



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

ANTOLOGÍAS POÉTICAS SOBRE LA DICTADURA MILITAR: TRADICIÓN,  
RENOVACIÓN Y RESCATE EN LAS MIRADAS DE LA “DEMOCRACIA”.

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura

JUAN JOSÉ RIVAS DÍAZ

Profesor Guía: Ignacio Álvarez Arenas

Este trabajo es parte de la Beca de formación de magíster del Fondo del Libro y la  
Lectura folio 415080

SANTIAGO

2020

## Contenido

<b>Resumen</b> .....	iii
<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I: Sobre la relación entre la antología y la estética literaria</b> .....	4
<b>1.1. Jacques Rancière y el malestar en la estética: propuesta de aplicación al problema de la antología</b> .....	4
<b>1.2. El autor en la antología: ideología y estrategias</b> .....	8
<b>1.3. La antología y el saber literario</b> .....	12
<b>1.4. La antología en América Latina y la “literatura nacional”</b> .....	14
<b>1.5. Sobre los tipos de antología y lo paratextual</b> .....	17
<b>1.6. El método generacional, las antologías y su crítica</b> .....	22
<b>Capítulo II: El rol de las antologías en las definiciones de la poesía chilena</b> .....	26
<b>2.1. Las antologías fundacionales</b> .....	26
<b>2.2. La afirmación del siglo XX como crítica de la modernidad</b> .....	43
<b>2.3. El neoliberalismo en Chile: de la marginalidad y resistencia dictatorial a la democratización mercantilizada de la circulación poética</b> .....	53
<b>Capítulo III: La poesía de la dictadura presentada en dos antologías democráticas</b> .....	79
<b>3.1. Paratexto y discurso crítico de las antologías</b> .....	81
<b>3.2. La problematización del discurso antológico a través de la identificación de tópicos de lectura</b> .....	91
3.2.1. El desafuero formal como relación entre poder y lenguaje.....	94
3.2.2. Los vaivenes entre la poesía “lárca” y “etnocultural”.....	114
3.2.3. El rol de los autores “underground”.....	133
<b>Capítulo IV: Conclusiones</b> .....	151
<b>Bibliografía</b> .....	158

## **Resumen**

La presente propuesta de investigación pretende abordar el problema de la poesía publicada en torno a la dictadura militar, a partir de dos antologías de poesía chilena editadas en los últimos quince años. Su objetivo es desarrollar una concepción teórica en torno a las antologías que nos permita analizarlas y trazar el rol que tienen en la historia literaria, partiendo del examen sobre la estética y el saber que desarrollan Jacques Rancière, Terry Eagleton, Pierre Bourdieu y Michelle Foucault, entre otros, incluyendo aplicaciones al problema de la antología en latinoamérica. Se busca especialmente comprender la mirada que estos textos hacen hacia el pasado y su relación con la construcción de una historia literaria, rastreando acervos ideológicos y estrategias que han adoptado los antologadores. La hipótesis que guiará el trabajo será que ambas antologías ordenan a los poetas desde una preconcepción de la tradición, en la que una se caracteriza por tener una perspectiva generacionalmente amplia pero temáticamente estrecha (buscando dar cuenta de una experiencia histórica determinada), mientras que la segunda busca remarcar el devenir de dos generaciones para reforzar su posición en una asumida tradición poética chilena (lo cual se logra mediante una estrategia enciclopédica), con el fin de relevar su importancia en ella.

## **Introducción.**

Las formas de construir historia de la literatura han sido tópicos frecuentes de la crítica moderna. Las periodizaciones, la construcción de generaciones, la valoración de los autores y la trascendencia de los textos en el tiempo han llevado a acaloradas discusiones en el ámbito artístico y académico. Uno de los rasgos característicos que podemos encontrar en la literatura moderna es que las distintas obras se posicionan (o son posicionadas) en relación al valor que los críticos y lectores le dan en comparación a las de otros autores. Una de las formas en que esto se testimonia es la antología poética, una compilación de textos que ofrece al lector una selección orientada por un creador que considera necesario, por diversos motivos, publicar ese volumen. En esta tesis, lo abordaremos investigando las compilaciones *Poesía chilena desclasificada* de Gonzalo Contreras (2006) y *Antología de poesía chilena* de Teresa Calderón, Lila Calderón y Thomas Harris, comprendida en dos volúmenes subtitulados *I. La generación de los '60 y la dolorosa diáspora* (2012) y *II. La generación NN o la voz de los '80* (2013).

En la literatura chilena las antologías han tenido una importancia trascendental, especialmente en los grandes proyectos societales del siglo XX, dando origen a una gran cantidad de discursos nacionales e identitarios. En la actualidad algunos compiladores aún buscan construir una panorámica general, mientras otras opciones se orientan al seguimiento de estéticas o discursos particulares. A pesar de la continuidad que ha tenido este ejercicio en el transcurso del tiempo, aún la crítica literaria no ha hecho grandes balances respecto a sus implicancias, especialmente en lo que respecta a la forma en que se agrupa y muestra la diversidad de propuestas en nuestra tradición poética, habiendo pocos constructos teóricos al respecto.

Así, las antologías se nos presentan como una práctica discursiva que es capaz de hacer dialogar distintas temáticas, autores, períodos históricos, generaciones e incluso gustos personales. De todas estas posibilidades, el tipo de antología en la que nos interesa poner el foco es aquella que mira sobre un pasado relativamente próximo buscando rastrear, clasificar o valorar las distintas expresiones literarias en un contexto histórico

particular. En este caso, el hito que se busca investigar es el influjo sobre la poesía que produjo el golpe de estado de 1973 y la posterior dictadura cívico-militar que gobernó Chile hasta 1990.

Este imborrable y extenso período sigue siendo una gran fuente de inspiración para críticos y nuevos escritores que buscan caracterizarlo, como también para los lectores interesados en nuestro pasado reciente. Aún más importante es el hecho de que los mismos protagonistas de aquellos años vuelven a reflexionar sobre su propia experiencia, construyendo resignificaciones de su pasado literario y biográfico, dotándole también de un espacio en la propia historia poética. Una forma relativamente integral de abarcar esta lectura se observa con claridad en las antologías que han aparecido sobre el período, convocando a diversas voces en torno a este lugar común, donde la “función constructiva” que da forma a las compilaciones busca hacerse cargo de su historia, delineando los contornos necesarios para hacer explicable - implícita o explícitamente- la selección realizada.

En este panorama, no deja de llamar la atención que poetas que aún conservan cierta vigencia en la literatura nacional vuelvan sobre la época en la que comenzaron a publicar, como si hubiese algo que nuevamente hay que desentrañar mediante el amplio y conflictivo diálogo que ofrece una antología ¿Por qué los poetas utilizan esta estrategia para volver al pasado? ¿Cuál es la mirada teórica que debemos adoptar para comprender el aporte literario de sus antologías? ¿Cómo contribuyen a la construcción de las instituciones literarias, especialmente en una época en que éstas muchas veces son puestas en duda? ¿Cuál es la necesidad de realizar antologías de la época de la dictadura en el presente? Estas son algunas de las preguntas que buscaremos responder en esta investigación, a partir de dos textos que se nos aparecen como significativos para ensayar alguna reflexión.

En esta tesis, de carácter exploratorio, considerando la poca sistematicidad que hay en la crítica sobre este objeto, más que responder acabadamente a todas estas preguntas, busca resaltar elementos que permitan otorgar herramientas para seguir profundizando de

forma más acabada y depurada el problema que presentamos. Para ello, la hipótesis que la orientará es que en las antologías existen vacíos, omisiones o preeminencias discursivas, tanto en sus elementos paratextuales como propiamente poéticos, que permiten problematizar las intenciones expresas de las antologías, detectando así discursos ideológicos, estrategias de posicionamiento y propuestas de estética literaria que, en las dos compilaciones que nos interesan, se engloban dentro de una experiencia de escritura que quiere mostrarse desde la experiencia particular de la precariedad social que implica la resistencia a la dictadura, o bien articulándola de forma enciclopédica para responder a la seriedad que requiere formar parte de la de la institución de “la poesía chilena”.

## **Capítulo I: Sobre la relación entre la antología y la estética literaria.**

El punto de partida de nuestra investigación es explicar por qué creemos que las antologías se constituyen en un eje fundamental en la constitución de la estética literaria. Para ello, se hace necesario dar un pequeño rodeo sobre algunos fundamentos teóricos para así construir una noción de literatura desde la cual podamos abordar nuestro problema: esa noción, como se verá, nos permitirá explicitar de mejor forma el orden sobre el cual las antologías son posibles y cómo estas también confirman ese marco.

En primer lugar, intentaremos mostrar cómo desde Rancière se concibe al arte como un régimen político que establece un esquema de percepción específico, en cuyo interior se configuran formas de visibilidad, experiencia y repartición de saberes. Este régimen se hace posible a partir de conceptos vinculados principalmente con una noción de experiencia estética que es móvil e incluso inasible, pero que constituye un horizonte explicativo que hace posible la instalación de ese régimen. Para ello nos valdremos de las conceptualizaciones de Terry Eagleton en torno a la ideología como crítica la noción de doxa utilizada por Bourdieu, en tanto nos permite una mejor lectura del modo en que se estabilizan socialmente nociones comunes y modos de afectividad con las que los sectores dominantes conciben las relaciones sociales en la literatura. Posteriormente, a partir de la idea de orden del discurso y saber desarrolladas por Foucault, se intentará ver cuáles son las operaciones posibles que permiten abordar a la antología en este contexto teórico, para lo cual se acudirá a bibliografía existente respecto a esta última temática, siendo especialmente relevante el aporte de Hugo Achugar. Finalmente, se expondrán brevemente las posturas de Gerard Génette en torno al análisis del paratexto, todo esto para dar un respaldo teórico a los análisis discursivos que se plantearán en los capítulos II y III.

### **1.1. Jacques Rancière y el malestar en la estética: propuesta de aplicación al problema de la antología.**

En su libro *El malestar en la estética* (2004) el filósofo francés Jacques Rancière nos señala que la estética es un régimen político que demarca formas de “singularidad

sensible”, y que ello posibilita la asignación del rótulo de “obra de arte” a determinadas manifestaciones o expresiones: “Aquello que el singular del "arte" designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales” (*El malestar en la estética* 32). Una de las cuestiones fundamentales de esta perspectiva es la explicación que permite hacer ese recorte:

“Fundar el edificio del arte significa definir un cierto régimen de identificación del arte, es decir, una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte.” (39)

A partir de estos regímenes, Rancière establece tres grandes períodos en occidente. El primero de ellos concibe al arte como la posibilidad de crear imágenes que son juzgadas “en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la manera de ser de los individuos y la colectividad” (39); por ejemplo, la posibilidad de que la estatua de una diosa represente a la divinidad “como corresponde” y, a partir de ello, poder dotar de un carácter sagrado a la imagen. Según Rancière aquí no existe el arte en rigor, sino un “régimen ético de imágenes” (39). El segundo de estos órdenes estéticos es el mimético u “orden representativo de las imágenes”, en el cual se libera al arte del juicio sobre su correspondencia con la imagen de la divinidad o el mito que busca encarnar, pues la obra “es vista a través de toda una red de convenciones expresivas, que determinan la manera en la cual una destreza de escultor, dándole forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista para darles a las figuras convenientes las formas de expresión convenientes” (40). Finalmente, se encuentra el “régimen estético del arte” donde “la propiedad de ser arte ... no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible” (40). Es la forma hegemónica de la estética en la actualidad, y cuestiona el carácter representativo del arte:

“No es una apariencia que refiere a una realidad que le serviría de modelo. No es tampoco una forma activa impuesta a una materia pasiva. Es una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por estas dualidades. Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad,



sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.” (40-41).

Revisar esta clasificación aplicándola al problema de la antología, en una visión general, permite entender que éstas han jugado un papel en la conformación de las articulaciones que han posibilitado la existencia específica de la “literatura” y la “poesía” a partir de sus propias dualidades, tensiones y saberes, dentro de los cuales el rol de los escritores y antologadores como configuradores de formas de pensar y de percibir es sumamente relevante. Por otra parte, nos permite evidenciar cómo desde el origen de las antologías se plantea el gesto de generar una afirmación de los criterios de conformación de la experiencia estética. En el caso de los “florilegios” o las “crestomatías” romanas, estas perseguían fines educativos y simbólicos bien específicos: evidenciar e instruir sobre las mejores obras que correspondan al orden divino y simbólico que se quería imponer en esa época. El ejemplo clásico (el primero conocido en occidente), está en la obra de Meleagro de Gadara traducida normalmente como *La Guirnalda*<sup>1</sup>, que revela, al final de su prólogo, la intención de haber reunido autores de diversas épocas y lugares geográficos, los cuales son comparados con diversas flores. Así, el hablante reconoce que también incluye autores muy nuevos, finalizando con la invitación a los lectores:

otros muchos pimpollos recién recogidos y, entre ellos,  
alhelés vernaes de la Musa propia.  
Mis amigos reciban la ofrenda de dulce guirnalda  
común para iniciados del culto de las Musas. (Meleagro 53-56. 401).

El “culto de las Musas” de los griegos es quizás una de las expresiones más claras del régimen “pre-estético” enunciado por Rancière, considerando el carácter divino de la inspiración que éstas le daban a la humanidad: la obra de arte debía ser capaz de dar cuenta del descenso de las musas desde el olimpo a la tierra. La antología, entonces, permite conocer un repertorio de adoración que demarca la posibilidad de acceder a los efectos que su divinidad ha tenido sobre el mundo. Dicho más coloquialmente, un poema es bello

---

<sup>1</sup> Literalmente *ánthos* (flor), y *legô* (yo cojo, recojo) según el Diccionario Etimológico de Joan Corominas (54), el cual dio el nombre a lo que actualmente conocemos como “antología”.

porque es capaz de afirmar ese “toque superior”, existe como consecuencia de una correcta disposición de la musa en nuestro reino. Cabe destacar que Rancière no explicita en qué medida o cómo las nociones actuales del arte son herederas de este régimen pre-estético, pero se puede suponer con facilidad que en la persistencia del gesto antológico hay una abundancia de elementos heredados de la necesidad de compilar aquello que en el contexto civilizatorio grecorromano se consideraba de valor religioso y civilizatorio.

Para Rancière la definición de la estética está siempre comprendida por una tensión contradictoria, algo que identifica, al menos, desde el romanticismo alemán, pues, como señala, “la estética no es el pensamiento de la ‘sensibilidad’: es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte” (*El malestar en la estética* 21). Para los románticos el arte implicaba un campo sensorial en el que se había perdido de la naturaleza humana la adecuación entre una facultad activa y una receptiva (22). En las antologías, en efecto, se suele verter y desplegar una concepción literaria que dialoga con la doble definición de estética que Rancière termina por comprender: “un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte, y un modo de discurso interpretativo que pertenece en sí a las formas de dicho régimen” (20), es decir, las selecciones de textos nos muestran por un lado aquellos textos que pueden ser considerados “poesía”, a la vez que, en el ejercicio mismo de antologar se despliega un juicio crítico que, además, justifica esa forma de pensarla. Es necesario recalcar que esta concepción de la estética es centralmente política, en tanto establece regímenes de pertenencia o no a determinado campo, por lo que obedece, por ende, a determinadas estrategias. En resumen, esta perspectiva nos permite hacer una relación entre los distintos períodos del arte y cómo se entiende éste como régimen de percepción, cuál el rol que tiene la antología en su demarcación, en la cual esta se presenta como una estrategia para instalarse en esa historia, a partir de la promoción de valores que se consideran como relevantes según su propio contexto artístico.

## **1.2. El autor en la antología: ideología y estrategias.**

En la actualidad, las antologías existen para afirmar el carácter discutible del valor poético, de modo que el antologador establece una suerte de performance que justifica sus elecciones. Del mismo modo, una cierta diversidad de antologías sobre un mismo objeto discursivo permite observar la inestabilidad de ese relato a partir de las diferencias de construcción de cada una de ellas, pues reflejan la lectura de cada autor. Pareciera, entonces, que hay una voluntad autorial aparentemente ineludible, considerando el espectro prácticamente infinito de la poesía: por muy amplio que sea el “universo” desde donde el antologador selecciona, el mero hecho de limitar las posibilidades de aparición en una antología ya indica una intencionalidad determinada. La cercanía de la antología con la literatura radica en el gesto de imprecisión que tiene el trabajo con el lenguaje, pues también hay una falta que termina predominando sobre la voluntad constructiva, cada poema lleva el peso de los que no están. Esto se explica porque hay un deseo que se dispone en la antología; la tensión entre el componente consciente e inconsciente de la intención crítica evidencia la ideología del autor, entendida esta como el entramado narrativo que denota una forma de intervenir en la realidad (literaria en este caso), y en una connotación de relaciones de poder específicas, las cuales son estabilizadas por ese discurso para poder operar en la sociedad. De esta forma, leemos los textos que se seleccionan como una propuesta de parentesco, ya sea de una temática, un autor específico, un área geográfica o una generación (entre otras incontables posibilidades y combinaciones), llevándonos así a un pacto de lectura. El antologador invierte la impostura del autor “original”; su huella está en el hecho de organizar la obra de otros, pero solo en este espacio se ofrece una lectura en el que el autor presenta algún nivel de consistencia<sup>2</sup>.

Para comprender mejor esta explicación, se hace necesario retrotraerse a las nociones de ideología y estrategia, planteadas de manera bastante sucinta en la entrevista

---

<sup>2</sup> En ese sentido, podría plantearse como estrategia rupturista realizar una antología en la que no se indique a qué autor pertenece cada poema, de preferencia ordenando los textos al azar, e incluyendo autores y poemas inéditos, una antología en la cual no se sepa tampoco quién hizo el trabajo de compilación.

que Terry Eagleton realiza a Pierre Bourdieu publicada bajo el título “*Doxa y vida cotidiana: Una entrevista*” (2003). Bourdieu, a partir de su teoría del *habitus*, entiende el comportamiento social como una estrategia que se despliega en distintos campos de la sociedad (208), incluyendo el artístico, en el cual los agentes adoptan estrategias para lograr un mejor posicionamiento, algo que incluso se puede lograr cambiando las reglas bajo las cuales este campo estaba previamente conformado. Eagleton matiza esta idea planteando la dificultad de rastrear siempre esa intencionalidad y propone, desde una visión marxista, el rescate de la noción de ideología. Según ella, el comportamiento social responde a la experiencia misma del individuo con sus condiciones materiales de existencia, atribuyéndoles significados provisionales que se actualiza en función de la propia experiencia simbólica y afectiva a la que se enfrentan, buscando estabilizar la realidad a la que se enfrentan, tal como lo resume en esta objeción:

...usted ofrece una noción de la totalidad de la práctica humana, la acción y el lenguaje como una guerra, en la que los participantes intentan incrementar sus intereses e invertir más efectivamente en detrimento de otros participantes. Esta es una descripción verdadera de muchos campos de nuestra experiencia, pero ¿no hay formas de discurso y acción que no pueden conceptualizarse tan fácilmente en estos términos agonísticos? (301).

Esto permite a Eagleton abordar lo que Bourdieu entiende como “estrategia”, entendiéndola como una forma de ser en el mundo que se despliega a partir de las determinaciones culturales y materiales. En el fondo, Bourdieu lo que busca es comprender sociológicamente el comportamiento a partir de su funcionalidad dentro de la estructura social, mientras que Eagleton quiere establecer esta crítica a partir de la conformación de la singularidad de la experiencia, la cual se posibilita por una diversidad de vías. Así, esta teoría la ideología (que es también de la literatura y la estética) busca comprender la diversidad del comportamiento social no como el agregado de disposiciones estratégicamente vertidas sino pensando a un orden social, político y discursivo mediante la incorporación creativa (consciente e inconsciente) de significados y actitudes que permiten a los sujetos sobrevivir y estabilizarse en esa situación. Su variabilidad e inestabilidad son parte de su dinámica, ya que la realidad a la que responde

comparte las mismas características. De ahí que para su teoría sea importante la influencia del psicoanálisis, en tanto permite observar que la ideología opera más bien desde la opacidad de las relaciones sociales<sup>3</sup>. En el fondo, para Eagleton, Bourdieu olvidaría que los sujetos requieren de estas operaciones para hacer viable su experiencia en el mundo, por mucho que aquello sea un posicionamiento en un campo de lucha. Bourdieu se basa mucho en la noción de agencia, la cual sirve para hacer el constructo científico de cómo operan en el entramado social, pero nos impide comprender la forma en que ese sujeto (y no simplemente agente) lo experimenta, que es precisamente el tipo de estética que aquí hemos intentado construir desde las visiones Rancière.

