fatal* pero también por la unión entre amor y muerte) y a veces despersonalizada se liga con su mercantilización: tal como está sugerido por las vampiresas en *Sorpresa mayúscula* o también en *Peep show* (de *Monte de Venus*): “Por toda la eternidad / marco tras marco /contemplaría tu sonrisa / de niña golfá”. Algo así podría estar sugerido de forma más velada por la presencia de las “rosas rojas artificiales” y el “anuncio de letras rojas” en *Rosas rojas*:

He traído para ti  
este ramo de rosas rojas artificiales  
y su color empalidece  
ante el rojo de tu boca, vampiresa  
Mis ojos te miran extenuados  
Parpadea un anuncio de letras rojas  
y su color empalidece  
ante el rojo de mis ojeras, vampiresa  
Engordas como una chinche  
Soy una ruina, una sombra espeluznante  
Nadie dará nada por mí.

En *Terrores diurnos* (1982) esto se hace mucho más explícito, como se ve en *Infernáculo*:

El vértigo de la velocidad de la carne  
y el recuerdo de la volatilidad del espíritu,  
habida cuenta de sabe cuántas eyaculaciones  
inducidas por el solo hábito de la gula.  
Bestiezuelas del sexo femenino  
en todas las posturas imaginables  
como dragas mecánicas.  
Venus emergiendo del papel impreso,  
Venus estampadas en papel moneda  
debidamente medidas y tasadas con la misma vara  
y el peso de cada presa pagado en oro.  
Toda la mar de simulacros eróticos,  
tráfago de escupitazos y enjuagues genitales  
que van a dar al mismo vaciadero.

Y más explícito se hace aún en *Cara de hereje* (2000):

Venus glamorosas estampadas en couché,

Venus insinuosas por las pantallas de tevé,  
bestiezuelas rentables del sexo femenino  
en todas las poses que soñando imagino,  
como dragas mecánicas del consumo masivo. (*Mercado de abasto*)

A propósito es necesario advertir la fuerte irrupción del “mercado del erotismo”, sobre todo vía televisión, que ocurrió en dictadura (cuestión representada, por ejemplo, por la cantidad de vedettes extranjeras que entonces vinieron a nuestro país). Tal preocupación ya parece estar en *Mester de bastardía* (1977) y en *Monte de Venus* (1979). Cinco años después de la publicación de este último, uno podía escuchar una hoy famosa canción que partía calificando al sexo como “el mejor gancho comercial”. Todos sabemos que este fenómeno no ha hecho más que aumentar en nuestro país a manos de la publicidad y la televisión; de esta manera, no sólo la permanencia de esta preocupación en la poesía de Silva responde a cierto aspecto del comportamiento del mercado en nuestro país, si no que el nivel de explicitación en *Cara de hereje* es consecuente con su desarrollo histórico. Creemos que la clave de lectura que dan estos últimos poemas citados es muy importante para la poesía erótica de Silva en general.

Además de los posicionamientos ya vistos, existe en la poesía de Silva otro uso del lugar común de carácter político, el cual radica en realizar críticas que podrían parecer muy “obvias” o “fáciles” en otros contextos, pero que, dada su inserción en un poética que constantemente juega con elementos archirrepetidos y archiconocidos, resulta coherente el permitirse este tipo de cuestiones - incluso con cierta caricaturización- sin crear por ello ningún tipo de “disonancia” con el resto de la obra. Véase por ejemplo “La fusta del empresario” que “silba amenazante” en *Pareja humana*.