Rancière también critica a Bourdieu al constatar que el régimen estético prescinde de la distinción social del artista, en tanto que en el régimen representacional el artista estaba dotado de determinadas cualidades perceptivas que permitían la correcta ejecución de la obra de arte, correspondencia que, al desaparecer, pone en duda la posibilidad de distinguir con claridad entre el gusto refinado y el que no lo es. Cuestiona que siempre sea posible hacer esa distinción, cuando el régimen estético precisamente lo que propone es un “pensamiento del nuevo desorden” (*El malestar en la estética* 23), que altera no solo la jerarquía de temas y públicos sino que además separa a la obra del autor, eliminando la superioridad de “la inteligencia activa por sobre la pasividad sensible” (24). Así, Bourdieu renunciaría a hacer una sociología de la experiencia estética y terminaría por plantear una teoría social de la creación literaria como pura apropiación de un saber y de un status.

Los planteamientos de Rancière sobre la estética y los de Eagleton acerca de la antología, también deben retrotraernos a la inestabilidad e inaprehensibilidad del *aura* benjaminiana, al carácter inasible del momento en que un sujeto se enfrenta a una obra de

---

<sup>3</sup> “La ideología tiene que ver con el ‘discurso’ más que con el ‘lenguaje’ -con ciertos efectos discursivos concretos, en vez de con la significación como tal-. Representa los puntos en que el poder incide en ciertas expresiones y se inscribe tácitamente en ellas. Pero no por ello ha de identificarse con cualquier forma de partidismo discursivo, habla ‘interesada’ o sesgo retórico; más bien, el concepto de ideología pretende revelar algo de la relación entre una expresión y sus condiciones materiales de posibilidad, cuando se consideran dichas condiciones de posibilidad a la luz de ciertas luchas de poder centrales para la reproducción (o también, para algunas teorías, la contestación) de toda una forma de vida social. Para algunos teóricos del concepto, la ideología es una modalidad de discurso social inherentemente técnica, secular y racionalista, que ha dejado atrás todos los esfuerzos religiosos o metafísicos por legitimar un orden social; pero esta concepción menosprecia sus dimensiones arcaica, afectiva y tradicionalista, que pueden entrar en cabal contradicción con su impulso más ‘modernizador’” (Eagleton, *Ideología. Una Introducción* 283)

arte y que constituye una particularidad que, al menos desde la perspectiva bourdieana, parece ser “insociologizable”. Para Benjamin, la radicalidad de la experiencia se sitúa en la singularidad absoluta del sujeto que la porta; por mucho que las posibilidades de esa experiencia estén mediadas por asuntos pedestres o determinaciones sociales claramente identificables, estas aún adquieren singularidad en ese “aparecimiento único de una lejanía” (Benjamin 47). Esto hace que la recepción estética se hace posible a partir de la resonancia que el receptor genera con la urgencia y contingencia que origina una obra de arte, lo cual se logra en buena medida a partir de los elementos inconscientes que se proyectan en ella para el presente, como una herencia cultural soterrada.

Sin despreciar del todo el aparataje bourdieano en torno al campo y las estrategias (nos servirán para comprender la inserción de las antologías en la historia), este recuento teórico nos sirve para rastrear en las antologías un ejercicio crítico ideológicamente mediado. Este ejercicio no sirve tanto para naturalizar las relaciones existentes en el campo literario (que lo hacen), como más para observar las actitudes y conflictos en las que están insertas, además de la “estabilidad” que generan en torno a su objeto, lo que permite mostrarlas como propuestas de lectura y discursos prácticos. Visto así, lo que importa no es tanto el posicionamiento propio del antologador en el campo como su contribución a la creación de una ideología literaria que busca erigirse como saber dominante en la materia y establecer el corte estético de la realidad. La antología, desde esta perspectiva, es la devolución de una lectura -la “pasividad sensible” de Rancière- en forma de selección de textos y, en ese gesto, eleva nuevamente la “inteligencia activa” del antologador, pero esto es porque los florilegios se erigen como un objeto de saber más que una obra de arte en sí misma. Ese será su lugar dentro de esta discusión, especialmente en el caso de las que estudiaremos en el tercer capítulo.

Finalmente, es difícil establecer una explicación que sirva para todo tipo de antología. Hay algunas que intentan explorar los límites del diálogo entre poemas, y en

ellas se extrema la arbitrariedad de la relación entre los poetas a partir de una temática<sup>4</sup>, lo que nos muestra que el límite mismo de las compilaciones es móvil. Hay algunas que tienen una propuesta más “estética” en tanto, al generar esa tensión con la “institución” de la antología, generan una fisura política que termina en una selección que no es un listado sino más bien una especie de *collage* literario. Otras apelan más a un saber de tipo “representacional”, en tanto se muestran como reivindicadoras de ciertos valores o principios que son fijados por el antologador (las antologías que forman parte de nuestro corpus, como mostraremos en el tercer capítulo, pertenecen a este orden).

### **1.3. La antología y el saber literario.**

Ahora procederemos a entender críticamente los mecanismos desde los cuales se constituye la ideología de la antología, a partir de los saberes de los que se vale. Para ello, es importante señalar el rol del compilador en la antología, en el entendido de que propone un conjunto de textos que, según él, poseen una importancia vital para la comprensión de lo que él mismo busca elevar como fenómeno literario.

Como visión general, Michel Foucault establece en *La arqueología del saber* (2002, original de 1969) una propuesta llamativa respecto a la forma en que dialogan las distintas formas de conocimiento. Allí, reflexionando respecto a las polémicas teóricas entre autores dentro de una disciplina, nos plantea que la “positividad del discurso” (es decir, el efecto que tiene en las prácticas reales como consecuencia de la respectiva atribución de validez a ese saber) hace posible tener un campo semántico común en el que las propuestas y visiones singulares de determinados postulados se insertan en “una trama [de la] que no son dueños, cuya totalidad no perciben y cuya amplitud miden mal” (215). En esa inexactitud, cualquier postulado visto en sí mismo no guarda relación alguna con el que se confronta, sino que requiere de una suerte de telón de fondo que les permita dialogar entre sí coherentemente, constituyéndose en lo que Foucault llama un “a priori histórico”, concepto que, a pesar de su problematicidad, tiene un fin bastante específico:

---

<sup>4</sup> Un ejemplo de esto es *Hablando del dolor que encierra el matrimonio* (Ediciones Alterables, 2001) de Eduardo Vassallo, cuya temática es tan específica como se lee en el título, pero que compila autores de las tradiciones más diversas de la poesía mundial

No se trata de descubrir lo que podría legitimar una aserción, sino de liberar las condiciones de emergencia de los enunciados, la ley de su coexistencia con otros, la forma específica de su modo de ser, los principios según los cuales subsisten, se transforman y desaparecen. Un a priori, no de verdades que podrían no ser jamás dichas, ni realmente dadas a la experiencia, sino de una historia que está dada, que es la de las cosas efectivamente dichas. La razón de utilizar este término un poco bárbaro, es que este a priori debe dar cuenta de los enunciados en su dispersión, en todas las cosas, en todas las grietas abiertas por su no coherencia, en su encaballamiento [sic] y su remplazamiento [sic] recíproco, en su simultaneidad que no es unificable y en su sucesión que no es deductible [sic]; en suma, ha de dar cuenta del hecho de que el discurso no tiene únicamente un sentido o una verdad, sino una historia, y una historia específica que no lo lleva a depender de las leyes de un devenir ajeno. (*La arqueología del saber* 216)

Si aterrizamos esta reflexión al problema de las antologías que aquí estudiaremos, Foucault también nos propone dar cuenta de que, para desmitificar la historia misma de estos “a priori”, es necesario abordar los componentes que se pretenden articular, señalando que “se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos, por una parte, y cosas por otra) las que propongo llamar archivo” (*La arqueología del saber* 218-219). En el segundo capítulo de esta investigación veremos cómo existen articulaciones basadas en una concepción de lo que es “la poesía chilena” como isotopía que atraviesa de alguna forma la práctica antológica y, en el tercero, más específicamente las consecuencias que esto tiene para la poesía de la dictadura. En ambos casos, se pueden ver los dos sistemas de enunciados que detalla Foucault: los acontecimientos (la historia de Chile, su tradición literaria, la dictadura militar, etc.) y las cosas (la poesía chilena o, más precisamente, los poemas compilados, en el caso de las antologías). El examen de estos dos grupos de elementos nos permite observar los límites de este lugar común, como también la forma en que dicho umbral se va moviendo en el transcurso de los textos y las prácticas discursivas que los sustentan, mostrando sus aporías y arbitrariedades.

El carácter desmitificador de la propuesta de Foucault nos interesa porque su definición de archivo abarca los materiales de los que se valen los discursos para



construirse; por lo tanto, permite ser reordenado, recalificado o incluso re-presentado. Esta es la base que posibilita sus eventuales articulaciones; no es simplemente un registro amorfo de elementos, sino que define sus posibilidades de emerger en constelaciones determinadas. Así, las antologías también van definiendo precisamente la lejanía o cercanía con la que se nos aparecen los poemas, pues precisamente lo que se hace es un rescate con una orientación interesada y que dialoga con un campo más general de lo que se define, siempre de forma superflua, como “literatura”. Esta forma de trabajo sobre la poesía, como veremos posteriormente, ha dado origen a nociones como “canon” o “tradición” puesto que, para Foucault, los elementos del saber no son inertes; definen, por un lado, la raíz o las bases desde las cuales algo puede ser enunciado (sistema de enunciabilidad) y, por otro, definen aquello que tiene actualidad dentro de una práctica discursiva determinada (sistema de funcionamiento). En el caso que nos convoca, entonces, parece claro que una forma de “archivar” y actualizar determinadas formas de hacer literatura es la antología, los materiales son los poemas y la poética de sus autores que se van poniendo en tela de juicio constantemente. De este modo, compilar la poesía es una forma de replantear los discursos en torno a ella, y el rol de los textos que acá nos convocan es precisamente ver cómo refuerzan o desordenan las visiones literarias que se articularon en el pasado y hoy se vuelven a presentar. Visto desde una visión ideológica, se debe señalar que estas articulaciones discursivas no operan puramente a nivel del lenguaje, sino que derivan en prácticas sobre cómo proceder y determinar valores, lo cual se puede ver en cómo esto impacta en las influencias literarias o en la conformación de concepciones estéticas, como también en sus disputas.

#### **1.4. La antología en América Latina y la “literatura nacional”.**

Dentro de América Latina, quien hace un aterrizaje interesante de las visiones foucaultianas en las antologías latinoamericanas es el escritor uruguayo Hugo Achugar, quien en su artículo “El poder de la antología / la antología del poder” (1989), precisamente, aborda la antología como forma discursiva en el contexto de la modernidad. Según él, en este período histórico estas compilaciones adquieren mayor relevancia en la historia cultural ya que en España y América Latina sirvieron para generar una “literatura

nacional” y, al menos hasta mediados del siglo XX, se las investía de una potestad aparentemente científica respecto a las selecciones realizadas. Su función, sin embargo, también incluía generar un relato para dar coherencia y legitimidad a la hegemonía oligárquica, necesitada de una identidad que agrupara al conjunto de la sociedad. En ese sentido, la diversidad de criterios que construye cualquier antología opera siempre bajo ese mismo gesto de poder, ya sea apelando a una suerte de representatividad histórica o al placer individual.

Otro gesto que a Achugar le interesa destacar es la relación que se establece con el lector al momento de justificar la antología (ya sea esto explícito o no), pues aparece como el espacio de apertura a su puesta en duda como propuesta literaria:

La justificación es el espacio además donde, a veces, se mencionan aquellos textos o autores que no serán inscritos en el cuerpo mismo de la antología. Modo sutil de silenciar o de acallar la conciencia, se alude pero no se le permite el ingreso. Este silencio a medias de aquellos que aparecen en la justificación pero no [en] el cuerpo antológico descubre el intrínseco carácter dialógico del discurso antológico (...). Es precisamente desde la ausencia y desde la posición del interlocutor que el lector puede reconstruir y explicitar el proyecto ideológico que sustenta el discurso del compilador o del antólogo. (*El poder de la antología / La antología del poder* 58).

Por otra parte, el trabajo a través de poemas o fragmentos altera completamente la sintaxis y el contexto de lectura, habiendo una resignificación de los textos elegidos, ya que las relaciones que establecen con el resto de la antología son distintas a los de la obra “original”. Se reemplaza la enunciación establecida previamente por la posición del antólogo y, por lo tanto, se modifica también las condiciones de recepción. Así, el autor opera como “centro”, un sujeto “discursivo, social e ideológico, [que] funciona como un centro de conocimiento que reacciona proponiendo coherencias y/o relaciones que organicen la totalidad empírica y que le evite el terror del caos” (59). Para Achugar, esto ocurre porque el autor de la antología se inviste de una autoridad que proviene del manejo que tiene sobre una supuesta “generalidad” de la literatura o, al menos, de un ámbito de ésta (el género poético, la literatura nacional, etc.), constructo que ya es un “proyecto

ideológico en sí mismo” (59) y que siempre es estrecho en relación a las posibilidades artísticas, incluso si se plantea desde una perspectiva contrahegemónica.

Lo que nos muestra, entonces, es que hay una posición implícita que se oculta al interior de las voces poéticas convocadas, buscando que los lectores asuman como propia la propuesta literaria que se les propone. Esto resulta especialmente problemático en el caso de aquellas antologías hechas por poetas, puesto que soterradamente sitúan distintas poéticas en torno a la propia. En ese sentido, un antólogo imposta una suerte de arrogancia con la cual se arriesga a irrumpir en el ámbito artístico, pues asume que su selección reviste una importancia específica y busca dar legitimidad a las respectivas jerarquías y omisiones como si fueran naturales.

En línea con lo anterior, la académica colombiana Ana María Agudelo, al estudiar el recorrido de las antologías en su país, señala que su estudio permite rastrear las distintas valoraciones y construcciones que se han dado en los distintos períodos de la literatura, puesto que en ellas “convergen tanto la perspectiva crítica como la histórica” (*Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura* 136). De esta forma, estos textos se presentan como “versiones” del pasado y presente que nos pueden ilustrar sobre las determinaciones históricas, culturales y políticas bajo las cuales se realiza la selección. Ellos nos permiten entender el porqué de la exclusión u olvido de determinados poemas o autores, rastreando los mecanismos bajo los cuáles los antólogos “pretenden dar coherencia a un discurso determinado, sustentar su veracidad y controlar quién lo emite” (138). Agudelo plantea que el estudio de la antología aplicada a casos nacionales también permite situar, por ejemplo, la hegemonía o el carácter subalterno que pueden tener ciertas poéticas, regiones, autores o segmentos sociales, lo que en el caso colombiano reciente se manifiesta en la emergencia de compilaciones que buscan resaltar el aporte de literaturas provinciales previamente olvidadas o menoscabadas en contextos anteriores.

Respecto a ese último punto, resulta interesante el estudio realizado por la investigadora chilena Ximena Figueroa en su artículo “Poesía del paréntesis: El caso de los ‘proyectos creadores’ interrumpidos de la *Antología de la nueva poesía femenina*

*chilena* (1985)”, en el que se analiza la poética de cinco autoras, compiladas en esa selección, que no poseían publicaciones propias previas y que posteriormente tampoco lanzaron ninguna otra. Lo que se destaca de estos textos es cómo las condiciones de producción a las que se enfrentaron sus autoras interrumpieron la posibilidad de continuar con su proyecto literario. En ese contexto, destaca que este es un tipo de antología que “selecciona la producción emergente y no recoge lo canónico, ... es más una apuesta que una constatación; aunque suele ocultar esta característica, pues siempre parece proponer como previamente existente lo que en definitiva está ayudando a crear: nos asegura haber detectado en el presente las señales inadvertidas de una futura consagración” (*Poesía del paréntesis* 161). Esto último resulta particularmente interesante en tanto la idea misma de “consagración” nos muestra que existe un saber (“la poesía chilena femenina”) que se crea para instituir a esas autoras con una estampa literaria, a la vez que nos muestra las limitaciones que interrumpen esa posibilidad, dadas por las condiciones de producción. Para ello se basa en la idea de Bourdieu de “proyecto creador”, lo cual se entiende como el punto de relación y tensión entre la necesidad de una obra de mejorarse a la vez que se encuentra restringida por las relaciones sociales a las cuales está expuesta la creación literaria, determinando la relación entre esta y su autor, lo cual puede llevar también a que ambos queden fuera de circulación (159). Lo que evidencia Figueroa es cómo dentro de la ideología de la institución literaria nacional, el hecho de publicar poco o abandonar la actividad quita las posibilidades de instalar a las autoras en la tradición. A partir de esto, es importante recalcar el valor que las antologías tienen cuando realizan ese tipo de rescates, pues si bien existe el ejercicio de exclusión, también nos entrega el material para desestabilizar el mismo saber que busca proyectar.

### **1.5. Sobre los tipos de antología y lo paratextual.**

Habiendo hecho ya el recuento sobre el rol discursivo o ideológico que cumplen las antologías, aquí abordaremos los intentos de sistematización, clasificación y análisis que se han intentado realizar. Es que, a pesar de su extensa historia como forma de registro poético, los intentos de caracterizarlas son relativamente recientes. Entre los autores más contemporáneos que se han hecho cargo del problema se encuentra el filólogo español

José Ruiz Casanova. En su artículo “Canon y política estética de las antologías” (2007), plantea una teorización que parte por preguntarse cómo debe abordarse una antología, reflexión que permite posible rescatar tres grandes preocupaciones:

1.- Las posibles clasificaciones de la antología. De entre varios tipos de clasificaciones hechas por autores previos, Ruiz Casanova (*Canon y política estética de las antologías* 25) señala que existen dos grandes tipos de antología: las panorámicas y las programáticas. Las primeras son aquellas que buscan vincularse con la historia literaria mediante un criterio diacrónico, es decir, apelan a cierto mapa “universal” a partir del cual van realizando una demarcación geográfica, idiomática, autorial (de un solo autor) o bien descriptiva de una tendencia previamente establecida (25). Las segundas, por su parte, se rigen por un criterio sincrónico, haciendo cortes de tipo generacional, regidos por asuntos estéticos o buscando mostrar un posicionamiento poético, por lo que están vinculadas con el “presente” en el que se insertan. En esa línea, cabe destacar que para Ruiz Casanova las antologías programáticas pueden tornarse eventualmente en panorámicas con el paso del tiempo, a través de cómo ese tipo de apuestas redefinen el canon (25).

2.- La relación con la noción de canon. Siguiendo con la discusión iniciada por Harold Bloom, Ruiz Casanova señala que hay una unión indivisible entre antología y canon, en la medida en que el ejercicio de selección es inevitable a la hora de acercarse a la literatura, pues no es posible “leerlo todo”. Esta situación también se ve a menor escala cuando se toma un espacio específico (tendencias, espacios geográficos o generaciones), por lo que la antología conserva el mismo gesto instituyente. Por otra parte, la idea de canon tiene que ver directamente con una forma de escribir historia literaria y, por lo mismo, se hace necesario establecer los grados de estabilidad de los autores que forman parte de él (como también el aporte de las antologías a su construcción). Para esto recalca la importancia de la recepción en su construcción, ya que finalmente esta forma de destacar a los “grandes autores” se ha hecho gracias a que, supuestamente, sus obras han sido bien recibidas por el público (28).