Existen también otro tipo de alusiones. Por ejemplo en *Rojo entre amarillo* es posible ver una representación de la violencia dictatorial. Por otro lado, el poema *El árbol de Neruda* es bastante significativo:

En la espesura interrogan al estornino  
La rosa luce su horrible calavera  
A la fuerza hacen cantar al jilguero  
Aquí yace una amapola acribillada  
La loica ensangrentada se precipita a tierra

Con poderosos reflectores  
revisan el follaje nerudiano  
y el Árbol de Neruda estalla en llamas

Podemos ver, por lo tanto, que el uso del lugar común en esta poesía también se ve afectado por el escenario político y forma parte de una reacción contra éste. De hecho, resulta curioso que en la poesía de Silva se den versiones de las dos respuestas opuestas que el Modernismo tuvo frente al capitalismo:

Cuando el arte moderno se enfrentaba a la cultura del capital podía apelar a dos mundos de valores alternativos, hostiles ambos a la lógica comercial del mercado y al culto burgués a la familia, aunque desde posiciones opuestas. El orden aristocrático tradicional ofrecía un conjunto de ideales en contraste con el cual se podían medir los dictados de la ganancia y la mojigatería: un altivo desprecio por el cálculo vulgar y la inhibición mezquina. El creciente movimiento obrero encarnaba otro conjunto de ideales, no menos antagonista del reino del fetiche y de la mercancía, sólo que veía su base en la explotación y no buscaba la solución en un pasado jerárquico sino en un futuro igualitario. Esas dos críticas sostenían el espacio del experimento estético. (Anderson, 141)

Hay que guardar, no obstante, las proporciones. Es necesario entender adicionalmente la clasificación de Anderson como la distinción entre una disposición crítica unidireccional, nostálgica y de cierto modo evasionista y una que busca asumir el presente de manera más radical, que no busca negar la realidad de su contexto en su crítica, sino mostrarla positivamente en ella, no por negatividad (es decir, como la diferencia que puede establecerse entre la reacción romántica y la conducta baudeleriana). Por lo tanto, se trata en el caso que examinamos de “versiones”, como hemos dicho, puesto que no son idénticas: esta no es una poesía ligada a un movimiento obrero, ni de ella se deduce la apuesta por un futuro igualitario. Sí podemos decir que se trata de una poesía que critica a través de valores precapitalistas residuales -de ahí la defensa de “lo natural” y la condena de “lo artificial” en las que Silva incurre reiteradas veces- y de valores surgidos en el seno de la sociedad capitalista. Por ello la distinción sigue siendo políticamente relevante y pertinente. Sin embargo, juzgar si esto es parte del aparato retórico de Silva o se identifica directamente con sus creencias personales es algo difícil de

discernir. Probablemente habría que realizar un examen caso por caso y aún así es muy posible que la tentativa de distinción fracase, dado que el autor juega constantemente con esa ambigüedad y, en esa dirección, habría que ampliar la cuestión hacia la problemática de la construcción pública o “mediática” de la personalidad poética.

Dejando esto de lado, la develación del uso político de este aparato retórico de lugares comunes en el contexto de la dictadura plantea el conocido debate sobre la censura o la autocensura. Esto no resulta para nada forzado una vez que nos enteramos de que la primera edición de *Mester de bastardía* fue aprobada por la censura dictatorial de la DINACOS, a pesar de contener las críticas evidentes que ya hemos visto. Algunas veces se ha querido rebajar la importancia del fenómeno de la autocensura en la literatura de dictadura, pero creemos que un enfoque adecuado no debe desconocer esta dimensión del problema. La autocensura no se trata, para nosotros, de algo que comprometa necesariamente el valor del texto, dado que el contexto social es parte de los materiales con los cuales un artista trabaja y como todo material ofrece dificultades prácticas. Brevemente, diremos que Silva supo responder a su contexto utilizando un procedimiento del que ya había hecho gala al momento de escribir *Lobos y ovejas*. En ese sentido, planteamos que Silva sí armó una especie de codificación que no habría tenido lugar de no haber existido el clima de represión y miedo que existía en Chile en ese entonces.