3.- El carácter “genérico” de la antología. Ruiz Casanova señala con claridad el carácter que tiene la antología en el orden de la literatura:

Desde los copistas que consignaban en sus manuscritos, y coleccionaban pues, aquellas composiciones líricas que decidían querer conservar, recordar y releer, hasta la reunión que actualmente se prepara para la imprenta de una selecta muestra de poetas y de poemas, la antología como libro sigue teniendo un mismo origen que no es otro que la reedición y la relectura. Éstas son sus bases genéticas, y de aquí debe partirse para su estudio no como género sino como libro (31-32).

En esa línea, el autor español termina por concluir que el rol autorial del antólogo es principalmente político, ya que su producto es una reescritura y relectura de las obras en las que se basa para seleccionar, lo que lo lleva a entender la antología como una forma de “hipertexto” (o paratexto) de este conjunto (33).

Vale la pena aquí detenerse en el problema del “paratexto”, cuyo desarrollo clásico y más importante es el realizado por Gérard Genette. En su libro *Umbrales*, (1991, original de 1987) desarrolla los principales postulados en torno a la pregunta sobre el rol que cumplen los elementos externos al texto que se encuentran insertos en su soporte material (el libro): los títulos, intertítulos, la solapa, las notas al pie, el diseño de portada, el prólogo o el epílogo, entre otros. Estos elementos son ambiguos en el sentido de que es difícil saber si asignarlos o no al texto, pero que al menos lo prolongan para presentarlo, darle presencia y asegurar “su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumación” (*Umbrales* 7). La presentación del texto, de esta forma, constituye su “umbral”, no está estrictamente ni dentro ni fuera de él, es una franja que constituye una “transacción” que el autor hace en función de una “estrategia” que facilita o viabiliza la recepción del texto. Con todo lo problemático que puede resultar plantear la antología como un paratexto (por ende, externo), resulta interesante constatar cómo efectivamente estas selecciones son parte de ese umbral entre el texto originalmente escrito y los fragmentos que se recopilan, a la vez que el antólogo cumple la función de ser el constructor que lleva, mediante el libro, una presentación que posibilita la entrada a los distintos poetas. En esa línea, especialmente importante son los prólogos de las antologías, puesto que son las declaraciones manifiestas en torno a los textos que compilan, la necesidad a la que

responden y cómo conciben el objeto que están han construido mediante el acto de leer, y desde dónde se puede observar los principales ejes discursivos que fundamentan la ideología literaria que llevan.

En *Umbrales*, las principales reflexiones están vinculadas a paratextos de textos “originales” (y de autores más bien canónicos) más que a producciones como la antología o la crítica literaria. De todas maneras, hay que notar que en sus reflexiones sobre los prefacios, ya señala la dificultad que hay en saber si estos deben considerarse parte o no del texto (139). Una cuestión que es importante para nuestro objeto es que en la gran mayoría de los casos (al menos en los textos modernos), la escritura de un prefacio es posterior a la escritura del resto del texto, pero se pone al principio porque su sentido está dado por la publicación (148). Cuando el escritor de un prólogo es una persona distinta a la del texto, se le denomina *alógrafo* (152), lo cual es lo más cercano al rol que se puede ver en una antología, el cual también es *auténtico* (152), porque los autores se revelan como quienes son. Sin embargo, en las de poesía es bastante frecuente que los compiladores se incluyan a sí mismos en las antologías que realizan, por lo que el carácter alógrafo puede ser relativamente puesto en duda. Genette afirma que estos “no ofrece[n] ningún misterio” (159), ya que se explicita su intención de presentación, y, en el caso de las antologías no buscan dar cuenta de ninguna relación “literaria” con los textos. Pero, al mismo tiempo, permiten “mostrar la unidad, formal o temática, de lo que *a priori* corre el riesgo de aparecer como un revoltijo facticio y contingente, determinado por la necesidad natural y el deseo legítimo de vaciar un cajón” (171). En los casos más extremos, la unidad se muestra apenas como una pregunta, donde lo que se busca es mostrar una diversidad de experiencias en torno a ella (174), al mismo tiempo que cuestiona la presunción de que la unidad siempre se valore más que la diversidad, ya que la insistencia en esta última termina por derivar también en un principio unificador (175), siendo más “humilde” la postura en que la diversidad guía hacia un principio de unidad que hace legible un texto o un conjunto de ellos. En el caso de las compilaciones poéticas, esto nos muestra que los prólogos, más allá de cualesquiera que sean sus intenciones, la agrupación de una diversidad de textos debe presentar una justificación convincente respecto a la relación

que posee selección, lo cual permite mostrar con sinceridad (o al menos verosimilitud) sus intenciones, lo cual facilita el establecimiento de un pacto de lectura. Finalmente, y en esto nos abre una mirada bastante crítica, los prólogos las antologías, al ser el producto de una lectura posterior a la circulación inicial de los textos, cumplen una función muy parecida a las de los postfacios -formas secundarias de prefacio, para Genette- que convierte a la compilación en una obra “probatoria” del valor o la norma que se busca defender, la cual ve como una práctica obsoleta, pues termina respondiendo a criterios de una crítica moralizante o subordinada a criterios como el éxito publicitario (210).

Volviendo a la relación entre antología y canon, interesa contraponer la posición de Ruiz Casanova con aquella mirada que sospecha de la noción de valor literario. Uno de los principales críticos de esta impostura es Eagleton, quien, siguiendo una línea similar a la esbozada por Achugar, hace un recorrido por la historia de la definición de literatura, termina dando cuenta de que esta siempre implica una forma de realizar una valoración sobre ella, por lo que termina pesando sobre éstas lo que sucede con cualquier juicio de valor, esto es que “da por sentado cierto número de juicios cuestionables: que esas enunciaciones valen la pena más que otras; que estoy capacitado para formularlas y garantizar su verdad; que mi interlocutor es una persona a quien vale la pena formularlas, y así por el estilo” (*Una introducción a la teoría literaria* 25). De esta forma, Eagleton señala que los intereses son constitutivos de la construcción de cualquier conocimiento y, si bien este autor no aborda directamente el problema de la antología, esta forma de ver abordar lo literario sí nos da ciertas luces respecto a la clasificación de Ruiz Casanova:

1.- Sin dejar de hacer válida la distinción entre antologías “panorámicas” y “programáticas”, queda en evidencia que la frontera entre ambas es borrosa y, de todas maneras, el constructo que se hace está revestido de intereses, ya sea por la preferencia del antólogo de elevar ciertos textos por sobre otros, o bien reproduciendo el interés de un canon previamente establecido: la exclusión o inclusión de un autor o de un poema se hace profundamente significativa a la hora de plantear un “mapa” poético y, difícilmente, este podría tener un nivel de objetividad lo suficientemente estable como para señalarnos la veracidad o justicia sobre la literatura agrupada. En esa línea, la posibilidad de distinguir



entre ambos tipos de antología puede existir en relación a la forma en que ejerce su función paratextual, independiente de las intenciones manifiestas en cada antología.

2.- En línea con lo anterior, plantear un canon, como bien demuestra Eagleton en el capítulo “Ascenso de las letras inglesas”, es un constructo con intenciones políticas bastante claras y trazan líneas formativas en la educación literaria. Por lo tanto, incluso si lo entendiésemos como resultado de una positiva recepción por parte de la comunidad de lectores, estas visiones también estarían provistas de intereses y prenociones por parte de esa comunidad; la reflexión que plantea Bloom, según la cual uno “selecciona” entre el repertorio de la literatura ante la imposibilidad de “leerlo todo”, es una abstracción que no da cuenta de las condiciones materiales e ideológicas de recepción de la literatura, como tampoco es efectivo que el lector tenga la opción de elegir entre la “literatura completa”, sino a lo que su determinado contexto le ofrece.

3.- Finalmente, se hace necesario entender que la función ideológica del paratexto si lo entendemos como “presentación”, especialmente si se piensa en aquellos autores que sólo se han publicado en antologías, tal como ocurre frecuentemente con escritores jóvenes o aquellos que por algún motivo se retiran de la actividad. En ese sentido, es importante precisar que la antología, más que orientar la lectura individual hacia una obra presuntamente mayor, lo que hace es definir una puerta de entrada al marco ideológico de lo que está definido como “literatura” o, en este caso, como “poesía”, y desde ahí, hacer posible la aproximación del autor compilado con su receptor, en tanto este tiene la expectativa de encontrarse con un texto de carácter “literario” (estas características, ciertamente, también están intencionadas por el paratexto).

### **1.6. El método generacional, las antologías y su crítica.**

Para poder explicar con mayor rigor el problema de las antologías que aquí estudiaremos (así como también el rol que cumplen en la historia literaria), debemos pensar los criterios de selección utilizados. Los dos libros que analizaremos en el tercer capítulo (así como muchísimas otras antologías nacionales) intentan periodizar y caracterizar un período particular de nuestra historia literaria. Esto ha llevado a extensas

discusiones en la teoría literaria, y una de las propuestas más conocidas en Chile y atingentes a nuestro objeto es la de Cedomil Goic en su célebre investigación *Historia de la novela hispanoamericana* (1980, original de 1964). En ella se plantea una forma rigurosa de caracterizar la historia de la literatura en función de “generaciones”, que son concebidas como “estructuras o sistemas de preferencias de un grupo de edad” (16) que abarca un rango de 15 años. Además, dentro de cada generación, se destacan dos períodos de “participación histórica” de sus autores: uno de “gestación”, que va de los 30 a los 45 años, y otro de “vigencia”, de los 45 a los 60 años. El nombre que lleva cada generación es el de la media entre cada una de esas etapas (por ejemplo, la generación del ’27. Por otra parte, las distintas generaciones, según cómo se relacionan con la tradición precedente, pueden ser “cumulativas” cuando buscan establecer algún tipo de continuidad con la generación anterior, o “polémicas” al buscar sustituirlas (16). Si bien Goic utilizó este método principalmente para el abordaje del desarrollo histórico de la novela, ha tenido buena acogida en la poesía<sup>5</sup> (lo cual es bastante discutible). Sin ir más lejos, la antología de Harris, Calderón y Calderón, como veremos, adopta una forma *sui generis* de este método que, si bien no se ciñe rigurosamente a las periodizaciones, sí considera posible abarcar un sistema de preferencias respecto al grupo de edad que se encuentra antologando.

Como contraparte, una de las principales voces críticas en la actualidad respecto al problema del método generacional es la de Ricardo Cuadros, quien acusa en esta visión un “determinismo biológico” (*Contra el método generacional* 24), señalando que “[l]os escritores que empujan sus capacidades hacia lo inimaginable, que producen rarezas incomprensibles para la mayoría de sus contemporáneos, tampoco tendrán lugar en la historia organizada por generaciones porque ésta opera con lo legible del momento, con la tradición establecida por los artistas o escritores consagrados” (2). Con esta base, el escritor chileno examina las principales falencias e inconsistencias epistemológicas, históricas y literarias respecto a la lectura que propone Goic. Tras toda su revisión,

---

<sup>5</sup> Otro ejemplo que veremos adelante es el de Andrés Morales, quien lo aplica para los poetas que acá nos convocan.

concluye que el principal defecto de esta concepción se presta para realizar juicios de valor dicotómicos (buenas y malas obras), lo que “mal encubre una toma de posición estético-ideológica de su parte, cuestión tal vez inevitable pero que tiene que ver, antes que con el objeto de estudio, con las opciones justamente estético-ideológicas de aquel momento histórico” (28).

Se debe destacar que Cuadros no presenta una periodización alternativa, pero sí se puede inferir que lo que a él le interesa es la desmitificación de las categorías tradicionales bajo las cuales se hace la historia de la literatura. Ello resulta útil para nuestro estudio, en la medida en que nos permite destacar antologías que estén orientadas por otros intereses o criterios, buscando una relación más interesada en relación con su contexto histórico<sup>6</sup>, tal como parece ser la de Gonzalo Contreras. Además, el instrumental teórico de Cuadros permite problematizar los constructos realizados por distintos críticos y antólogos, en la medida que señala y objetiva los sesgos ideológicos y del gusto personal que aparecen en el ejercicio mismo de pensar cualquier revisión del tipo que acá nos convoca.

Como balance de todo este entramado teórico, tenemos entonces que, con Rancière, podemos identificar los momentos de corte estético que proponen los textos literarios y su régimen de percepción particular. Con Eagleton (y Bourdieu), nos permite entender las dinámicas de poder en las que se contextualizan estas obras y los acervos discursivos que utilizan para dar cuenta de la historia literaria, vista desde la experiencia estética individual que perciben y buscan proyectar los antologadores (el “aura” benjaminiana). Desde Foucault, podemos entender los entramados de saber que hacen posible la articulación de la antología y sus mecanismos para sustentar las arbitrariedades de ese ordenamiento. Génette, por su parte, nos entrega las herramientas para hacer esa detección en los elementos paratextuales, los cuales son muy importantes en la antología en tanto es más un “género discursivo” que “literario” propiamente tal, que propone una relación entre poesía e historia, contando con categorías clasificatorias para dar cuenta de ello, gracias a

---

<sup>6</sup> Goic es de los críticos que insiste en desvincular lo más posible la literatura con otras disciplinas, entre ellas la historia, a lo que Cuadros responde: “No obstante, el contexto histórico cultural insiste en hacerse presente en todos los trabajos del crítico chileno: en realidad no podría ser de otra manera y es esta la obviedad que más irrita a los impugnadores de Goic” (*Contra el método generacional* 28).

los aportes de Ruiz Casanova. Finalmente, desde la perspectiva latinoamericana, se cuenta con un bagaje que nos permite entender cómo todos estos elementos han permitido a las compilaciones establecer discursos sobre una literatura “nacional” y cómo eso ha influido en una lectura sobre nuestra identidad y cómo eso impacta en el arte. Finalmente, señalar que si bien este conjunto de elementos teóricos parece bastante heterodoxo, creemos que los trabajos de Eagleton han hecho un esfuerzo importante por recoger, desde una mirada dialéctica materialista, los aportes que se han hecho a lo largo de todos los estudios literarios, su relación con los discursos y la sociedad, a lo que intentamos hacer justicia con este conjunto de formas de leer que hemos repasado.

## **Capítulo II: El rol de las antologías en las definiciones de la poesía chilena.**

### **2.1. Las antologías fundacionales.**

A partir de lo establecido por Achugar en el capítulo anterior, y como complemento respecto a las ideologías que conforman la noción de literatura, no es difícil pensar que en Chile las antologías también han jugado un rol en la constitución de una identidad poética. Evitando caer en los mismos sesgos que hemos venido evidenciando respecto a la construcción de los discursos identitarios, lo importante es tener en claro que las fuentes académicas que realizan historia literaria suelen detectar y crear tendencias, predominios y críticas lo que a su vez se van retroalimentando según lo que sucede en el resto del campo. . Las antologías, como ya hemos visto, adoptan, despliegan y enjuician en una selección de textos este juego de posturas mediante la propia propia, construyendo una versión propia del pasado y presente. Estudiar la pertinencia y las estrategias de todos estos discursos es algo que escapa de los márgenes de esta investigación, pero en este capítulo intentaremos hacer un repaso breve de algunos tópicos más o menos comunes de la historia literaria chilena y ver cómo las antologías han posibilitado la construcción de un imaginario nacional que muta para pervivir, para finalmente, entregar algunos comentarios respecto a su vigencia.

Si bien es un punto de vista discutible, la estrategia que tenemos disponible para hacer este recuento es valernos de la sistematización que existe de la historia poética chilena, buscando ver qué perspectivas nos son más útiles para leer el ejercicio antológico. Estas perspectivas de mayor amplitud en el tiempo nos permiten rastrear tendencias dentro de las cuales las antologías se convierten en hitos que fundan, confirman, reafirman o discuten lecturas en torno a la literatura. Esto resulta interesante porque las posturas enarboladas por los compiladores pueden mostrar divergencias con las interpretaciones extensas que la academia ha realizado. Estas diferencias se irán evidenciando oportunamente, a partir del rescate de algunas que hemos considerado importantes para construir el discurso ideológico que la institución literaria ha ido transmitiendo en torno a “la poesía chilena” y su supuesto canon. Para esto último, se buscará mostrar los elementos discursivos que buscan aferrarla a la idea de una identidad nacional, las visiones artísticas

que promueven (y sus propias contradicciones internas), su visión sobre el campo, el efecto de las propias redes de los autores y sus circunstancias históricas. La idea no es dar una explicación acabada de todos estos elementos (tarea imposible para esta investigación), pero nos permite articular reflexiones y ordenar elementos que pueden mejorar nuestro acervo analítico y ver los rendimientos si los elementos teóricos que hemos propuesto tienen permite sugerir nuevas herramientas para comprender la poesía en su contexto histórico.

Un buen ejemplo en el cual se engloban todo este abanico para comprender el siglo XX es la *Antología crítica de la poesía chilena* de Naín Nómez, la cual, en sus distintos tomos (que llegan hasta 1973), presenta extensos prólogos en los que Nómez enlaza la literatura con la historia, desplegando una gran erudición respecto no sólo a los poetas (a cada uno de los cuales les dedica un comentario crítico y biográfico) sino que repasa a los críticos que se han encargado de proponer una periodización de la poesía chilena, sus diferencias y los énfasis que realizan, aportando con una mirada y propuestas epocales propias<sup>7</sup>.

Según Nómez, y siguiendo a varios críticos, en los inicios del siglo XX se aprecian los estertores de una poesía que podría considerarse propiamente “nacional”. Tras las expresiones literarias que empezaron a forjarse a fines del XIX, con las crisis y modernizaciones por las que atravesó el país aquellos años, la emergencia de los sectores medios produjo que estos también se hicieran parte de la producción cultural, instalando nuevas temáticas y estilos en la literatura. Esto permitió la transformación y cuestionamiento de los estándares que se habían desarrollado hasta entonces, lo cual había derivado en una escasa presencia chilena en el panorama latinoamericano. Esto se demuestra en la poca consideración que tuvo la producción nacional en las antologías que

---

<sup>7</sup> Respecto a las periodizaciones, y para no caer en sesgos similares a los que en este trabajo se buscan problematizar, estas palabras de Nómez parecen particularmente apropiadas: “La coexistencia de promociones y autores, la continuidad de sus trabajos en el tiempo, sus posiciones antagónicas o de solidaridad en el campo literario y cultural, los cambios permanentes en la historia del campo (lo que es vanguardia se hace tradición, lo que es marginal se hace oficial, etc.), hace que los procesos estéticos sean heterogéneos y desfasados en relación a cortes cronológicos, cuyo único sentido es un cierto ordenamiento de las posiciones y desarrollos de autores, obras, grupos y promociones literarias” (*Antología crítica IV* 14).

se hizo sobre la poesía continental en aquellos años (*Antología Crítica I* 14), en contraste con géneros como la crónica y el ensayo histórico, que fueron hasta entonces las expresiones que tuvieron una mayor relevancia. Es a partir de 1895, con la publicación de las primeras obras de Pedro Antonio González (amparada en una poética “original” de corte modernista), la que promueve la aparición de una serie de revistas (y periódicos) que darían a Chile una mayor importancia. Como forma de defender este nuevo movimiento, aparece una de las primeras antologías que darían cuenta de esta renovación de las letras chilenas: *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*, de Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, editada en 1917<sup>8</sup>.

Antes de entrar en detalles específicos, se debe destacar que Nómez no menciona el valor que las antologías tienen en este período (menos aún *Selva Lírica*), sin embargo, detecta en estos años un momento transicional que comienza en 1907, destacando que

“el modernismo pasa a ser una corriente secundaria en la dinámica rearticulación estética del momento, mientras que las tendencias nacionalistas y americanistas del mundonovismo se hacen dominantes. Esto no significa que el modernismo no haya permanecido como una tendencia residual, que permea gran parte de la poesía publicada en los primeros veinte años del siglo XX (incluyendo los primeros textos de Mistral, Huidobro, De Rokha y Neruda)” (*Antología Crítica I* 37).