Por otra parte, a lo que nos enfrenta toda esta discusión sobre la dimensión política de los textos de Silva es a la aparición en esta poesía de una disposición ética, que debe vincularse con la transformación del *ethos* social que acarrea la configuración moral de la nueva burguesía capitalista, aunque también a los horrores de la dictadura (sin embargo, hay que notar que la poesía de Silva nunca hizo demasiado énfasis en esto último<sup>31</sup>). La elección de esta disposición ética se opone a esa gran rama de crítica antiética que se puede ver en el Modernismo -sigo utilizando el sentido amplio del término-, que en ese entonces era política al ser una oposición a la moral burguesa. Por último, esta disposición ética aparece como parte de esa manera más radical de asumir la realidad social: Silva representa las condiciones conflictivas de un nuevo orden social, por ejemplo, como lo hace con la instalación de la sociedad del espectáculo, no sin una dimensión de evidente deleite que da cuenta de la profundidad del impacto de este fenómeno.

---

<sup>31</sup> No obstante, ambas cosas están directamente relacionadas y, de hecho, es posible ver que esta disposición ética se vuelve más sólida en la poesía escrita después del Golpe de Estado. En nuestra opinión, incluso puede considerarse que esta “falta de énfasis” puede terminar por comprenderse como una penetración más profunda en la problemática social general.



La incorporación ética y su evidente necesidad de comunicación nos devuelve a la problemática con que iniciamos esta sección: la del uso del lugar común como forma de deselitización de la poesía. Esto responde a varias cuestiones que intentaremos identificar. Lo primero es mirar este gesto como una manera de hacerse cargo de lo que la poesía modernista rara vez fue capaz de asumir al punto de interferir en el nivel de la producción: su condición de aislamiento. Terry Eagleton ha consignado esto cuando habla del paso de la poesía como parte de la esfera pública a la identificación entre poesía y esfera privada durante el Romanticismo<sup>32</sup>: “Al volverse trascendente, la poesía en el periodo romántico se separó del mundo público, quedando cada vez más a la deriva respecto de él”(2007, 13)<sup>33</sup>; “Habiendo empezado su vida como una sub-rama de la retórica, [la poesía] era ahora su opuesto exacto. A pesar de la enorme estima pública otorgada a los poetas más eminentes de la época, la poesía en sí misma había sido esencialmente privatizada.” (2007, 14) Tanto así, que “a finales del siglo XIX la jerarquía entre los géneros (y los autores) en función de los criterios específicos del juicio de sus pares es más o menos exactamente la inversa de la jerarquía en función del éxito comercial” (Bourdieu, 175), encabezando la poesía la primera y quedando en último lugar en la segunda.

En nuestras letras hispanas no hubo muchos notables intentos serios de superar esta situación hasta la aparición de la poesía conversacional y la antipoesía.<sup>34</sup> La poesía de Silva se inscribe dentro de este impulso, pero no tanto por recoger la oralidad popular, sino por remitir a “marcos de conocimiento discursivo” implicados en el uso de lugares comunes. Este es, de hecho, uno de los usos centrales del lugar común en la poesía de Silva: intentar reincorporarla a la esfera pública a través de la reestructuración -y no de la reinención- de su andamiaje retórico. Tanto es así que, como se ha visto, el poeta retoma giros propios del discurso público o de algunas formas específicas de éste. En ese sentido, lo que vemos es una reflexión profunda sobre la necesidad de transformar la forma en que se producen los textos poéticos, dada una determinada situación concreta. Esto puede verse en la preferencia por la

---

<sup>32</sup> Cito en traducción mía.

<sup>33</sup> He alterado la frase por dificultades de traducción, pero he procurado mantener su sentido.

<sup>34</sup> Si bien la vanguardia se proclamó antielitista, la verdad es que sólo lo hizo desde el punto de vista de la producción y no de la recepción, de ahí la escasa lectura de muchos poemas vanguardistas. Es precisamente eso lo que marca la diferencia con la corriente conversacional y antipoética.

figura de uso frente a la figura de invención, la preferida del experimentalismo y rupturismo modernista. No es coincidencia que este tipo de figura, propio de la poesía premoderna, reaparezca cuando se intentan superar las limitaciones de la poesía modernista.

Ahora bien, el aislamiento de la poesía también es parte de la cuestión más amplia de las condiciones materiales en las cuales se desarrolla la autonomía estética, y es por ello que quizá su aislamiento no haya dejado de ser un hecho actual. Desde la instauración de la sociedad burguesa es cada vez mayor el dominio del arte que termina por sumergirse de tal forma en el mercado que puede dar por superada esta cuestión, y es por el desarrollo exorbitante de la industria cultural y sus tecnologías que estas manifestaciones de populismo estético son desde hace un tiempo pan de cada día. Pero la situación de la poesía es radicalmente distinta, pues no está ligada al mercado de la misma manera en que pueden estarlo otras artes, como el cine, la música, la fotografía, incluso la pintura, la novela y el teatro.<sup>35</sup> Por esto, la celebrada socialización del arte posmodernista no ocurre -salvo contadas excepciones- en la poesía<sup>36</sup>. De todas maneras, resulta evidente que el “ánimo populista” se mantiene e influye en la elaboración de los textos de la misma manera que los elementos constitutivos del cine influyeron a la poesía de vanguardia. Dejando de lado lo anterior, una consecuencia, palpable en la poesía de Silva, es la mayor posibilidad de la permanencia del carácter crítico que el arte obtuvo precisamente de su autonomización.

El relativo pero a la vez significativo desconocimiento de su poesía, nos indica que en los hechos Silva fracasa, y él mismo es consciente de ello. Lo que viene a ser curioso es que Silva incorpora este fracaso en su poesía. De hecho, lo reconoce explícitamente en hacia el final de *La poesía es una perra caliente* (cursivas mías):

ecuación insoluta

atisbo de la fuente

*La que me atiene a tema solitario*

*Discurso al viento*

Furia de los mares (en *Mester de bastardía*)

---

<sup>35</sup> Nótese, no obstante, que la primera edición de *Mester de bastardía* fue financiada por una empresa de publicidad.

<sup>36</sup> Cómo lidian los poetas con esto y qué tan efectivamente lo hacen, es algo que debe estudiarse.

Incluso, no es para nada descabellado pensar que el contraste entre los giros estilísticos propios del discurso público, la incorporación de elementos propios de los medios masivos de comunicación e incluso la apelación a una multitud de receptores, son elementos que han sido puestos ahí para generar un contraste entre su presencia y la ausencia de público, configurando una especie de galería imaginaria que vendría a ser un elemento más de la reflexión que ha realizado Silva sobre cuál es la situación de la poesía contemporánea y qué es lo que hay que hacer con ella. La constitución de la galería imaginaria puede marcarse también de otras maneras, por ejemplo, en lo inverosímil de la situación que presenta *Soy un mortal (Monte de Venus)*:

Señores serios, tristes, circunspectos  
pido permiso para hacer el amor con esta dama  
solicito autorización para abrir broches y faldas  
respetuosamente ruego a Usía darme su venia  
para soltar la melena dorada  
de esta leona que orina como un ángel  
Soy un mortal  
quiero comer tierra a puñados  
y beber mar y lamer la colmena  
Quién podría oponerse  
a que desnude a esta mujer palidecida

### **Conclusión**

A partir de lo dicho hasta aquí es posible concluir algunas cuestiones. De manera general se advierte que los referentes a los que hecha mano Silva son muy diversos y provienen de contextos divergentes. Es necesario advertir que el campo de donde son seleccionados estos elementos trasciende al de la literatura, e incluso al del arte. Se puede establecer, de hecho, un principio similar al que establecimos respecto de los tópicos: 1) Referentes de tradición culta: de origen clásico, como tópicos literarios tipo *Carpe Diem*; o pertenecientes a la tradición moderna, como la poesía urbana, el decadentismo, etc. 2) Elementos tradicionales absorbidos por la cultura de masas, como las *femmes fatales* o la figura de uso que iguala “fuego” a “pasión”. 3) Referentes que son productos de la industria

cultural y/o la sociedad contemporánea, o pertenecientes a la cultura popular: la “rubia aerodinámica” de *Malthus* o las frases hechas. Esta división de los referentes retomados en la poesía de Silva nos permite establecer “grados de amplitud” de su funcionamiento, lo cual es sumamente relevante a lo hora de pensar en la tendencia deselitizante de esta poesía. Se puede concluir que, a pesar de la evidente intención de utilizar marcos de conocimiento compartido, existen distintos niveles en los que la lectura de estos textos pueden funcionar.