Este período acabaría en 1916, con la muerte de Rubén Darío y la aparición de las primeras expresiones creacionistas de Huidobro, siendo *Selva lírica* una de sus síntesis más notables. Considerando que su compilación comenzó en 1912 y fue publicada cinco años después, sus prólogos muestran con ferviente seguridad que están realizando el rescate adecuado de la tradición lírica chilena. En ellos se exalta la historia patria y la conformación de su imaginario cultural, en el que también, curiosamente, se destaca el aporte de los extranjeros en los inicios de esta tarea, en un contexto en el que los estragos de la guerra civil de 1891 tuvieron silenciadas por algunos años las letras del país. Esto,

---

<sup>8</sup> Cabe destacar que esta dupla coincide con Nómez en que el año 1895 es el clave para los movimientos de renovación literaria que se estaba viviendo (*Selva Lírica* ix), como también coinciden en destacar la figura de Rubén Darío como un hito importante que facilitó la expansión poética. Nómez destaca, eso sí, que la influencia del nicaragüense fue más “institucional” que “poética”, en el sentido de que su estilo no permeó directamente en una poesía destacablemente “dariana” o rupturista (*Antología Crítica I* 20).

por ejemplo, se lee en el primer prólogo, escrito por Molina el cual destaca las figuras del guatemalteco Antonio José de Irisarri y a Andrés Bello en la fundación de la industria editorial y cultural chilena (*Selva Lírica* vii).

La pluma de estos autores en sus prólogos muestra un estilo épico y elegante que destaca las grandes personalidades del período, celebrando también la penetración del racionalismo en la historia republicana, lo que se plasma en la fundación de la Universidad de Chile, la ya mencionada llegada de escritores extranjeros (como Domingo Faustino Sarmiento y otros argentinos contemporáneos), la irrupción de la “Sociedad literaria” y las discusiones intelectuales que se dieron en ese contexto. Posteriormente, se detalla el estilo de algunos de los exponentes más destacados, enmarcados bajo el rótulo de “clásico-romántico”, el cual está comprendido entre los años 1842 y 1895 (¡más de cincuenta años!), y se describe con envidiable sinceridad, en el cual abundan una enorme cantidad de adjetivos y nombres para dar cuenta de sus principales exponentes<sup>9</sup>.

Los autores realizan juicios de valor explícitos y proponen una periodización literaria que no es propiamente generacional sino en torno a un gran estilo, aún fuertemente influenciado por la poesía española, que responde también al hecho de que existiría un bajo desarrollo poético en el país. Sin embargo, tras el gran salto modernista iniciado en 1895, preanunciado ya por Rubén Darío en 1888, Chile ahora posee una nueva energía, que responde a los estándares de una nueva era, llegando a señalar que “la modernización de nuestra lírica no puede ya detenerse. Las rancias formalidades métricas se extinguen o evolucionan” (*Selva Lírica* xi). En ese sentido, la antología destaca, además

---

<sup>9</sup> “Al reto que los expatriados argentinos lanzaron a nuestra juventud por su inacción y falta de originalidad, contestó Salvador Sanfuentes con su hermosa leyenda en verso *El Campanario*. Hermógenes de Irisarri da elevación y magestad [sic] al himno, con esplendores de belleza ática y serena, dentro de una forma trabajada bajo el rigor de un artífice culto y exigente. Eusebio Lillo, el «ruiseñor chileno», ritma al amor y las flores con verdadero encanto lírico, en alas de una música verbal nítida y armoniosa. Guillermo Blest Gana nos embriaga con la ambrosía de sus versos de ensueño y sus romances plañideros, íntimos y vehementes. Guillermo Matta arranca sonoros arpegeos al bronceo cordaje de su lira, aunque en sus versos cerebrales choca cierto desentono de propaganda filosófica y doctrinaria. José Antonio Soffía escucha el ritmo de la Naturaleza y evoca episodios legendarios, en poemas frescos y retozones, nutridos de recuerdos y afectos. Luis Rodríguez Velasco rapsodia en verso epopéyico el sublime heroísmo de Iquique, que sucumbe para alzarse grande e imperecedero entre los pliegues azul, blanco y rojo del orgulloso emblema de la patria. Pablo Garriga, en fin, da la sensación de un panteísmo poético con escasas raíces en nuestro suelo.” (*Selva Lírica* viii - ix)



de los autores del primer período anteriormente mencionados, dos grandes tendencias renovadoras: una propiamente “modernista”, que integra el mencionado Pedro Antonio González, Antonio Bórquez Solar, Manuel Magallanes Moure, con una fuerte influencia francesa romántica, decadentista y simbolista, y con dispares resultados (según el juicio de Molina). La otra gran tendencia es una “nacionalista y criolla”, la cual logra una mayor independencia de la influencia francesa, en el que los poetas (entre los que se destacan Diego Dublé Urrutia, Carlos Pezoa Véliz o Víctor Domingo Silva) “sienten bullir en las venas su sangre de chilenos e impulsados por un virtuoso amor de patria, evocan las tradiciones heroicas de nuestra raza, psicologan los gestos nobles y altivos de nuestro pueblo y encauzan en poemas macizos y armoniosos la alegría y la pena de los sufridos moradores de las pampas, las minas y las selvas” (xii). Pero, ¿cuáles son las principales características de este nuevo impulso?, Molina termina su prólogo con las siguientes recomendaciones a las nuevas generaciones:

“Ante todo, nuestros jóvenes deben precaverse de prematuros y perniciosos exhibicionismos, concentrar y pulir su labor incipiente o definitiva y aplicarse al estudio de las inviolables normas de la Gramática y del Léxico, no para dejarse dominar servilmente por ellas ni alardear de puristas y eruditos, sino para construir una obra verdaderamente artística, firme y duradera. El estilo claro, conciso y selecto es una virtud recomendada no sólo por los añejos y excesivos cánones retóricos; es un principio universal y sin él se malogran las mejores facultades artísticas. Claridad en las imágenes y en la dicción que las exterioriza; en todo esa bella claridad que es la piedra de toque de la consistencia de las ideas y de la sencillez o complejidad de las sensaciones. Después de la efervescencia de la inspiración desbocada, después de los tanteos nebulosos e impulsivos, el verso alejandrino, el reposo y la euritmia del verbo lírico, la alianza armoniosa de los buenos aspectos de todas las tendencias, sean ellos de procedencias clásicas, nuevas o futuristas. Sólo así lograremos afianzar definitivamente el triunfo del modernismo, que es sinónimo de expresión nítida, amplia y sincera de las ideas y sensaciones de la vida compleja de nuestra época.” (*Selva Lírica* xvi)

Como se ve, el planteamiento estético es claro y conciso, marca una línea divisoria entre lo que es una poesía virtuosa y la que no, proponiendo también una educación escritural que aborda disciplinas del conocimiento, actitudes sentimentales, formas de pensar la imagen y técnicas formales. Esta forma de pensar el estilo y los valores literarios,

recuerdan mucho a lo que vimos el capítulo anterior con Rancière respecto al segundo momento de definición de los regímenes del arte: el “representacional”, en tanto la búsqueda de renovación se da en función de valores determinados que se convierten en un ámbito compartido de estándares de evaluación de las expresiones. En ese sentido, su exaltación del nacionalismo y la celebración de una poesía completamente “propia” desvinculada de la influencia española o francesa, sigue operando bajo criterios estéticos establecidos y convencionales. De hecho, muestra que la búsqueda de la identidad literaria presiona la generación de convenciones que permitan defender determinadas estéticas en el panorama continental o mundial, siendo *Selva Lírica* la cristalización y “expresión pura” de ese ánimo. Para entender bien este sentimiento patriota, hay que tomarse la libertad de leer extensamente los primeros párrafos del atrevido segundo prólogo, escrito por Araya, quien comienza meditando sobre la situación de nuestro país nada menos que así:

“Chile, por su situación geográfica, es para los habitantes del Viejo Mundo y aún de las Repúblicas vecinas, uno de los países más desconocidos y olvidados de la América.

No es raro, pues, que se nos juzgue de una manera ligera o despectiva, cuando no estrafalaria, al tratarse sobre nuestra etnografía, sobre nuestros sistemas político, social o económico, de las corrientes científicas, artísticas o literarias, o de cualquier otro aspecto de nuestra vida intelectual o material.

Esto, nos perjudica enormemente, pues nos envuelve en un descrédito que no merecemos y en un olvido que nos coloca en lugares impropios de nuestro verdadero valer.

Plumas extranjeras, eminentes unas, y de cierto prestigio, otras, han cometido errores realmente diabólicos al comentar algún tópico de nuestra actividad nacional, creándonos, a veces, atmósferas de ridículas e ignominiosas decadencias ante los otros países, las que, si no han encontrado terreno propicio que fecundizar, por lo menos han contribuido a despertar recelos y recular simpatías en embrión. Se ha llegado a presentarnos roídos por antiguos defectos que hoy repudiamos y con juicios formulados frente a una falsa o incompleta apreciación de nuestra verdadera nacionalidad.

Así, se ha pretendido colgarnos poetas que no tenemos, Presidentes indígenas y revoluciones civiles a cada paso. Deteriorando nombres se ha suprimido algunas

de nuestras personalidades científicas, y, desmembrando [sic] otros, se nos ha medido ayer por lo que fuimos en tiempos ya lejanos.

Pero, mucha culpa de estos errores y desconocimiento que existen en el extranjero sobre nuestro país, se debe a la negligencia de nosotros mismos, al carácter apático y desdeñoso de los que valen algo, y al espíritu audaz, arribista y pretencioso de los que nada significan. Los intelectuales de mérito, muy poco se preocupan de que sus obras sean difundidas más allá de los mares o de la cordillera, y los insignificantes procuran ignominiosamente exhibirse fuera y dentro del país, como los representantes de la más avanzada generación de nuestro intelectualismo.”  
(*Selva Lírica* xvii)

Como ya hemos venido diciendo, estos prólogos muestran que la constitución de un canon de poesía nacional responde fuertemente a la necesidad de afirmación de la intelectualidad nacional para demostrar en el extranjero que existe una rica tradición cultural y literaria en el país, frente a una acomplejada sensación de desvalorización externa. El antologador así cumple un rol no menor, es capaz de sacar afuera ese potencial escondido, sistematizar la literatura en un gran relato que permita elevar el espíritu de la nación y sacarnos de nuestra situación de marginalidad y subdesarrollo. En ese sentido, se confirma también el rol que cumplen las antologías en la conformación de estos imaginarios como ejercicio de poder, tal como mostramos con el estudio de Achugar: el nacionalismo, el progreso racional y el modernismo son las vías correctas de insertar a Chile en el mundo de la alta cultura, lo cual delata una lógica eminentemente colonial. Así, vemos que en los orígenes de la constitución de la ideología con la cual se justifica la necesidad de instituir a la “poesía chilena”, no es tanto la afirmación interna de un alma nacional, sino la obediencia a ciertas maneras que permitirían a Chile ser parte de la literatura universal: tal vez por eso existen tantos poetas que hasta el día de hoy buscan su validación en el campo a través de su consideración internacional. Incluso, nos lleva a sospechar que las denominaciones -muy utilizadas en las antologías- de una poesía chilena “nueva” o “joven”, que aún perviven en nuestras nociones cotidianas respecto al campo literario, responden también a esa exigencia, son parte de este entramado discursivo. Así, la “juventud” se usa ambiguamente para dar cuenta de un componente generacional, a la vez que como metáfora de “renovación”.

Volviendo a la reflexión estética, Araya también muestra una particular concepción de su propia antología, mostrando que el ejercicio que ellos proponen no busca dar cuenta solo de lo más valioso que se ha escrito sino también del proceso de constitución de sus etapas de evolución y marginación, plasmados en el desarrollo mismo de cada autor:

“Este libro no es una antología poética, no es una obra de rigurosa selección, pues, para señalar las diversas etapas o modalidades del poeta estudiado hemos tenido que exhumarle las composiciones que responden a cada una de sus metamorfosis, con todos sus defectos y virtudes. Así, no es de extrañar que algunos autores figuren con trabajos que acusan caídas de estilo o de fondo, ya que, para llegar a revelar su perfeccionamiento o su evolución, hemos procurado siempre seguir al poeta desde su período inicial hasta sus últimas demostraciones artísticas.” (*Selva Lírica* xx)

La concepción misma de antología que acá utilizan los autores nos da cuenta de una noción en la cual éstas deben entregar “lo mejor” de la poesía (remitiendo a los florilegios), por lo que *Selva Lírica*, como ellos mismos la denominan en su subtítulo, es un conjunto de *estudios* sobre cada autor que busca dar cuenta de cómo evoluciona el poeta en su profesionalización. Esto último es sumamente importante para entender el desarrollo de las antologías, ya que muestra que, como requisito para ser parte de una, se debe demostrar tener una trayectoria literaria mínima, capaz de evolucionar y perfeccionarse, las cuales son consideraciones bastante frecuentes en este tipo de volúmenes, como analizaremos posteriormente.

Para Molina y Araya, su selección es indiscutible en términos de que los poemas que han seleccionado “objetivamente” permiten comprender los altos y bajos de un escritor. En este punto es cuando más se denota el ya mencionado carácter “representacional” de la configuración modernista chilena, en el sentido de que es posible distinguir la adecuación a determinados procedimientos poéticos (los ya descritos en las palabras de Molina a los jóvenes) y es posible, a su vez, situar los momentos en que esos estándares están mejor cumplidos o no<sup>10</sup>. De esta forma, si consideramos que la utilización

---

<sup>10</sup> Araya llega incluso a señalar: “Los autores extranjeros que se propongan elaborar antologías, diccionarios o historias literarias, encontrarán en esta obra la verdadera representación de la poesía chilena, de cuya calidad podrá juzgarse por los trabajos que en ella se insertan.” (*Selva Lírica* xviii)

del término “antología” se ajusta a su origen etimológico, pensar la idea de “estudio” en este contexto nos lleva a las nociones de “aplicación, celo, ardor, diligencia” (“Estudio” en *Diccionario Etimológico* 259): en *Selva Lírica* habría entonces una estrategia de resguardo que va más allá del valor estético, es la defensa de una identidad que no ha podido consolidarse y que ahora, al fin, puede empezar a despuntar y removerse de los prejuicios que inmerecidamente habían marcado a Chile, lo cual se logra mediante un posicionamiento muy defensivo, militante y enciclopédico-racional. Esto, además, es defendido por los autores como “nuestro principal objeto de depuración y consagración artísticas” (*Selva Lírica* xix), es decir, busca en sí mismo un espacio que le dé un lugar en la literatura, siendo el “estudio” también un ejercicio artístico que reúne todas las cualidades mencionadas, pues su valía como arte es su rigor en la aplicación de los criterios de valor de la correcta poesía modernista<sup>11</sup>. La crítica literaria que despliega la antología, de esta forma, es bella, verdadera y bienintencionada a la vez.

En efecto, el ordenamiento<sup>12</sup> no obedece a ningún criterio ordinal, ya sea alfabético o etario, sino que al orden jerárquico de valor señalado, con desigual número de páginas por autor, con un respectivo comentario crítico, biográfico y curricular, los cuales están escritos en una sola gran prosa conjunta, también de dispar extensión. Esta estructura obedece a los manifiestos elementos de estilo que se defienden, los cuales se debe presumir que fueron aplicados con absoluta rigurosidad, teniendo en cuenta la claridad renovadora que portan. El gusto personal de los compiladores no figura, solo hay una correcta aplicación de criterios de calidad literaria. Es el saber de los compiladores, conocedores de la poesía, que en su *estudio* han podido consolidar una gran poética

---

<sup>11</sup> Cabe señalar que esta búsqueda artística en el compilar (de por sí muy recursiva y consecuente con la propia visión poética que defiende), desaparece completamente en las antologías posteriores que revisaremos, al menos en sus declaraciones de intenciones.

<sup>12</sup> “Va dividida esta *Selva Lírica* en dos grandes partes: Primera: Los neoliricos, y Segunda: Los poetas de tendencias antiguas. La Primera Parte va subdividida en tres: I) Los precursores y representantes de las diversas tendencias modernistas; II) Los poetas que les siguen en mérito, y III) Los nacionalistas y criollistas. La Segunda Parte contiene los poetas clásicos, románticos, tropicales e indefinibles” (*Selva Lírica* xx)

modernista, así como también sus predecesores y contemporáneos de menor rango, llegando incluso a clasificar algunos como “simples versificadores”<sup>13</sup>.

Hemos dicho ya que hay una actitud militante y racionalista en esta forma de comprender la poesía modernista, la cual se puede adoptar debido a la intención manifiesta de constituir nuevas manifestaciones que permitan superar la ingenuidad que la poesía fuertemente hispanizada y afrancesada portaba. Estas actitudes se fortalecen en el momento posterior, quizás el de mayor gloria de nuestras letras, que es cuando se empiezan a consolidar los grandes nombres de la literatura chilena. Nómez señala que durante las décadas que van del veinte hasta los años ‘40 se desarrolla el “largo periplo” de la poesía vanguardista chilena. En un primer período (los ‘20, cuando ya empiezan a brillar Huidobro, Neruda, De Rokha, Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva, entre otros) se manifestó una escritura y actitud que se mostraba optimista ante el desarrollo de la modernidad; luego se pasará a un segundo, a partir de los años ‘30, un contexto en el que

“el crecimiento de las grandes ciudades al mismo tiempo que acentúa la condición de extrañamiento del poeta, reproduce su repliegue hacia una interioridad que se aliena de la idea positivista del progreso y lo compromete cada vez más con la experimentación del lenguaje. La vanguardia homologa la desintegración de toda imagen coherente del mundo con los primeros signos de una crisis del proceso de la modernidad, que es también la crisis de la razón y la primera crisis central del capitalismo, la de 1929. A la visión triunfalistas y exultante de la primera vanguardia, ligada al saber y a la acción, al rechazo de la representación y el desplazamiento hacia un arte inorgánico, sucede un retroceso cada vez mayor que niega la realidad del entorno y se conceptualiza en un discurso fragmentario y autónomo que desplaza al sujeto unívoco” (*Antología Crítica III* 5).

---

<sup>13</sup> Los autores que *Selva Lírica* como vimos, se ordenan priorizando por calidad y luego por cronología. Las voces más destacadas son las mismas que destaca Nómez: Salvador Sanfuentes, Guillermo Matta o Eduardo de la Barra, en los antecedentes; los mencionados Pedro Antonio González, Samuel Lillo, Antonio Bórquez y Magallanes Moure en la consolidación modernista, y el amplio espectro de la poesía crítica social criollista y “mundonovista” que evoluciona desde Carlos Pezoa Véliz hasta las primeras demostraciones de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Gabriela Mistral. En cuanto a esta última, su figura es ampliamente celebrada y valorada en esta antología con curiosos epítetos: “ingenio de audacias varoniles” o “no hay en ella vagidos temerosos, sensiblerías femeniles ni actitudes hieráticas” son solo dos ejemplos (*Selva Lírica* 156).