Por otra parte, hay usos más explícitos y otros más velados de estos referentes. La relación, por ejemplo, entre un símbolo y lo simbolizado puede incluso explicitarse, pero en otros casos puede funcionar de manera más oculta. Vimos esto en el caso de la figura, pero también es posible hacerlo con otros elementos; por ejemplo, el recurso al espectáculo es patente en *Pareja humana* pero se oculta en *El Ojo se festeja*. Esta poesía también establece combinaciones entre los distintos elementos que utiliza, ya sea yuxtaponiendo elementos de contextos distintos (levantamiento de los muertos y cuento de palacio en *Danubio azul*) o jugando con elementos asociados (flor y picaflor en *Picaflor de Juan Fernández*). Asimismo, nos hemos referido al juego que Silva realiza entre lo literal y lo figurado, en el cual sucede que a veces lo primero excede las posibilidades de lo segundo y adquiere cierta autonomía, parecida a la que adquieren los hechos narrados en la narración ficcional. También notamos la exageración del cliché, el efecto de doble fondo, la espectacularización y el falseamiento, que en algunos casos abre espacio para la crítica, produciendo una mezcla entre estilo y política (el caso mejor logrado es el de la mercantilización del erotismo). También vimos que en este contexto se da una mezcla entre la seriedad y la broma, lo cual dota al texto de una cierta ambigüedad, pero que también puede proceder como disparador de un efecto de objetivación. De esta manera, el lugar común también funciona como procedimiento de economía poética. Con todos estos juegos resulta fácil ver que Silva crea una red que mezcla alusiones culturales donde éstas se asocian, contrastan, se complementan, derivan hacia otros y son productivizadas estéticamente. Es en esta red donde se dan los distintos niveles de lectura a los que aludimos anteriormente.

De esta manera, es posible caracterizar al sujeto poético que está detrás de estos poemas como una sujeto conflictivo, histérico, a ratos afectado y meloso, a ratos crudo y brutal, cuyas afirmaciones a veces parecen ser un mero desvarío pero otras pueden cobrar una significación especial. La dificultad de caracterización de este sujeto está dada por las distintas actitudes y fuentes de su discurso, pero lo que hemos descrito anteriormente es algo que puede considerarse una tendencia general. Esta especie

de inconstancia del sujeto poético se condice con los procedimientos antes especificados, y aparece también dificultada por el uso de máscaras que son a la vez aparentes y centrales, como la de la oveja en *Lobos y ovejas*. Por otra parte, el hecho de que el sujeto no sólo utilice referentes, sino que se apropie de discursos que no son personales tiende a disipar su individualidad. Además, el juego entre la seriedad y la broma también establece un obstáculo, ya que torna ambiguo el carácter de muchas afirmaciones y actitudes del hablante, incluso es legítimo dudar sobre hasta qué punto es seria la inserción del discurso religioso en algunos poemas. Nos parece muy probable que esta ambigüedad sea una estrategia discursiva mediante la cual el sujeto se exhibe pero también se defiende de su exposición. Ya hemos dicho que, a pesar de la denuncia de la mercantilización del erotismo, en los poemas esto no deja de presentarse a la vez con cierto deleite, es decir, reconociendo, en el fondo, que hay un punto en el que lo que se critica gusta. Entonces dijimos que esto daba cuenta del impacto del fenómeno al que se refiere, pero ahora nos interesa señalar que, en cierto sentido, podemos hacerle caso al sujeto cuando exclama:

En estos versos me exhibo de cuerpo entero

Me muestro como el cobarde que soy

Levanto bandera blanca

Me pongo manos arriba (*Feria*, en *Mester de bastardía*)

Sin embargo, no es menos cierto que la ambigüedad con la que se mueve el sujeto (con respecto a cuál es su discurso personal, qué dice en serio y qué no, etc.) es una forma en que puede ponerse a salvo de lo dicho, una manera de hablar sin ser juzgado, lo cual hace bastante coherente la aparición de la figura del bufón (y todas sus derivaciones farsescas), principalmente en *Mester de bastardía*. Esta es, por lo demás, una actitud que el mismo Silva parece haber adoptado como persona real. Dado lo anterior, se hace necesario advertir el fuerte principio de construcción que tiene Silva a la hora de elaborar su poesía.

Pasando a otra cuestión, con todo lo que hemos visto durante este trabajo, parece claro que el tipo de eclecticismo que propone Jameson no es suficiente para dar cuenta del fenómeno en específico de esta poesía. Ha sido necesario recurrir a otras reflexiones y profundizar en varios aspectos para

poder hacer avanzar el análisis crítico. El intento de deselitización, el procedimiento de economía poética, la función crítica, bien pueden vincularse con los fenómenos generales que describe Jameson, pero estas cuestiones deben manejarse con cuidado, ya que el talante de su propuesta puede inducir a aplicaciones que pasen por alto otros fenómenos que él no considera. La idea de totalidad con que Jameson se mueve dentro del fenómeno artístico arriesga concebir la aparición de un arte posmodernista como una repentina inundación del campo de las artes. En ese sentido, la discusión de la primera parte de este trabajo parece fructífera, porque es lo que permite el tipo de desarrollo que nos ha permitido ver los distintos matices que tiene el uso del lugar común en la poesía de Silva.

Dentro de estos matices, podemos concluir que el uso de estos materiales no se trata de una reflexión sobre la tradición, como el era el caso de Paz, sino de una utilización de la potencialidad de lo arcaico, lo residual y lo presente, para combinarlos en el conjunto de problemáticas que presenta la situación actual. Así, lo arcaico y lo residual aparecen técnica y estilísticamente como una posibilidad de emergencia, como una transformación de un procedimiento que se inició con Parra -pero que cuenta con un antecedente en la disposición vanguardista a ampliar los materiales de uso- y que Silva explotó sistemáticamente. Si nos enfrentamos a otras obras del período -por ejemplo de otros poetas de la generación del sesenta y posteriores- encontraremos en no pocos casos una actitud similar hacia la tradición y “lo establecido”. En ese sentido es posible pensar que una línea de la poesía (¿chilena o hispanoamericana?) varía sus relaciones con lo convencional desde la ruptura, pasando por la exploración hasta la explotación y utilización de estos referentes. De confirmarse esta cuestión, será algo relevante para la descripción histórica.

Como ya se ha dicho, Parra y Silva retoman la actitud vanguardista de *bricoleur*, sólo que ambos la amplían hacia formaciones discursivas establecidas y tradicionales que son parte de lo arcaico y lo residual. En ese sentido, retomar la tradición resulta bastante coherente con la búsqueda de deselitización poética si intentamos entender de manera menos unilateral que Williams que la tradición no es sólo “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo” sino también “presente preconfigurado que resulta poderosamente operativo dentro del proceso de definición cultural y social.” (1988, 137), es decir, que no se trata de pura ideología. Así, aquello que una vez constituyó una de las motivaciones del rupturismo, en un momento posterior ha parecido un potencial digno de ser explotado, incluso críticamente. Esto último es necesario recalcarlo, puesto que, a la luz de lo ya visto, parece exagerada la idea de Foster de que es improbable que un reciclaje artístico pueda portar una

dimensión crítica. (14) Sin embargo, sí resulta real la ambigüedad que se constata en las posibilidades críticas de este procedimiento (15), como se ha visto en el caso de Silva, aunque no estimamos que sea una condición necesaria de aquel.