En este escenario en que comienzan a generalizarse las crisis en las distintas aristas del proyecto ilustrado, y que se genera un escenario de ruptura constante, la confrontación al interior del campo literario se agudiza. Siguiendo a Bourdieu, Nómez señala que ello ocurre “a través de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y valoración legítimas, ya que la propia lucha es la que hace la historia del campos” (*Antología Crítica III* 6); las vanguardias europeas y americanas fueron su momento más extremo al buscar la destrucción de la institución misma del arte. Esta dinámica confrontacional tiene un fuerte correlato en cómo emergen muchas antologías en estas décadas, pues sus autores están conscientes de la necesidad de imponer sus gustos como la tendencia adecuada frente a esta plétora de visiones rupturistas que buscaban de una u otra forma sistematizar “el arte nuevo”. Evidentemente esto no estuvo libre de polémicas<sup>14</sup>, pero también permitió proyectar a muchos poetas con gran eficacia. Respecto a esto último, es interesante notar que, si bien Nómez habla de que estas antologías lograron “avizorar en forma notable la poesía del porvenir” (9), si es que se está hablando de una época de disputa con un enfoque “bourdieuano”, más adecuado sería señalar que, en estas luchas por imponer ciertos cánones, las antologías afirmaron criterios estéticos que prevalecieron con mucha fuerza, que lograron instalar con validez la posibilidad de identificar una literatura “nueva”.

Una de las antologías que contempla una visión integral de la poesía chilena de fines del siglo XIX hasta los años '20 es la antología *La Poesía chilena moderna* de Rubén Azócar (1931). En esta podemos ver inicialmente intenciones similares a las de *Selva Lírica*, pues se plantea la “necesidad de fundar definitivamente la Historia Literaria de Chile, dentro de la Literatura comparada de los pueblos hispano-americanos” (*La poesía chilena moderna* 7). Se lo propone en un contexto en que es importante mejorar la

---

<sup>14</sup> Entre las que más destaca Nómez se encuentran *La poesía chilena moderna* (1931) de Rubén Azócar, *Antología de poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, *Exposición de la poesía chilena* (1941) y *Los mejores poetas de Chile* (1955) de Carlos Poblete, *8 nuevos poetas chilenos* (1939) de Tomás Lago, *Antología de poetas chilenos* (1940) de Yolando Pino Saavedra, *41 poetas jóvenes de Chile* (1943), de Pablo de Rokha, *Poetas chilenos 1577-1944* (1944), de Carlos René Correa, *Poetas chilenos contemporáneos* (1945), de Alfredo Lefebvre, *13 poetas chilenos* (1948) de Hugo Zambelli, *Poesía nueva de Chile* (1953) de Víctor Castro, y, aunque posterior a estos años, sigue en un espíritu similar, *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957), de Jorge Elliot.

enseñanza de esta materia en el sistema escolar chileno, y en el que aún se ha subvalorado su aporte dentro de los grandes historiadores e intelectuales de Chile. Esto se nota en el hecho de que “en estos últimos años los libros que tratan estas materias carecen no tanto de exactitud, como de verdadero valor de selección, provocando una mayor confusión entre los que desean conocer nuestra literatura” (8), lo que perjudica finalmente la enseñanza y “se resiente de ineficacia; el desorden literario se hace cada vez más visible con el peligro de aparecer fuera de Chile, representando un estado de cosas que es falso” (8). A pesar de las advertencias en torno a lo cuestionable que puedan ser determinadas elecciones, se denota aquí el afán enciclopédico que se despliega en un contexto de expansión educativa, fortaleciendo la necesidad contar con una sistematicidad que nos permita comprender una correcta sistematización de lo que ha sido “la poesía chilena”.

Lo interesante de esta antología, y que lo diferencia de *Selva Lírica*, además de su vocación educativa, es que propone otra periodización de la literatura chilena, en la que no cabe aquella que distingue entre época colonial, republicana y moderna, como tampoco la división entre romanticismo y modernismo, pues considera “los hechos literarios de gran carácter, los que trascendentalmente limitan las épocas de una literatura, y no los hechos políticos o económicos, que bien pueden ser antecedentes de importancia en relación con aquellos.” (8-9). Esto no quita exista un tono celebratorio de los referentes culturales de los estertores de la República, a la vez que la periodización no es demasiado distinta<sup>15</sup>, destacando también el fuerte desarrollo del periodismo, la prosa y la crónica de esos años. Respecto al segundo período, lo divide en dos “círculos” y un tercer subperíodo: el primero va desde 1888 a 1905, en el que se destacan a Pedro Antonio González, Bórquez Solar, Pezoa Véliz, entre otros; el segundo “círculo” va de 1905 a 1920, y destaca a Pedro Prado, Magallanes Moure, Víctor Domingo Silva, Mistral, De Rokha, entre los más notables; finalmente, dedica una “Breve reseña literaria de los años 1920 a 1930”, en la que destaca la consolidación de los últimos poetas mencionados, afirmando que “las

---

<sup>15</sup> Se considera un “período de formación” que va desde 1828, con la influencia que personajes como Andrés Bello y Sarmiento ejercieron sobre el movimiento intelectual de 1842 (Lastarria, Barros Arana, Toribio Medina y Salvador Sanfuentes, entre otros), hasta 1888, año de publicación de *Azul*, marcando el comienzo del período “moderno” (cabe señalar que en la revisión de los períodos pasa revista de todas las ramas literarias).



llamadas tendencias de izquierda o vanguardia no han sido seguidas aquí con serios intentos. Solamente han despertado en nuestros poetas la conciencia de una lírica renovada y actual, libre de copia y de servilismo, conciencia que los ha llevado a la realización de una poesía original” (31); Huidobro figura entre estos intentos por la difusión de su obra creacionista a partir de 1920. Resulta también muy interesante ver cómo Azócar está dibujando un panorama de la poesía *in situ*, lo que se manifiesta en una conciencia del cambio poético que observa mediante la afirmación de la originalidad que ahora propone la cultura nacional (por cierto, Azócar se incluye a sí mismo<sup>16</sup>). El orden de presentación de los autores es según fecha de nacimiento, y, además de los ya mencionados, figuran nombres que serán valorados más tarde, como Humberto Díaz-Casanueva, Rosamel del Valle o Juvencio Valle, además de algunos que están en una edad intermedia, como Winnét de Rokha y Manuel Rojas.

Un punto en común que tienen *Selva Lírica* y *La poesía chilena moderna* es que se destaca mucho el contexto histórico político y las condiciones en que se despliega el desarrollo cultural de Chile, mostrando un camino evolutivo en el que la poesía logra encontrar su rumbo y desarrollo tras un siglo XIX que no pudo encontrar sus expresiones poéticas adecuadas, pero que, en todo caso, había que rescatar para mostrar sobre qué cimientos se ha roto y construida esta nueva tradición. Además, el hecho de que en estas décadas (desde la guerra civil de 1891 hasta el fin de la república parlamentaria) se combinara un proceso de modernización con alta conflictividad social, contextualiza la necesidad de afirmar una identidad literaria que diera nuevas certezas. En ambos casos, era enfrentado con optimismo, pues los nuevos valores morigeran el temor a que haya una subvaloración internacional de nuestra poesía. Sin embargo, Azócar, por su parte también está preocupado de insertar bien estas tradiciones en el nuevo diseño educativo que se está dando el país. Las dos también apuntan a que se han ido generando prejuicios en torno a la actividad poética nacional, y las propuestas antológicas vienen a poner en orden ese

---

<sup>16</sup> Respecto a su obra, señala que “*La Puerta, poemas*, aparece en Enero de 1923, en una edición descuidada, que la crítica recibió con indiferencia. Sin embargo, es *La Puerta* un libro de calidad que señala un seguro intento de renovación lírica” (*La poesía chilena moderna* 267).

panorama<sup>17</sup>. Estas últimas características no deben menospreciarse, este tipo de preocupaciones aparecen como sostenidas en las décadas siguientes, y suelen justificar varias de las elecciones que se hacen en las selecciones. En esa línea, se debe destacar en la antología de Azócar que ya busca mostrar la diferencia entre antologías y otro tipo de compilaciones (como los *estudios* de Silva y Araya). Eso sí, señala con claridad que la suya puede ser incompleta, pero que al menos hace cargo de su objetivo pedagógico, el cual busca la masificación de una educación literaria que permita alinear a los educandos (lectores) con el verdadero desarrollo que está teniendo “la poesía chilena” (*La poesía chilena moderna* 32).

Tan solo cuatro años después, se publica una antología que viene a romper con este afán enciclopédico, pasando a una posición exigentemente militante y empapada ya de una voluntad renovadora, la cual levantó conocidas polémicas: la *Antología de Poesía Chilena Nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (1935). En esta antología el racionalismo se amplía hacia sus aristas más creativas, mostrando una influencia del marxismo en lo ideológico y las vanguardias en lo estético determinan el pensar poético, adoptando un tono intelectual mucho más profundo y filosófico que en las compilaciones anteriores. En el primer prólogo, escrito por Teitelboim, se señala lo siguiente: “El arte - cimera expresional de la infraestructura económica, adonde asciende tras múltiples procesos sublimatorios- con analogía a las demás manifestaciones de la vida colectiva, se simultanea al corazón del tiempo, adentro de cuyo espacio canta, a modo de reloj, su latido existencial” (*Antología de poesía chilena nueva* 17). Esta reflexión sobre la naturaleza del arte lleva a pensar que el artista auténtico es quien logra a partir de su singularidad generar una “identidad unitaria con el clima temporal” (17), en la que “la suma de sus creaciones es paralelamente la adición de las órbitas sociales en que las dio a luz”. En ese sentido, una primera cuestión interesante es cómo, a partir de esta reflexión, se destaca el carácter social del arte y, si bien no se abandona del todo la idea del “genio creador”, sí muestra

---

<sup>17</sup> Dicho sea de paso, en *La poesía chilena moderna* se incluye al final del libro una serie de revistas y antologías de poesía chilena realizadas en las últimas décadas, en la que se describe a *Selva Lírica* como una “publicación marcadamente modernista y tendenciosa” (353).

un camino para la reflexividad social de la obra, lo cual se logra mediante la concepción generacional del cambio artístico<sup>18</sup>.

Teitelboim plantea de esta forma un carácter recursivo del arte, según el cual las expresiones deben saber guardar su integridad en el tiempo y, además, transparentar el potencial estético del momento histórico el cual se vive. Esta concepción del arte, por lo demás, permite asentarse de forma radical y contestataria frente al arte mismo, mostrando ya toda la faceta vanguardista que inspira la antología:

“Como corolario, la ley precitada también rige a nuestro tiempo, cuyo advenimiento desarraiga la raíz central que inervó la psicología de la víspera. Con la ruina de dicha psicología se abren las batientes de este siglo, para dar con el nacimiento a la mudanza que vivimos. Las oprimidas mareas del inconsciente colectivo, acumulan en nuestro subsuelo la cuenta de la esclavitud, suman censura a censura, elaboran el día próximo, estallan y devoran las compuertas que frenan su fuerza. Y esta misma violencia instintiva, al atravesar por el contralor inteligente, cobrando conciencia, se pone a reestimar las tablas de valores vigentes; pero, como estas guardan equilibrio con su orden naciente, las quiebra” (*Antología de poesía chilena nueva* 17-18).

Como se ve, el tiempo que están viviendo es uno de alteración y cambio, y el arte cumple el rol de desestabilizar todos los códigos preexistentes, en tanto obedecen a una etapa de espera (“víspera”) que ahora debe tomar una actitud agresiva frente a un presente vertiginoso. Así, en lugar de manifestar cierta preocupación ante la crisis, como se hizo en las dos antologías anteriores, la forma de enfrentarla es profundizándola para abrir las puertas de nuevos tiempos. La forma de afirmarse no responde de esta forma a una cuestión “externa” que tenga que ver con prejuicios existentes o problematizaciones en torno a la cultura nacional, sino que es al interior del mismo arte, pues si bien “este nuevo espíritu criticista... encuentra su cristalización primaria en las batallas de las muchedumbres por su justo sitio” (18), ahora la expresión estética del presente “destroza las nociones estimadas de evidencia absoluta, rompe con las estéticas de tipo totalizador,

---

<sup>18</sup> “La colaboración de las generaciones a través de sus artistas -los cuales, al fijar en su obra el tránsito fugitivo de su contemporaneidad, la hacen pervivir más allá de sí misma, a veces para siempre- impone a cada uno de ellos el imperativo categórico de agregar su eslabón preciso y específico a aquel encadenamiento que, por encarnar el espíritu estético de distintos períodos, los transparenta en sus esencias plenas” (17).

porque guarda conciencia que es el único método para conservar la libertad interna, imprescindible para externalizar la plenitud del ser” (18).

Esta forma de entender el arte ya nos muestra una conciencia de que éste opera desde una sensibilidad autónoma (no por eso libre de determinaciones o condicionantes) que busca la alteración de los valores y formas de apreciación en los cuales se arraiga la tradición, los cuales resultaban demasiado atados a factores culturales o bien puramente técnicos. Además, al cerrar la posibilidad de criterios totalizadores desmantela la posibilidad de tener un régimen “representacional”, al buscar la expresión “plena” del ser ya se está pensando -y esto aplica especialmente en una publicación con intenciones claramente vanguardistas- en generar una conciencia en torno a la volatilidad de la materia poética, lo cual solo se puede demostrar mediante el arte mismo.<sup>19</sup> Así, en lugar de buscar referentes que permitan dar cuenta de la condición humana, esta se expresa en la libertad de la creación, en el universo infinito de conexiones posibles que permite la lengua, lo que se logra alterando sus premisas convencionales. Estas no se hallan solo en el arte, sino que en todo el entramado social que le hace posible, de ahí que la antología misma como gesto deba señalar algo al respecto.

En cuanto a los criterios de selección, señalan que hay un esfuerzo “en la organización de esta obra por subsanar en lo posible el ineludible fragmentarismo de las antologías, presentando selecciones orgánicas, completas” (29), lo cual se logra buscando dar cuenta de la evolución de cada autor, “primando a veces sobre el criterio poético de los antologadores, la representatividad de la obra, e indicando, aun a trueque de violentar la estrictez de una estética nueva, aquellas etapas de su producción inicial que manifiestan como antesalas naturales de su ulterior madurez artística” (29), aspecto muy similar a

---

<sup>19</sup> Señala Anguita en su respectivo prólogo, en torno a la relación entre el creacionismo y el surrealismo: “Mientras el primero es más constructivo, controla estrictamente lo artístico, y es más objetivo; el surrealismo penetra -o no penetra, sino que simula hacerlo- con mano fría en las tumbas del sueño. ¡Y quién no se estremece! El creacionismo es una actitud en que caben millones de posibilidades; el surrealismo es una escuela, o sea, encierra, reduce, coarta, pues proclama la explotación de cierta zona solamente: el subconsciente. No imita la vida, hace la vida interna, la expresa; en resumen, la crea, con cierto buen sentido interpretativo, convergiendo, por tanto hacia el creacionismo... El hecho surreal es algo descubierto; el hecho creado, algo jamás preexistente.” (25).

*Selva Lírica*. Resulta interesante notar también la conciencia de jerarquización que hay en el ordenamiento<sup>20</sup>, ya que se resalta la imposibilidad de dar con un ordenamiento que permita dar cuenta de preeminencias de un autor sobre otro, advirtiendo que ese hubiera sido el ordenamiento ideal para dar cuenta de la evolución de la poesía: la trayectoria vital de la creación es más importante que la publicación del primer libro. De todas maneras, el gesto creacionista de selección se denota en que, a pesar de la extensa justificación sobre la “novedad” de esta poesía, se pueda señalar que “el reducido número de antologados es producto de nuestra común estrictez para estimar los valores de una poesía verídicamente ‘nueva’, y resultado también de una posición arbitraria y de combate” (29). Así, la justificación racional requiere también de la incerteza del gusto del lector/antologador para poder afirmar su batalla como novedad ante estos tiempos turbulentos.

Lo importante de la *Antología de poesía chilena nueva* es la radicalidad en plantear un corte estético (en los términos que enunciamos con Rancière) para hacer la selección. No se trata, en este caso, de una antología de poesía “creacionista” o alguna tendencia más amplia, sino que hay un gesto artístico que plantea una poética de la novedad que basa su capacidad de incidir en la realidad a partir de su propio valor estético y no por enaltecer determinados valores nacionales o culturales. En ese sentido, su popularidad como hecho estético fundante está en entender la novedad que significa dar cuenta de que la libertad artística es la verdadera expresión de un estadio cultural mayor, el cual sirve a las luchas de la humanidad para tomar las riendas de su destino, lo cual no se comprueba tanto los prólogos, ni por los poetas seleccionados o sus criterios, sino en la comprensión de todo ese conjunto como expresión de autonomía, a partir de la tensión que genera con la representación puramente mimética y las categorías en torno a lo racional, lo identitario y, en última instancia, lo ético. Cuando la propuesta vanguardista defiende el arte como expresión de una vida se plantea como el fin de la distinción entre arte y vida, lo cual se plasma en el hecho intentar la desestabilización de las instituciones literarias, lo cual, al

---

<sup>20</sup> Se ordena a los poetas por fecha de nacimiento, no sin dudas: “aunque nuestro pensamiento primitivo fuera darles prelación, de acuerdo con el apareamiento de su primer libro, pero abandonamos dicho criterio porque, entonces, poetas que se iniciaron antes en la actividad literaria, publicando en revistas y postergando el primer libro, habrían sido catalogados como posteriores” (29).

menos siguiendo la lectura de estas antologías, recién aparece en este caso. Al menos desde esta perspectiva, el momento de demarcación de un régimen estético (nuevamente, desde Rancière) se puede observar recién ahora, al menos desde lo que constatamos de las antologías que hemos usado como ejemplos (lo que se diferencia un poco de la perspectiva que asume Naín Nómez, quien, desde una posición declaradamente “bourdieauna”, sitúa la autonomización del campo literario con la emergencia del modernismo<sup>21</sup>). Además, las polémicas que generó esta selección también dan cuenta de la total falta de inocencia de las selecciones, los criterios marcan el devenir de un proyecto estético; la problematicidad de las inclusiones y exclusiones se convierten en el factor de su carácter inevitablemente inestable y móvil, y la arbitrariedad se torna en el eje articulador de su constitución, que lo que la convierte en un fenómeno propiamente “estético”<sup>22</sup>. Esto último es bastante relevante, porque la mayoría de las propuestas que mostraremos de ahora en adelante, se quedarán más dentro de una actitud más enciclopédica, en la cual se busca dar cuenta de poemas de este nuevo régimen, pero no siempre logran constituirse como tales en tanto antologías, cuestión bastante meritoria en el caso de Anguita y Teitelboim.

## **2.2. La afirmación del siglo XX como crítica de la modernidad.**

Si anteriormente vimos cómo *Selva Lírica* y la *Antología de poesía chilena nueva* se proponían intenciones fundacionales respecto a la identidad literaria chilena, en las décadas posteriores las antologías parecen mostrar la consolidación de un desarrollo poético, además de comenzar a ofrecer lecturas más diversas sobre ese transcurso, a raíz de la incorporación de nuevas plumas. Como bien describe Nómez, algunos nombres pierden terreno en el imaginario poético, otros modifican sus estrategias artísticas para mantenerse vigentes y los que emergen comienzan a ser mejor considerados por la crítica, sus pares y el valor que genera para el mercado literario (*Antología crítica* IV 6-7). Esto, además, se evidencia más fuertemente en las décadas de la historia de Chile en que el

---

<sup>21</sup> Debe tenerse en claro, eso sí, que en realidad se trata de visiones teóricas distintas: la autonomización del campo literario

<sup>22</sup> Sin embargo, eso no quita la búsqueda del carácter identitario de la poesía chilena, sino que, al adoptar este nuevo status de mayor autonomía para lograr un efecto social, establece un posicionamiento más depurado y “moderno” en torno a la construcción de una cultura nacional (y, en algunos casos, revolucionaria).

modelo desarrollista empieza a hacer crisis y comienza la efervescencia revolucionaria de los años '60, aparejado además con la expansión de la urbanización, trayendo cambios en la poética misma.