Por otra parte, es destacable el fenómeno del fondo ético que dialoga con el contexto de transformación social, fondo desde el cual se abre una posibilidad crítica en el contexto del ocaso del rupturismo, enfrentando la problemática de todas las dificultades que esto plantea. De hecho, puede que el carácter de esta disposición sea en casos similares un criterio para distinguir el arte opositor en el contexto de una sociedad en la cual las relaciones entre lo residual y lo emergente han variado de manera considerable. Esta poesía ha tenido, en ese sentido, la capacidad de ver desde muy temprano cómo se configura el panorama de las posibilidades críticas y estéticas en el proceso de violenta instalación de lo que después será la sociedad neoliberal. Lo que hay que destacar, entonces, no es una cualidad profética -sea lo que sea que pueda llegar a significar eso en el contexto de la crítica literaria- sino la capacidad para captar rápida y efectivamente la realidad social, sus proyecciones y sus relaciones con el propio quehacer poético.

De todas maneras, el intento de socialización que vemos en la poesía de Silva debe ser leído como un gesto de fracaso, que en parte es también un fracaso para la tentativa crítica que porta. Esto viene dado por la contradicción que existe entre la crítica y el intento de socialización, y las verdaderas condiciones de producción, circulación y recepción a las que su obra se enfrentó (y esto va obviamente más allá de cuántos libros podría haber vendido, sino todo lo que está implícito en dicho contexto adverso). Ello lleva a concluir que hay un punto en que la poesía de Silva no transa o se resiste a asumir su situación hasta las últimas consecuencias. La literatura se encuentra en una situación socialmente crítica, sobre todo después del golpe militar y parece difícil restituir la fuerza del panorama cultural anterior. Dado el carácter de su constitución histórica, la poesía está aún en peores condiciones para poder abrirse paso en esta realidad, lo cual lleva a preguntarse hasta qué punto pueden llevar los poetas posteriores la transformación de la nueva poesía. Volviendo a lo anterior, es necesario considerar que un porcentaje importantísimo de la poesía de Silva se ubica en el contexto de la dictadura. Su poesía, sin duda, podría haber tenido una recepción mucho más amplia.

Nos parece que uno de los elementos más relevantes que han salido a flote en el desarrollo de este trabajo es haber logrado establecer una ligazón entre ciertas condiciones históricas de aparición y ver su penetración en la obra de Silva, incluso en el dominio de la figura, dominio que fácilmente se

puede considerar como apartado o demasiado lejano respecto a la historia. Creemos y esperamos que resulte coherente y útil en términos explicativos la relación entre el marco global que hemos establecido y el análisis más pormenorizado de algunos poemas.

Las transformaciones técnicas y temáticas que se han abordado en este trabajo deben ser vistas como un punto importante en la historia de la poesía chilena, y la obra de Silva debe ser señalada dentro de otras como un evento importante en su desarrollo. Es muy probable que también estos cambios deban insertarse en el contexto de la poesía hispanoamericana o internacional, aunque eso es algo que debe estudiarse. El ocaso del rupturismo es un problema que hace un buen tiempo concierne al arte en general, y su identificación con los fenómenos sociales dentro de los que aparece es parte de un debate que está lejos de cerrarse. El estudio de obras como la de Silva es útil para tratar estos problemas generales. Después de todo, tras todo lo que hemos dicho, cabe preguntarse si el arte posmodernista no es otra cosa que el arte que corresponde al momento de la historia del capitalismo en que de manera más clara y radical la lógica del capital no obedece a ética alguna, es decir, a una época en que la burguesía y sus formaciones ideológicas más activas son, por decirlo así, más propiamente burguesas que nunca. No podemos corroborar aquí esta hipótesis, pero sí creemos que a partir de ahora podemos señalarla.