El ánimo vanguardista va perdiendo terreno y la exploración de elementos del habla popular se fortalece, así como también la introducción de imaginarios urbanos, en tanto ya no se aborda tanto desde el optimismo moderno de las vanguardias. Comienzan a aparecer elementos de cosmopolitismo e ironización del yo (Enrique Lihn, quien es considerado una especie de fundador tardío de la generación), por un lado, crítica o rechazo a la vida moderna (la poesía lírica de Jorge Teillier, Efraín Barquero y Rolando Cárdenas), desde otro, además de una reivindicación de la marginalidad y fragilidad del sujeto (Armando Uribe, Alfonso Alcalde), todo bajo la influencia ejercida por la obra de Nicanor Parra, además de la producción más personal y agitada de Gonzalo Rojas. Nómez señala que ambos realizan un posicionamiento estético que permite comprender la ruptura que hacen respecto a las vanguardias:

“Jean-Francois Lyotard ha explicitado dos tipos de progresos en el saber (o cambios en el campo estético según Bourdieu): el primero corresponde a una nueva jugada (nueva argumentación) en el marco de las reglas establecidas y el segundo a la proposición de nuevas reglas y por lo tanto a un cambio en el juego. Si la segunda jugada puede homologarse a los cambios que en el campo de la poesía nacional y latinoamericana produjo en los cincuenta la producción de Parra, la primera puede aplicarse a la de Rojas” (15).

Esto permite entender a Nómez cuando propone que son ellos los dos poetas que cobran primacía sobre las generaciones posteriores, que confluyen en dar distintas respuestas al desgarramiento de una modernidad que ya tiene poco que prometer. Curiosamente, al hablar de la generación del '50, antologa también una gran cantidad de poetas por fuera de estas tendencias, otorgándoles de esa forma un rol secundario dentro del panorama, lo que evidencia de por sí cómo la multiplicación de autores y las mismas dinámicas del campo que describe Nómez empiezan a dificultar la posibilidad de clasificar la poesía. Pero ante esta dificultad, “la poesía chilena” se sigue manteniendo estable y vigente, como si el escepticismo de estos poetas y sus vaivenes solo fueran una gran pugna

por ser abrazados por la tradición, que ahora comprende que el conflicto es una característica intrínseca en el régimen estético.

Una de las publicaciones importantes de este período es la *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957), de Jorge Elliott, profesor de literatura inglesa y norteamericana, que posee la particularidad de ofrecer un extenso estudio sobre la poesía chilena desde esta perspectiva anglosajona, lo cual, según Nómez, le significó algunas polémicas (*Antología Crítica* III 10). En todo caso, los eventuales sesgos de Elliott son advertidos de forma temprana; en el prólogo, pues realiza un mesurado balance reflexivo sobre el ejercicio de antologar:

“...he realizado una selección rigurosa. Esta selección dejará de satisfacer a muchos y es indispensable reconocer que, aunque he intentado ser lo más imparcial posible, no podría haber comenzado a seleccionar sin recurrir a mi gusto particular fuera de hacer uso de mis limitados conocimientos de estética literaria. La tarea de escribir acerca de nuestros contemporáneos es ingrata y, como han señalado tantos, en este caso la ‘herejía personal’ es siempre más obvia... No dudo que si T.S. Eliot se hubiese dedicado a estudiar a los poetas de su tiempo en vez de centrar su atención, ante todo, a los poetas metafísicos del siglo XVII, su labor crítica hubiese sido mucho más discutida, ya porque sus convicciones íntimas no coinciden con las que sustenta el artista que examina, en lo que concierne a los fenómenos estético, o ya porque las pasiones vitales del momento, lo separan de él. Es interesante hoy día leer los juicios emitidos acerca de poetas como Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron y Shelley ¡Cuánta pasión hay ahí! ¡Cuánto compromiso con los conflictos del momento y con los prejuicios estéticos de la época!”. (*Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena* 10)

En este preámbulo, hay varias cosas muy interesantes que notar para comprender el fenómeno de las antologías. El más importante es notar cómo concibe la relación con la poesía de la que es contemporáneo, en la que el componente sentimental se comporta como el sesgo histórico que se produce en el crítico. Da la impresión de que esta distancia no es que dé cabida a una mayor “objetividad” en el análisis literario (aunque exprese esa intención), sino que permite desplegar esas pasiones o convicciones en un objeto más estabilizado o sobre el cual las disputas interpretativas son mucho menos cruciales en relación con las que se dan en la poesía presente. El otro aspecto a llamar la atención es el uso de la noción de “crítica” en las antologías; más allá de las disquisiciones filosóficas



que se pudiesen hacer al respecto, se presenta siempre como un estudio riguroso, profundo, objetivo con el que se abordan los textos literarios, estableciendo miradas generales sobre los autores e incluso de la historia literaria entera (esto sucede en este caso y en el de Nómez, y, si bien no utilizan tan abiertamente ese apelativo, también ocurre con *Selva Lírica* y *La poesía chilena moderna*), en el cual el gusto personal es un dato más.

Respecto a la denominación de “nueva” poesía chilena, es muy interesante notar que, Elliott se dedica a exponer ciertas hipótesis respecto al subdesarrollo cultural hispanoamericano en comparación al desarrollo de los Estados Unidos, estableciendo que el momento de independización de nuestro subcontinente se dio en un contexto de decadencia cultural de España, mientras que en Norteamérica el mencionado proceso se dio en un momento que Inglaterra estaba en un estado de “actividad creadora admirable” (*Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena* 17), proponiendo un extenso e informado comentario de ejemplos similares en la literatura europea, desarrollando toda una teoría de la formación de la cultura y la educación desde diversas aristas, influenciado fuertemente por filósofos europeos como Whitehead y Dilthey. En ese contexto, su teoría de la poesía en la cual destaca las virtudes del quiebre que realiza el romanticismo al despreciar el arte académico por buscar siempre imitar a los grandes exponentes. Ante ello, sobrepone el problema de la potencia expresiva de la poesía, destacando que, si bien se hace necesario tener un adecuado manejo de los asuntos formales y de la lengua, “no puede hacer con ellas una obra vital quien no posea capacidad de experiencia emocional y el don que le permitirá utilizar esas experiencias o vivencias” (32), mostrando al poeta como portador de una sensibilidad superior. Tras exponer todas estas problemáticas, finalmente realiza su posicionamiento final:

“Ahora bien, lo importante para nosotros es que la formulación que encierra lo que llamamos *la nueva poesía chilena* acusa un enriquecimiento notable en cuanto a sentido y contenido. La metáfora opera en nosotros con eficacia, revelándonos una capacidad de solución en el descubrimiento de analogías muy superior a la que observamos en los poetas de generaciones anteriores: hay en ellos un alto grado de verdad poética y nos llegan con frecuencia como una verdadera revelación” (33).

Como se ve, la “nueva poesía chilena” es la que logra exaltar con creces los valores que puedan mostrar a la poesía chilena con un nivel de desarrollo -entendido como la posibilidad de dar cuenta de una capacidad para manejar adecuadamente su propia interioridad- comparable al que los grandes exponentes del romanticismo y de la reciente literatura norteamericana han logrado crear, lo que se hace a través de una adecuada incorporación de las tradiciones populares a la vez que aceptando la posición del propio país en la cultura occidental<sup>23</sup>. Al igual que Nómez, también destaca la importancia de la incorporación educativa de la clase media como el hito histórico que posibilitó la diversificación de nuestras letras, y, si bien destaca el aporte de los últimos modernistas como Pezoa Véliz o Magallanes Moure, no son considerados en la antología precisamente por ser parte de esa corriente. Se presentan en cambio, como “nueva poesía” ya a Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y las posteriores vanguardias, pero, y de ahí la importancia de esta antología, ya contempla los autores que Nómez había fijado como fundacionales y trascendentales de estos años: Nicanor Parra y Gonzalo Rojas en tanto autores consolidados; Lihn, Teillier, Uribe, Oyarzún, Barquero, Rubio y Rosenmann-Taub como los nuevos. Aquí es importante notar el dispar número de páginas con las que se trata a cada autor -quizás ahí radica más fuertemente el componente arbitrario de Elliott- puesto que los poetas mejor considerados son Neruda y Parra, lo que nos entrega indicios de cómo entiende las primacías dentro de las distintas épocas de la literatura, en una compilación que tiene pocos autores en comparación a las otras más enciclopédicas que hemos nombrado, lo que da cuenta fuertemente del rigor con el que operan los criterios.

La antología de Elliott presenta un importante valor, como ya dijimos, por establecer un nexo y una explicación interesante en torno al desarrollo de la poesía chilena en relación al que se ha dado en el mundo anglosajón, aunque con el mismo tipo de sesgos en torno a la inferioridad de nuestra cultura similares a los indicados en las antologías fundacionales, nutrida de más elementos sociológicos y filosóficos. Esto, de todas

---

<sup>23</sup> Respecto al siglo XIX, menciona que la gran mayoría de sus poetas eran “meros versificadores” (38), apelativo que ya habíamos encontrado por los poetas despreciados en *Selva Lirica*.

maneras, posibilita apreciar como “novedad” a la generación del ’50, a pesar de su juventud, reconociendo el cosmopolitismo de su propuesta como una actitud que le dio bríos para llegar a ser el referente directo para la poesía que se desarrolló, al menos, hasta la dictadura militar. Finalmente, es importante notar que el espíritu racionalista y occidental que envuelve a esta compilación se tensiona por la preferencia por la profundidad subjetiva de la poesía, lo cual viene a confirmar el fuerte nexo que desarrolla Elliott con el romanticismo, imprimiéndole una vitalidad académica al ejercicio antológico que termina impactando en la poesía y la crítica literaria. Así, la ideología literaria nacional se logra reafirmar al poder ser analizada por nuevos marcos teóricos que tradicionalmente no los contemplaban, expandiendo sus fronteras, lo cual se logra a partir de la lectura exhaustiva y erudita de la poesía, su contexto de producción y los conflictos a los que se enfrenta<sup>24</sup>.

Otra de las recopilaciones importantes que surgió en ese contexto es la *Antología de la poesía chilena contemporánea* (1971) de Alfonso Calderón (también profesor universitario), editada por Cormorán, una colección de la Editorial Universitaria que dirigía Enrique Lihn y en la cual trabajaron destacados autores como Germán Marín, Pedro Lastra, Waldo Rojas o Hernán Lavín Cerda, y que tenía expresión también en una revista del mismo nombre que publicaba artículos de estos mismos autores, como también de varios internacionales. Esta colección fue quizás uno de los impulsos más importante de la literatura nacional a fines de los ’60 y principios de los ’70, siendo esta antología quizás la propuesta que engloba una visión poética acabada sobre lo que debía comprenderse como la tradición lírica chilena: sin ir más lejos, pertenece una línea llamada “libros para el estudiante”, lo que nos dice bastante de su intención. Intención humilde, de todas maneras, considerando que, si bien la antología contempla un alto

---

<sup>24</sup> En términos sociales, debe destacarse que en estos años muchos poetas ejercen la docencia (escolar y terciaria), desarrollando una interacción más formal con la educación superior (él mismo Elliott es profesor de la Universidad de Concepción, que fue donde se editó esta antología). En esa línea, Parra, Rojas, Lihn, Uribe, Oyarzún y varios otros ejercieron en universidades, cuestión extraña al menos en los autores más conocidos de las épocas anteriores. Esto hizo que muchos externos pudieran también difundir y discutir sus visiones poéticas al interior de las editoriales y publicaciones de estas instituciones, lo cual es poco destacado dentro del detallado diagnóstico de Elliott y dentro de la historización de Nómez solo es tomado en cuenta para hablar de los grupos emergentes de la generación del ’60, quienes en su mayoría eran aún estudiantes o jóvenes egresados.

número de autores, solo lo hace con aquellos sabidamente canónicos, los cuales ya en esos años habían crecido en número<sup>25</sup>. En un breve prólogo, clarifica la intención que la orienta: “registrar el desarrollo de la poesía chilena desde el momento mismo en que se despoja de su carácter segundón para transformarse verdaderamente en una segunda naturaleza nacional” (*Antología de la poesía chilena contemporánea* 7). La cantidad reducida de autores hace notar que ese conjunto sería el que mejor encarna ese espíritu, el cual se actualiza con el tiempo, reconociendo a la antología como una suerte de testificación. Además, demuestra las dinámicas de actualización, emergencia y desaparición del canon que anteriormente había descrito a Nómez, en el que autores que habían aparecido en otras antologías pierden terreno o muestran una consolidación (como es el caso de los poetas de *La Mandrágora*). De todas maneras, Calderón toma esta vía para “oponerse a esas obsesas y deslastradas ‘antologías generales’, documentos de buena fe notarial que hacen de la acumulación una virtud y de la indistinción entre lo accesorio y lo fundamental, un punto de mira” (7), lo que demuestra la existencia de un criterio claro, pues a la antología general se le opone una con un criterio estético más refinado (determinado por la capacidad de sobresalir dentro de un panorama que puja por seguir haciendo de la poesía chilena una “segunda naturaleza nacional”). Esto además llama la atención que se haga en un libro con fines pedagógicos, especialmente en los tiempos de la Unidad Popular: lo que se busca es enseñar una forma de apreciar más que difundir una especie de “cultura general” de la poesía<sup>26</sup>. Por otra parte, señala también que la intención es dar cuenta de la evolución de los autores no tanto para ver los vaivenes de su calidad sino de las temáticas y conflictos a los que se enfrentan a lo largo de su obra.

---

<sup>25</sup> En este caso, es bueno transcribir todos los considerados: en una primer grupo fundacional, se considera a Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure, Carlos Pezoa Véliz, Pedro Prado, Gabriela Mistral, Ángel Cruchaga, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Juan Guzmán Cruchaga, Alberto Rojas Jiménez, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, Pablo Neruda, Humberto Díaz-Casanueva y Oscar Castro, el segundo grupo parte desde la Mandrágora, contemplando solo a uno del grupo, Braulio Arenas, para luego incluir a Eduardo Anguita, Nicanor Parra, Jorge Jobet, Gonzalo Rojas, Carlos de Rokha, Alfonso Alcalde, Miguel Arteche, Raúl Rivera, Alberto Rubio, Enrique Lihn, Efraín Barquero, Armando Uribe, Hernán Valdés, Jorge Teillier, Oscar Hahn, Waldo Rojas y Gonzalo Millán.

<sup>26</sup> Como curiosidad, hacemos notar que Alfonso Calderón es padre de las hermanas Teresa y Lila Calderón, que, como veremos en el próximo capítulo, presentan una antología que posee las características que su padre critica: una antología general de las generaciones del '60 y el '80, pero con la intención, al menos aparente, de borrar la oposición entre “lo accesorio y lo fundamental”.

La forma de justificar la división en dos partes de la antología va dando indicios un poco más claros de su motivación estética: “Constituye la primera [parte] una proposición para redistribuir objetos poéticos a partir del momento en que la idolatría de las palabras -nuestro pecado original, según Gabriela Mistral- es desplazada por una notoria conciencia del lenguaje como fundamento de una nueva mirada sobre el mundo y las cosas” (7). Esta apelación a “las cosas”, por cierto, no es una generalidad banal, sino que obedece precisamente a su mirada de la poesía, pues, de hecho, de los primeros poetas que compila señala:

“Si bien la primera parte constituye un testimonio concluso -no anacrónico- que toma como hitos el naturalismo de Dublé y Pezoa Véliz hasta las zonas primeras del surrealismo, conviene apuntar que vemos, como una constante en la poesía chilena del siglo xx, su ánimo rupturista, que consiste en rechazar las formas mitológicas de contención a partir de un entendimiento de la crisis del concepto de realidad, de un restablecimiento de las anécdotas trascendentes como formas de expresión del mundo, borrando paulatinamente la frontera entre el yo y las cosas” (8).

Lo interesante de esta apreciación, es que refleja mucho el espíritu que los críticos de la generación del '50 y el '60 han realizado respecto a sus respectivas poéticas, en la cual reinterpretan sin rechazar la tradición literaria chilena, remarcando la crisis de las aspiraciones modernas, expresada en la experiencia alienada en el mundo (entendido desde lo que el marxismo podría denominar “el fetichismo de la mercancía”, es decir, la ruptura de la identificación del ser humano con el producto de su trabajo, haciéndola parecer como un sujeto autónomo), cuestión que está muy presente en la poesía de esos años<sup>27</sup>. Ciertamente esto también debe ser entendido como una estrategia para intentar

---

<sup>27</sup> Por ejemplo, Nómez, poeta él mismo iniciado en los '60, señala: “La poesía de los años '50 y '60 señala una nueva vuelta de tuerca en el complejo panorama de la literatura nacional y continental moderna. Por un lado, una ruptura radical con las vanguardias de comienzos del siglo XX, que busca devolverle al discurso imaginario la génesis de una lengua saqueada durante el proceso moderno a través de representaciones que lo exaltan o critican, pero sin dejar de auscultar la forma como su desarrollo ha afectado la interioridad humana. Los poetas más lúcidos del período están conscientes que la modernidad se enmascara en su potencia transformadora y civilizatoria para destruirlo todo. En sus poemas aflora más que nunca la incomunicación y la alienación urbana, la enajenación del trabajo que es también enajenación del discurso o el ensamblaje de la fábrica que es también ensamblaje destructor y desgarrado en el lenguaje. El nuevo sujeto de la historia deambula por el mundo externo e interno... Aquí no hay conocimiento, sino solo la descripción de un mundo ajeno y solitario que se le niega al ser humano y ni siquiera sirve para conocerse a sí mismo: el sujeto se constituye en una especie de esquizofrénico social y su discurso se evapora muchas veces en el lugar más nimio e insignificante de la sociedad” (*Antología crítica IV* 21).

influir en el dibujo de un campo determinado, pero también es la forma de estabilizar la propia forma de habitar el mundo poético en un contexto que se hace necesario asentar un posicionamiento ante una coyuntura histórica agitada<sup>28</sup>. Calderón, además, considera que la fijación por lo coloquial en estos valores fundacionales, “en oposición a un lenguaje vanilocuente” (8) hace un nexo directo con la renovación parriana, quien es uno de los poetas que abre la segunda parte de la antología. A partir de ello, identifica muy brevemente dos tendencias, una de carácter más lárlico (caracterizada de forma bastante sardónica pero precisa a la vez) y otra más vinculada a un escepticismo frente a las posibilidades políticas de la poesía (tomando como principal referencia a Lihn), a la cual alaba mediante una referencia y compara los cuestionamientos que ha recibido con los que en su momento recibieron de Rokha y Mistral, lanzando una reflexión que nos habla muy bien cómo Calderón piensa la relación entre la crítica y el campo:

“No dejemos de recordar cómo la crítica, con excepciones muy contadas, batió palmas contra la Mistral (Pedro Nolasco Cruz, Raúl Silva Castro), contra de Rokha (sin excepciones), sin ataques frontales a puntos de vista o procedimientos, sino en defensa de un *establishment*, que se llamó academia, insensibilidad, torpeza o incompetencia. Eran los hombres inadecuados para una poesía adecuada.” (*Antología de la poesía chilena contemporánea* 10).

Cabe destacar, en ese sentido, que esta reivindicación de la posición lihniana tiene que ver también con las disputas culturales que había en ese contexto, en el cual Lihn cuestionaba la posibilidad del establecimiento de una cultura oficial y el que hubiese una poesía “adecuada” para el proceso histórico, siendo estas palabras una censura indirecta a los críticos de su propio presente. En ese sentido, la concepción que Calderón tiene

---

<sup>28</sup> Entre el período de agitación social comprendido aproximadamente en la segunda mitad de los '60 hasta el '73, surge la necesidad de pensar una cultura y una literatura que, de algún modo, diera cuenta de las necesidades políticas de la época, a diferencia de lo que cierta crítica ha establecido respecto a estos años. En general, esos juicios han tendido a confundir el carácter “político” de esos posicionamientos como connivencia con las posturas que provenían de la izquierda institucional y, en particular, las del Partido Comunista (que, por lo demás, tenía nada menos que a Pablo Neruda entre sus filas), lo cual alejaría a estos poetas de haber tenido una postura. Al respecto, *El circo en llamas* (1998, publicado por Lom Editores) de Enrique Lihn es un material que nos permite corregir aquella concepción a partir de una serie de reflexiones en torno a la relación misma entre poesía y política, a la vez que las definiciones de la poesía de los lares esgrimidas por Teillier muestran abierta hostilidad al progreso capitalista y al cosmopolitismo poético. En ambos casos, por lo demás, son problemáticas que se agudizan en su producción en dictadura. Ver, por ejemplo, los ensayos “Bertolt Brecht” y los de la sección “El compromiso, esa vieja palabra sartreana”.

respecto a “la poesía chilena” también tiene que ver con el eterno conflicto entre los críticos y los poetas, los cuales deben someterse a veces a exposiciones bastante duras de parte de las posiciones dominantes en la poesía, componente muchas veces dinamizador de la estética: “Sin los poetas insulares, el proceso de desenmascaramiento habría demorado, permitiendo la existencia de formas desfiguradas de la gracia durante un lapso mayor” (9).

Respecto al ordenamiento, los poetas se alistan por orden de nacimiento, con desigual número de páginas (los más holgados son los canónicos, sin ninguna sorpresa) y al principio de los poemas de cada autor, solo se señalan los años de nacimiento y muerte, el listado de sus obras y un listado de referencias bibliográficas para cada uno, selección que se plantea como “estrictamente selectiva, negándonos a trazar las quince o veinte líneas... en las que suelen sindicarse adecuadamente los matrimonios, obsesiones, trabajos públicos o desempleos, altibajos de salud y afectos, glorias funcionarias, amén de esa quisicosa detestable que denominan *curriculum*, por estimarlas más bien desmerecedoras e inocuas” (10). Esa apuesta por la síntesis, a la vez que la prosa irónica que se despliega en el prólogo, nos confirma la necesidad de adoptar una actitud polémica frente a las antologías que anteriormente denominamos “críticas”. Eso sí, como una especie de interesante compensación, incluye un apéndice con textos de poética de cada uno de los autores que antologa, intentando que el lector adquiriera una postura crítica desde lo que el mismo autor entiende como su trabajo artístico (advirtiendo que esa no es la forma unívoca de acceder a él), discurso que esconde su gusto personal en la apelación al desarrollo literario nacional y la brevedad de su comentario.

En ese sentido, y a modo de balance de este apartado, podemos ver que las dos antologías revisadas de esta época depositan una confianza mayor en esta “segunda naturaleza” nacional, frente a la cual adoptan actitudes opuestas: enciclopédica y académica en el caso de Elliott, y una más propiamente “poética” en el caso de Calderón, entendido esto como la búsqueda de hacer hablar a los poetas desde su fuerza expresiva, más que desde factores extraliterarios, como el currículum o el nexo que se pueda

presentar con tradiciones extranjeras. Esto devela también la actitud histórica de ambos antologadores: Elliott utiliza la antología para mostrar que es posible evidenciar un desarrollo intelectual que ha estado haciendo falta en el conocimiento de la poesía, mientras que Calderón manifiesta un rechazo a la excesiva predominancia de información crítica sobre los escritores compilados, demostrando así el rechazo de su propio ambiente literario a la academización del ejercicio poético. Esto es relevante porque ambas se piensan desde lo educativo, sucediendo que Elliott busca “informar” a los lectores sobre la relación entre desarrollo cultural y poesía, mientras que Calderón busca una pedagogía que se oriente a la detección de fuerzas y sensibilidades expresivas. Como advertimos anteriormente, ambas antologías no son propiamente “estéticas”, pero sí ya son conscientes de que el arte se construye desde un régimen de percepción particular. Educar en sus particularidades muestra cómo estas selecciones se desarrollan desde una posición mucho más reposada y cómoda para pensar la literatura, respondiendo a la identidad que otorga la ideología de “la poesía chilena” construida a lo largo del siglo, como también en los proyectos históricos asentados en los que la sociedad depositaba sus expectativas. Desde 1973, estas prioridades cambian drásticamente hacia la sobrevivencia.

### **2.3. El neoliberalismo en Chile: de la marginalidad y resistencia dictatorial a la democratización mercantilizada de la circulación poética.**

#### **2.3.1. De los primeros años de la dictadura a la conformación de una resistencia.**

Si con la antología de Alfonso Calderón se podía destacar como nuevo impulso de la poesía desde los años '50 la sospecha en torno al compromiso histórico del poeta, la irrupción del Golpe de Estado de 1973 destruye toda la institucionalidad artística que se había forjado hasta entonces, volviendo a replantear la relación entre poesía, política y sociedad, golpeando todas las sensibilidades literarias, ahora desprovistas de un proyecto de sociedad. Aquellos escritores con compromisos militantes más claros son apresados y exiliados, mientras el resto observaba desde el encierro y la incertidumbre cómo los militares empezaban a imponer con puño de hierro un nuevo régimen social. Como señalamos, Nómez no tiene aún elaborado el volumen de su extensa antología respecto a



estos años, pero si nos ha entregado reflexiones al respecto en otras fuentes. En una de esas reflexiones, nos señala que, a pesar del dramático quiebre en las condiciones políticas, hay una continuidad en la poesía chilena, ya que la dictadura “obliga a los poetas del interior del país a la autocensura, la escritura panfletaria, la protesta comprometida y la búsqueda de nuevas fórmulas escriturales para dar cuenta de una realidad reprimida, escindida, fragmentada.” (La poesía chilena). En esa línea, existe una primera etapa en que la escritura se vuelca a la observación del horror de manera testimonial, evidenciando el carácter compartido del sufrimiento, en un momento en que las condiciones de producción se tornan particularmente desfavorables. La experiencia traumática también se convierte en fuente expresiva, especialmente en estos años, haciendo destacar nombres como los de Aristóteles España (apresado en isla Dawson), Floridor Pérez (apresado en isla Quiriquina) y algunos que circularon de forma inicialmente anónima, como Oscar Hahn o Ana María Vergara. A su vez, la censura provoca que se utilicen estrategias para evadirla, diversificando los soportes, como “panfletos, textos mimeografiados, volantes...”, lo cual también conlleva una interacción con la poesía misma, se convierte en material de su quehacer:

“Ya a partir de los años 1975 y 1976 empiezan a editarse una serie de revistas que de manera más sistemática intentan entregar a un número reducido de lectores los primeros fundamentos de una literatura crítica que utiliza los espacios en blanco, la supresión, la sustitución, la inversión y otros códigos de mediación retórica, que buscan eludir la censura, así como también nuevas formas de expresión<sup>29</sup>.” (La poesía chilena)

Lo importante a destacar en este período en términos “antológicos” es que la dispersión y la expansión de formatos menos convencionales al libro permiten observar el carácter contingente de mucho de lo escrito en estos años, ya que posteriormente es

---

<sup>29</sup> A renglón seguido, Nómez enumera las revistas que se hacen importantes para la circulación poética de esta época: “... revistas *Envés* dirigida por Mario Milanca, Carlos Cociña y Nicolás Miquea y *Vértice* en Concepción; el grupo y la revista *Aumén* creada por Carlos Trujillo y Renato Cárdenas y *Archipiélago* de Mario Contreras Vega en Chiloé; en Punta Arenas la revista *Momentos* iniciada por Luis Alberto Mansilla y Aristóteles España; *Poesía para el camino* de Ricardo Willson, *El 100topiés* de Luis Aravena y Esteban Navarro, *La Castaña* de Jorge Montealegre y Eduardo Llanos, *Huelén* de Hernán Ortega y Jorge Calvo, *La Gota Pura* de Leonora Vicuña y Ramón Díaz Eterovic y *La Bicicleta* de Eduardo Yentzen en Santiago.” (La poesía chilena)

reeditado en libros individuales son lanzados años después, con reediciones y correcciones, además de las antologías que son publicadas en el período democrático.

En términos poéticos, ya desde 1977 se empieza a ver una suerte de pequeña apertura en la dictadura que permite una mayor circulación poética, en la cual Nómez destaca:

“...el abanico de expresiones poéticas se amplía de manera expectante. Por un lado, los poetas jóvenes desarrollan una lírica comprometida políticamente, pero también con resonancias simbólicas vastas. Es el caso de José María Memet, con su primer libro *Poemas crucificados*; del segundo libro de Jorge Torres Ulloa, *Palabras en desuso*, y de publicaciones en revistas y antologías de Erick Polhammer, Antonio Gil, Bárbara Délano, Diego Maquieira y Ricardo Wilson, entre otros. En varios de ellos se destaca la ironía, el juego de palabras, la utilización de elementos de la publicidad, el pastiche, el collage, el uso de la página en blanco, las formas visuales y otras técnicas de carácter experimental. Es el caso por ejemplo de Diego Maquieira, quien anuncia en *Upsilon* (1975) el sujeto desdoblado y oralizado de *La Tirana* (1983). Antonio Gil publica algunos poemas en la antología de Willson (1977), en que el sujeto se despersonaliza y los objetos cobran una dimensión demencial. (La poesía chilena)

Sin embargo, según Nómez la ruptura que vendría a dar notoriedad a esta generación de poetas sería la que se da con la publicación de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977) y *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979), en las cuales se condensan obras que vendrían a ser las mejores “representantes” de este movimiento y los cuales marcarían la pauta de la difusión literaria en estos años. Estas obras estarían marcadas por una tendencia “neo” o “post” vanguardista que radicalizaría las propuestas emanadas de generaciones previas, a la vez que tendrían particular actualidad con el contexto dictatorial, si bien en el caso de Zurita esto es bastante más explícito, tanto por el contenido de su poesía (en la cual se problematiza la relación entre el texto y la corporalidad) como por su despliegue como “performancer”<sup>30</sup>, esto también se puede vislumbrar en el caso de Martínez: su propuesta, en primera instancia, pareciera estar basada en una retórica más bien

---

<sup>30</sup> No se debe olvidar también la importancia en estos años del “Colectivo de Acciones de Arte (CADA)” y la configuración de “la escena de avanzada”, que fueron claves en la constitución de una concepción neovanguardista del arte y de la irrupción pública de éste en el contexto dictatorial.

autorreferente y en muchos casos metaliteraria, en la cual se busca cuestionar los supuestos de la creación poética y su relación con el lenguaje, además de estar llena de referencias e intertextos a autores europeos. Sin embargo, como bien señala Matías Ayala en *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* (2011), en *La Nueva Novela* se utiliza la ironía sutil y el cuestionamiento de las jerarquías literarias (a través de técnicas como el *bricolage* y el tono “pedagógico-autoritario” de sus textos) como forma de cuestionar las relaciones de poder en la sociedad a través de la puesta en tensión todos los entramados de la lógica y la metafísica que convencionalmente se utilizan, no exentos de un escepticismo radical (Lugar incómodo 177-178). En esa línea, Ayala resume bastante bien esta relación:

“Como suelen afirmar las vanguardias, la relación entre texto y sociedad no consiste en la nominación directa, sino que se mantiene en el nivel de los códigos utilizados para nombrarla. A pesar de que, paradójicamente, *La nueva novela* parece un juego o un sistema cerrado, las referencias hacia lo que deshace la significación y la serie, hacia lo que está allende sus fronteras, es continua...” (179)

En ese sentido, Martínez está consciente que la autoría presupone un saber que tiene autoridad sobre la realidad, las formas de representar y la arbitrariedad de las formas de divulgación del conocimiento. Esto, también, además reafirman su autodenominación como poeta “apocalíptico” (179) que da cuenta del fin de los preceptos de la ilustración, cuestión que es muy contingente con la visión intelectual general que emerge en Chile a partir del golpe de Estado que se debatía entre la resistencia y la decepción con la modernidad. Este detenimiento en la obra de Martínez lo destacamos, como ya dijimos, en un espíritu epocal que, a pesar del pesimismo reinante, fue posible de pensarse y combatir gracias al esfuerzo y trabajo de muchos escritores de aquellos años: En las descripciones de esta época tienen mucha importancia los espacios universitarios, centros culturales independientes y talleres universitarios, ya hacia fines de los '70 y más fuertemente en los '80 se realizaron constantes encuentros de escritores en los que era habitual la participación de escritores de la talla de Nicanor Parra, Enrique Lihn, José Donoso o Stella Díaz Varín, por decir algunos entre muchos otros, entornos en los cuales

los poetas de generaciones más jóvenes empezaron a encontrar su espacio y retroalimentación<sup>31</sup>.

El panorama que hemos entregado ha estado hasta ahora excesivamente centrado en lo que ha ocurrido al interior del país, y ciertamente hay matices con lo que ocurre con los poetas del exilio. Los cuales se valieron de sensaciones como la indignación, la distancia y la tensión entre la añoranza y el desarraigo con el lugar de origen para producir la materia poética. Aquí las diferencias se aprecian desde las distintas perspectivas experienciales de cada autor: destaca la obra de Gonzalo Millán, Alfonso Alcalde, Omar Lara, y otros que, estando en el extranjero, no fueron directamente expulsados, tales como Roberto Bolaño y Bruno Montané, que empezaban a sentar las bases del pseudo movimiento “infrarrealista”. Según Nómez, en su artículo “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta” (2010) señala que hay tres etapas en estos años:

“La primera es la más típica, la de integración, (...) al lugar de origen y al tiempo de plenitud que aparece sobrepujado frente a la caída del momento presente. La segunda etapa es la de desintegración y fragmentación de este mundo del pasado y presenta un discurso desesperanzado hacia el presente y el futuro. Exilio es aquí sinónimo de soledad y desarraigo. (...) La tercera etapa es la de la integración cuestionada, que implica un replanteamiento de las relaciones de identidad con el entorno y el lugar de origen. Esta nueva identidad que se manifiesta en un movimiento permanente y una búsqueda de equilibrio entre las experiencias del pasado y del presente, se refleja en las obras como una articulación con el pensamiento crítico del allá. La nueva identidad se asume como un movimiento, como la maduración de una actitud creativa que sigue produciendo un arte rebelde y resistente al entañamiento, a la enajenación y a la represión. Los escritores se distancian para leer mejor los signos de una patria que se multiplica (hay poetas que vivieron en más de un país su exilio) y que requiere nuevas formas de escritura para representarla, interpretarla, significarla.” (*Exilio e Insilio*)

---

<sup>31</sup> En línea con lo que ocurre en los primeros años, Nómez destaca las antologías *Poetas chilenos hoy* (1977) de Daisy Bennett y Ariel Fernández y *Poesía para el camino* (1978) publicada por Ricardo Willson en el marco de la Unión de Escritores Jóvenes, publicada por la Editorial de la Universidad Católica, en las cuales se busca expresamente una rearticulación con la tradición de “la poesía chilena” y su oficio como forma de rearticulación histórica que confronta el apagón y fragmentación cultural de la dictadura, siendo, a nuestro juicio, esa voluntad una de las reservas morales (y discursivas) que sustenta el discurso de una poesía nacional como proyecto (Nómez, *La poesía chilena*).

De estas etapas, se puede notar que el problema de la identidad está vigente en todas, lo que nos viene a mostrar el fuerte arraigo que hay entre los poetas con su nacionalidad, con sus vínculos y cultura las que permiten construir un imaginario poético; relaciones sociales tan elementales como la identidad, los nexos afectivos y el momento histórico se siguen entrecruzando, resultando en la constitución de una sensibilidad muy vinculada a los cambios de la percepción que se producen por un habitar urbano marcado por el desarraigo. Nómez, citando a Grinor Rojo, es bastante claro al indicar que los poetas exiliados siguen produciendo literariamente un espacio nacional por fuera de sus fronteras, experimentándola “a ciegas” en un territorio ajeno (Nómez, *Exilio e Insilio*). En esa línea, podemos señalar que “la poesía chilena” como ideología también es la posibilidad de hacer sobrevivir y dar continuidad al discurso estabilizador del propio poeta, lo cual en esta época está muy aparejado, como hemos visto, a la sensación de quiebre radical con las formas modernas de concebir la realidad.

### 2.3.2. Las antologías de poesía en los años '80.

En los '80 las condiciones de producción que esbozamos en el apartado anterior se multiplican y se convierten en estándar, lo que hoy se nos aparece como cierto canon poético en ese entonces figuraba en medios no tradicionales. El mismo desfinanciamiento estatal hace que espacios como la universidad, otrora productora de la gran literatura, pasa luego a caer en una lógica de refugio, en el que medios más precarios de publicación como la fotocopia y el mimeógrafo estaban a la orden del día. Esta situación, que también imbuyó de épica a la época, no quitó que algunas editoriales de corta duración se arriesgaran con libros enteros<sup>32</sup>. En ese sentido, la concepción en torno a la posibilidad de “englobar” una idea de poesía chilena está bastante llena de elementos extraliterarios, siendo la antología, en su carácter fronterizo entre lo textual y el soporte, permita articular un discurso crítico que interviene en las definiciones de la historia poética. Esta responde

---

<sup>32</sup> Acá el aporte de editoriales como Ganymedes, cuyo propietario era David Turkeltaub (que también se inscribió con su aporte en la cronología de antologías notables con *Ganymedes 6* de 1980, en la cual se compilan autores tan canónicos como Gonzalo Rojas hasta valores emergentes que vieron interrumpida su producción como Armando Rubio y Leonora Vicuña), o bien, hacia finales de la década, las antologías *16 poetas chilenos* y *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*, de Erwin Díaz, en las que hace un recorrido de la poesía desde los '60 en adelante (además de Miguel Arteche), en la primera, y un recorrido más amplio que va de Parra hasta la dictadura.

a las necesidades y expectativas de un entorno literario y a la propia forma en que el compilador habita ese mundo. Esto termina construyendo un acervo imaginario que es capaz de hacer reaccionar a todo ese entramado social para que restituya los vínculos que pueda después de la represión y genere las nuevas formas de heredar la tradición literaria, como también nuevos mecanismos de circulación.

Dentro de las visiones críticas e históricas en retrospectiva que se hicieron durante estos años, está la que realiza Andrés Morales en el prólogo de su *Antología poética de la Generación del Ochenta* (2010), en el cual también sigue varios preceptos del crítico Iván Carrasco. Su recuento destaca muchos aspectos enumerados en el apartado anterior, haciendo énfasis en el hecho de que varios autores también cayeron en una especie de autoexilio: si bien algunos pudieron estar bajo el paraguas de poetas que ya habían alcanzado mayor fama, muchos de estos proyectos también tuvieron un alto grado de atomización y de trabajo en solitario (incluso en la cárcel) y el único punto común que se podía trazar entre ellos era su postura contestataria frente al régimen. A la vez, poseían una enorme diversidad tanto ideológica como estética, dificultando aún más las caracterizaciones de orden generacional. Sin embargo, el mismo Morales ve como un aporte de esta dispersión “programática” la diversificación de los tópicos y estilos literarios que hasta el día de hoy persiste en la poesía chilena, siendo ésta precisamente su marca común. Siguiendo a Carrasco, Morales caracteriza cuatro grandes temáticas durante esta generación: “a. poesía neovanguardista, b. poesía religiosa apocalíptica, c. poesía testimonial de la contingencia y d. poesía etnocultural.” (*Antología poética de la Generación del Ochenta* 17), a las que también propone agregar “a. poesía metapoética, b. poesía urbana [y] c. poesía de las minorías sexuales”. Además, destaca que, en la actualidad, “aún no es posible ver una “dominancia” de los modelos o ideas que la generación de 1987<sup>33</sup> ha intentado proponer” (20), lo que parece sumamente relevante a la hora de analizar el porvenir de estos autores y las promociones siguientes.

---

<sup>33</sup> Para Morales, si se sigue rigurosamente la propuesta generacional de Cedomil Goic, a esta generación debería denominársele de esa manera.