### **Bibliografía**

- Anderson, Perry: “Historia y revolución” en Nicolás Casullo, *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.
- \_\_\_\_\_ : *Los orígenes de la posmodernidad*; Anagrama, Barcelona, 2000.
- Bianchi, Soledad. La memoria: modelo para armar. Stgo: Dibam, 1995, pp. 19-54.
- Binns, Niall. “Cincuenta años de poesía chilena (1950-2000)”. En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Trinidad Barrera (coord.). Madrid: Cátedra, 2001



- \_\_\_\_\_: “Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y posmodernidad” En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Trinidad Barrera (coord.). Madrid: Cátedra, 2001
- Bourdieu, Pierre: “La emergencia de una estructura dualista” en *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona, 1993
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 1997.
- Callinicos, Alex: *Contra el postmodernismo*. Edición digital.
- Cohen, Jean: *La estructura del lenguaje poético*. Editorial Gredos S. A., Madrid, 1974.
- Daemarich, Horst S. “Thematics” En *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics* Alexander Preminger y T.V.F. Brogan [eds.], Princeton, 1993.
- Eagleton, Terry: “Historias” y “Falacias” en *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- \_\_\_\_\_: *How to read a poem*. Cornwall, Blackwell Publishing, 2007.
- Foster, Hal: *Contra el pluralismo*. Edición digital.
- Foxley, Carmen. “Lo grotesco. La bestialización y el amor. La poesía de Manuel Silva Acevedo”. *Revista chilena de literatura / Universidad de Chile, Departamento de Literatura*. Santiago: El Departamento, 1970- v., no. 35, (abril 1990), p. 7-46
- Frenzel, Elisabeth: *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.
- Galindo, Oscar. “El lugar de lo real: la poesía del cono sur en los años sesenta”. *Estudios Filológicos*. 45 (2010): 23-33.
- García, Francisca. *Campo de Amarte*. Taller de letras / Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras. Santiago: El Instituto, 1971- (Santiago : Ed. Universidad Católica) v., no. 40, (2007), p. 237-240
- Gudus, Fabian: “Theme” En *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics* Alexander Preminger y T.V.F. Brogan [eds.], Princeton, 1993.
- Hardison, O.B. y Behler, Ernst H.: “Topos” En *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics* Alexander Preminger y T.V.F. Brogan [eds.], Princeton, 1993
- Lastra, Pedro: “Notas sobre la poesía hispanoamericana actual”. En *Invitación a la lectura: notas sobre letras hispanoamericanas del siglo XX*. Lima, Ediciones El Santo Oficio, 2001.
- Morales, Leonidas “Introducción”. En *Formalismo y ambigüedad: poesía chilena de los sesenta*. Santiago, Cuarto Propio. 2009.

- Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1998.
- Rojo, Grínor: “Manuel Silva o del pastor a dentelladas, aullador de estrellas” En *Poesía chilena del fin de la modernidad*. Santiago: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.
- Schopf, Federico. *La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?* Revista Atenea, n° 485, marzo, 2002.
- \_\_\_\_\_: *Del vanguardismo a la antipoesía* Santiago, LOM, 2000.
- \_\_\_\_\_: *El desorden de las imágenes* Santiago, Universitaria, 2010.
- \_\_\_\_\_: “Advertencia preliminar” y “Suplemento” en *Poesía chilena de hoy*, Erwin Diaz (Antolog.). Santiago, Metales Pesados, 2005.
- Valdés, Adriana: “Prólogo” en *Suma alzada* [Manuel Silva Acevedo]. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Valente, Ignacio. *Silva Acevedo, un notable poeta*. El Mercurio. Santiago : Talleres El Mercurio, 1900- . v., (11 dic. 1988), p. E3
- Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*. Península, Barcelon, 1988.
- \_\_\_\_\_: “¿Cuándo fue el Modernismo?”; “La política de la vanguardia”; “Cultura y tecnología” En *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Manantial, Buenos Aires, 1997.