Si indagamos en la lectura de Carrasco, éste destaca que la generación del '80 se caracteriza por su heterogeneidad debido a cuatro grandes factores: el primero es el gran peso de la tradición literaria chilena, ya que su “gran dimensionalidad” dificulta la posibilidad de reproducir o “continuar” sus estilos de forma que puedan constituirse en un aporte; el segundo, es la reducción del espacio de la crítica literaria, en el cual las preferencias personales toman demasiada relevancia, faltando en esos años investigaciones de mayor rigor y amplitud; el tercero, es la problemática para publicar que genera la censura y, finalmente, la distancia forzada (ya sea por razones económicas, institucionales o de exilio) que desvincula a los escritores entre sí (Carrasco, *Poesía chilena de la última década (1977-1987)* 32). La importancia de esta descripción radica en que varias de las antologías de esta época se presentan desde la posibilidad de aportar a una restitución en la poesía chilena ante las dificultades que los autores tuvieron en la dictadura, lo cual logran mediante mecanismos tales como: 1) posicionamiento de los “pesos pesados” de la poesía chilena a través de las preferencias de elección y también porque los autores que tienen una figuración editorial mayor son emparentados con los menos conocidos; 2) ampliar el bagaje de la crítica literaria, dando un contexto discursivo al diálogo entre ciertas poéticas (como lo hace Elliott); 3) mostrar poesía que, debido a las restricciones de la época, pudo haber tenido una circulación restringida (o nula) y 4) vincula fuertemente a los autores entre sí, mediante la aparición en editoriales destacadas y volúmenes dedicados exclusivamente a estos grupos. Esto, además, de alguna forma está en sintonía con la lectura que Carrasco realiza de la generación, puesto que plantea una especie de nivelación con la tradición:

“La poesía chilena actual, como nuestro país, está impulsada por una intensa necesidad de plasmar su propia identidad, de fundar sus propios modelos de escritura, en lugar de aceptar la imposición de un modelo único preestablecido, con el fin de superar la dicotomía entre un pasado glorioso y un porvenir incierto, para ocupar con dignidad su propio espacio en el escenario de la literatura contemporánea.” (*Poesía chilena de la última década (1977-1987)* 44)

De esta forma, estos críticos han planteado a la poesía como un espacio de resistencia en el que se busca, a partir de la experiencia estética, una posibilidad de

continuidad en la historia que la dictadura se esfuerza por cancelar. Esto también se logra afirmando lo que se conoce como “tradición de la ruptura”, es decir, entender a la poesía chilena como “heredera” de su “gran tradición”, pero precisamente a partir de generar instancias de innovación estilística y temática, encontrando en esa tensión su espacio de afirmación. Sin embargo, rápidamente nos encontramos con una paradoja: para Morales, una de las características fundamentales de esta generación es la diversidad temática y la ausencia de algún programa generacional. Sin darse cuenta, da cuenta del problema mismo de su perspectiva: sin proyecto ni programa, hablar de una generación literaria permite simplemente tener un marco para hablar de un período de publicaciones que se sostiene en una experiencia particular que busca un lugar común a través de la identificación que es capaz de generar con su propia vivencia al interior de la historia de literatura<sup>34</sup>, pero la cual solo puede ser señalada después de una sistematización crítica. Así, el ejercicio mismo de insistir con una caracterización puramente generacional precisamente puede terminar por perjudicar el logro que se destaca en estos poetas que, según el mismo Morales, puede a dar la crítica contemporánea “lecciones a quien pretenda domeñar su cauce” (*Antología poética de la Generación del Ochenta* 27).

Estas perspectivas, si bien en su momento permitieron la expansión de expresiones artísticas y culturales, posteriormente pasaron a convertirse en un elemento de la cultura oficial, en tanto el pacto de la transición integró a las principales figuras del arte como parte de su propuesta de política cultural, en el cual se promovía el rescate de artistas más destacadas de la Unidad Popular y la dictadura que se vieron silenciados en ese período, y que en el período democrático fueron instituidos como figuras intelectuales cuyo criticismo y relevancia se debía más a un tipo de genialidad individual ahistórica y proveniente de una cultura republicana estable y continua, más que a posicionamientos y expresiones que buscaban un lugar dentro una modernidad prometedor pero convulsa, conflictiva y vertiginosa para la humanidad entera.

---

<sup>34</sup> Esto no debería ser valorado “negativamente”, como ya vimos, este tipo de arbitrariedades precisamente han dado vitalidad a la poesía. La pregunta que queda abierta, eso sí, es si en la actualidad se requiere de esos “órdenes del discurso” para la continuidad de la literatura.



Entre las antologías del período hay dos que nos interesa destacar por su clara exposición de su propia estrategia de lectura de la realidad poética, a través de la compilación de poetas emergidos en estos años, a la vez que identifican grupos y tendencias específicas que se consolidarían después como tópicos de la crítica y de la escritura misma: *Entre la lluvia y el arcoíris (antología de jóvenes poetas chilenos)* (1983) de Soledad Bianchi, editada inicialmente en Rotterdam, y la *Antología de la nueva poesía femenina chilena* (1985) de Juan Villegas, editado en Santiago de Chile.

En primer lugar, se puede destacar que ambas poseen extensos prólogos en los cuales tratan la problemática de la poesía chilena “joven” y “nueva” de la dictadura, en la cual se destacan varios elementos de los cuales ya hemos destacado anteriormente (capacidad de renovación estética y proyección de un futuro escritural, además de mostrar una adecuada relación con la tradición) y, en el caso de la segunda antología, se profundiza también sobre el rol de lo femenino en la poesía.

En el caso de *Entre la lluvia y el arcoíris*, su prólogo nos entrega en primera instancia un comentario en torno a lo que han sido las antologías de poesía de la dictadura hasta entonces, las cuales se han enfocado en su mayoría en poetas que habían publicado previamente al golpe, lo que les había dado cierto grado de consagración<sup>35</sup>, y que siempre se presentaba de forma algo incompleta por la dispersión de estas publicaciones tanto al interior de Chile como la circulación que tenían aquellos que estaban en el extranjero. En el caso de la “juventud” se devela un esfuerzo contracarácterístico que busca evidenciar la actividad que han realizado las agrupaciones culturales de la época, como también la actividad de editoriales y organizaciones en las que trabajaron escritores exiliados. El criterio de selección es abiertamente generacional, enfocándose en poetas que habían

---

<sup>35</sup> Bianchi destaca: “*Chile: poesía de la resistencia y del exilio*. Selección de Omar Lara y Juan Armando Epple. Barcelona, Editorial Ámbito Literario. 1978, 2 volúmenes. *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Prólogo y selección: Sergio Marcías. Berlín RDA, Comité Chile Antifascista, 1977. 324 pp. *Chile: poesías de las cárceles y del destierro*. Madrid. Ediciones Conosur, 1978, 103 pp. (Serie Cultura 1). *Il sangue e la parola. Poesia del carcere e dei “lager”, dall’interno del Cile e dall’esilio*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Delogu. Roma, Casa Editrice Roberto Napoleone, 1978, 172 pp. (L’assalto al cielo nP 5). Edición bilingüe. *La libertad no es un sueño. Antología de la poesía chilena de la resistencia. (Del exilio. las cárceles y los campos de concentración.)* Raúl Silva-Cáceres y Edgardo Mardones, editores. Prólogo de Julio Cortázar. Estocolmo. Tidens Bokforlag, 1980” (Entre la lluvia y el arcoíris 5-6).

comenzado su actividad escritural previo al golpe pero que no habían logrado tener la circulación merecida sino hasta después del golpe. Sin querer comprometerse con una nomenclatura para esta promoción (y repasa varias que ya se estaban siendo formuladas la crítica) señala que el punto común entre estas diversas denominaciones es que casi todas “coinciden en que estos ‘autores jóvenes’ o ‘nuevos poetas’ nacen hacia el año cincuenta y desde allí se van acercando en el tiempo hasta hoy” (Entre la lluvia y el arcoiris 7). Estos poetas, además, señala agudamente Bianchi, pertenecen a una “generación dispersa que no se conoce entre sí, a diferencia de las anteriores” (Entre la lluvia y el arcoiris 8), pero que al mismo tiempo

“no nacían de la nada: tenían (y tienen) un pasado universal y, muy especialmente, chileno. A veces esta continuidad se había olvidado porque muchos de los inmediatamente precedentes en esta obra y en edad no están en Chile, no son visibles, no se puede tener con ellos un contacto diario y directo. *Entre la lluvia y el arcoiris* debía, entonces, suplir esta falsedad: debía hacer presente un nexo entre los que hoy comenzaban y los que habían comenzado y seguían produciendo y re-comenzando cada vez” (*Entre la lluvia y el arcoiris* 8)

Para poder establecer ese nexo, Bianchi acude a la figura de Gonzalo Millán como único compilado que había empezado con una producción previa y que en esta antología se presenta como el nexo de un reinicio de la escritura a partir de la experiencia traumática del exilio que tiene la posibilidad de dialogar con los poetas jóvenes o como ella misma señala “jóvenes y muy jóvenes, nuevos y novísimos” (9). De esto es posible deducir, por una parte, que existe una tradición como trasfondo que posibilita ese diálogo y, a la vez, hay figuras que son capaces de encarnarlo mejor. Así, según Bianchi, la idea de “poesía joven” o “nueva” en Chile, se suele utilizar para identificar a un grupo emergente de artistas, lo cual ha provocado el problema que aparezcan poetas más nuevos que otros, apareciendo nomenclaturas tales como “novísimos” (10) llegando a la conclusión que hay una interrelación importante entre la “novedad” y el cambio histórico al cual está respondiendo esa literatura, otorgándole valor a la “contemporaneidad”, desafiando el *status quo* literario. Sin embargo, la forma en que esto se da en la generación que se caracteriza, es precisamente sospechando de la actitud borradora del pasado que la

dictadura ha impuesto, mediante una conciencia de la importancia del nexo entre el pasado y el presente (12-13), como también con los que están exiliados, lo cual se logra a través de este tipo de antologías. Así, termina por concluir que se puede hablar de “poesía nueva” puesto que la época dictatorial que vive Chile, extraña para su supuesta tradición republicana, puede hacer frente a la imposición de la Junta Militar de construir una “cultura de libre mercado” (14) y el individualismo que promueve, situando la novedad en esta denuncia. Esto también muestra la prevalencia de una forma de continuidad ideológica de “la poesía chilena” que se da no tanto por la significación propia de “lo nuevo” sino de cómo se llena el significante para que pueda tener un status que lo valide como artísticamente valioso. Esto también la conecta a ella misma con las antologías que la preceden, puesto que actúa desde la premura de poner en escena aquello que debe ser renovador, y así poder registrarse como parte de la percepción poética del acontecer histórico. Así, las antologías de este tipo se presentan como cortes o fotografías temporales que tienen su valor particular por su carácter contingente, las cuales tiene como prueba de fidelidad la articulación de un saber que le permite distinguir lo que es propiamente nuevo. Pero a su vez, esto refleja una conciencia de que es necesario dar cuenta de ese enfrentamiento con la historia para poder seguir dándole vida a la tradición literaria, buscando transmitir como “aura” la urgencia que le dio origen, el momento estático en que se saca la foto que es la antología. Dicho de otra forma, el gesto de Bianchi busca que se valore estéticamente la antología y sus poemas de la misma forma en que se aprecia de forma distinta una fotografía analógica a una digital. Las estrategias que permiten hacer ese corte en el tiempo es la articulación afectiva con el tiempo histórico y la voluntad colectiva de los poetas, que permiten a Bianchi enarbolar una definición de “juventud” literaria en función de la capacidad de estos escritores de hacer frente dignamente a su conflicto histórico<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> De hecho, el criterio es tan específico que tampoco considera a poetas que empezaron a publicar posteriormente al golpe de estado, intentando buscar sensibilidades que den cuenta precisamente del momento que hay “entre la lluvia y el arcoíris”.

Además, vincula toda esta actividad a las fortalezas que está adquiriendo el “conjunto de las fuerzas democráticas chilenas” (10), destacando con más fuerza aquella necesidad de hacer el corte cronológico que describimos: “es necesario recolectar y exhibir con frecuencia las variaciones y progresos que se experimenten y, de este modo, se suplirán todos los silencios y ausencias del presente trabajo” (10). De esta forma, el hecho de antologar se presenta como un acto de resistencia, se convierte en uno de los soportes importantes que son capaces de hacer dialogar a las voces que están atestiguando, incluso a la distancia, los acontecimientos y vivencias de la situación dictatorial. Así, Bianchi intenta mostrar la valía de la antología desde sus carencias, ya que estas hacen necesario el ejercicio de continuar compilando, tal vez por la sensación de peligro inminente que produce la represión y la vertiginosa transformación a la que está siendo sometida la sociedad chilena. Esto también aparece como tópico literario frecuente en los poetas que busca destacar, quienes asumen la diversa herencia literaria chilena como una influencia que igualmente se conecta a las temáticas y estilos desarrollados por sus generaciones inmediatamente precedentes. La presencia del estilo directo, simple y concreto como forma de dar cuenta de la vertiginosidad del día a día se convierte en un elemento más menos transversal, heredando de cierta forma la “libertad” que ya se había desarrollado (21). Esta suele desplegarse también en un tono objetivista, metapoético y a veces entremezclado con el uso de la visualidad, además de la ya conocida ironía heredada de Parra y Lihn, en que el humor despiadado es una forma de resistir ante los embates de la existencia misma.

Esta situación, además, le entrega a la antología una relevancia histórica central en esa lucha contra el individualismo que se expresa en estas publicaciones colectivas, proponiendo en parte un desplazamiento de la figura del autor individual como soporte principal de la circulación poética. Ciertamente, esto también es un proyecto trunco, en tanto la figura del autor se ve restituida en la antología misma, con sus currículums, ordenamientos y jerarquizaciones que lo vuelven a relevar como apuesta promisoriosa de un

desarrollo futuro (¿no es la inclusión de Gonzalo Millán en *Entre la lluvia y el arcoiris* una prueba de esto mismo?).<sup>37</sup>

En suma, la antología de Bianchi se nos presenta como documento importante en tanto busca hacer un corte generacional bastante estricto para dar cuenta de un desarrollo poético, su forma de entender la poética nos permite cotejar que muchas de las concepciones actuales que hay sobre la poesía de estos años se forjó *in situ*, además de entregarnos señales sobre cómo seguir pensando la idea de una “poesía joven” y su relación con la tradición de la poesía chilena. Esta última se constituye como un punto de arraigo para los poetas que se enfrentan a la destrucción de sus vínculos y certezas pre-golpe, lo cual se plasma en una influencia de estilo que debe recurrir a quienes habían desarrollado uno más contingente e irónico, a la vez que permite la constitución de una épica colectiva. Finalmente, precisamente el carácter urgente de su publicación también nos da el valor de cotejar los autores que interrumpieron su actividad poética pero que pudieron ser aporte en esta especie de reestructuración que el campo literario intenta en el contexto de la dictadura: si bien otras antologías anteriores también han considerado autores que se alejaron de la lírica, en esta época su presencia se fortalece en la medida que aportan a la constitución de esta resistencia con la que se (auto)identifica la poesía.

La otra publicación que acá nos interesa anotar en este recuento histórico, la *Antología de la nueva poesía femenina chilena* de Juan Villegas, presenta nuestro interés también por establecer no solo el corte sobre la novedad, sino también la atención a un grupo específico, el cual, según el compilador, los estudios han comprobado un

---

<sup>37</sup> A pesar de esto último, es notable observar Bianchi misma destaca en su prólogo cómo algunos comentaristas proclives al régimen, como Ignacio Valente o Enrique Lafourcade, veían incluso como un peligro para la creatividad la proliferación de talleres y federaciones (15-16), y que su defensa no sea tanto desde su calidad, sino más desde su juventud y la precariedad para publicar, ya que “esta poesía puede ser caracterizada provisoriamente, pero habrá que esperar algunos años para que sus autores levanten una voz firme, decidida y propia -allí probablemente estará más de alguno que hoy no ha comenzado a expresarse” (16), reconociendo que existe un compromiso en los poetas “reconocen carencias porque se proponen superarlas” (16). Esto también contribuye a comprender la poesía también como actividad testimonial o provisional: aquí se puede observar cómo escritores comenzaron por la poesía por las facilidades expresivas que les daba este género derivaron en escritores que devinieron en novelistas o artistas de otro tipo. Bianchi así termina por advertir que, en parte, este estadio cultural y de desarrollo de la poesía podrá tener el impacto que debería una vez llegada la democracia en Chile, lo que también nos muestra las altas expectativas que existían en la intelectualidad respecto a un eventual final de la dictadura.

menosprecio producido únicamente por “los prejuicios de los críticos” (16). Esto ha desembocado en un desconocimiento de estos mismos de sus circunstancias históricas, como también en sus posibilidades de publicación, puesto que las escritoras se han encontrado con “un mundo cerrado, tanto en lo ideológico como en lo literario” (18). Esta tendencia se ha ido revirtiendo, según el autor, en los años '80, gracias a los talleres que han tenido una mayor apertura y presencia de mujeres, quienes han podido contactarse con “poetas consagrados” que le han servido como guías, destacando a Miguel Arteche y Jaime Quezada (17). Entre estos maestros, no hay escritoras, puesto que:

“Los potenciales modelos de la nueva lírica femenina... no han servido de fuentes de imitación, por cuanto éstas, por una parte, no han llevado a cabo una fuerte renovación del lenguaje lírico femenino chileno, y, por otra, el mismo rechazo de la lírica femenina por los críticos de moda tiende a que las propias mujeres más jóvenes menosprecien a las poetas anteriores. En el caso de estas poetas mayores, es interesante observar que pese a que algunas, en el plano ideológico, han tomado posiciones de avanzada, no siempre sucede lo mismo con los códigos poéticos y el lenguaje utilizados en sus textos. En la mayor parte de las nuevas poetas hay un intento de renovar ese lenguaje, ampliar el espacio y el referente poético.” (Antología de la nueva poesía femenina chilena 17)

Resulta interesante notar que quienes portan la tradición poética son hombres capaces de traspasarla a las nuevas generaciones de mujeres, en parte porque las antiguas no fueron capaces de remecer lo suficiente los criterios de la crítica dominante, al punto de no poder permear para el futuro ni tomar “posiciones de avanzada”, reconociendo de esta forma que la “poesía chilena” se reconoce como tal solo en el momento que los comentaristas (ni siquiera los lectores) observan que existe una renovación. Es tan así, que Villegas reconoce a su propia antología como un gesto que cumple parcialmente con dar el “debido reconocimiento” que dará impulso al “nuevo discurso femenino chileno” (17). A pesar de esto, también muestra como todas estas tendencias están en cambio y culpa también a la construcción de un saber literario hegemónico que ha generado los prejuicios desvalorizantes de la literatura femenina (18), reflexión que culmina en varias páginas sobre las factibilidades de pensar en una poesía de mujeres propiamente tal, a partir de la existencia social a la que están determinadas las mujeres en la cultura occidental,

determinando sensibilidades y formas de expresión particulares. Así, insinúa cierta inferioridad de la poesía chilena por la falta “de un lenguaje acuñado por la tradición poética para poner de manifiesto la percepción femenina y, por lo tanto, la necesidad de crear un lenguaje poético” (21). Lo cual devela una doble trampa de la visión ideológica de la literatura chilena: una es la detectada por el mismo Villegas, pues muestra cómo se ha autoimpuesto un lenguaje incapaz de asumir una mayor diversidad de discursos; la otra es en la que cae el mismo autor, al señalar una defectuosa altura poética en Chile por no haber desarrollado suficientemente su poesía femenina, dejando poco espacio a eventuales relecturas del pasado. Esto último además le sirve para reforzar su propia posición en torno a la “nueva” escritura femenina, en tanto esta sí mostraría una dignidad mayor.

En términos literarios, plantea una coincidencia con la visión de Bianchi, pues también se destaca el valor de la antipoesía y la utilización del lenguaje cotidiano como forma de empoderar discursos previamente marginados, desnudando la preferencia de Villegas por estas tendencias al destacarlas ya no solo como innovación artística sino también como potencia emancipatoria. Esto, por supuesto, escudado también en una perspectiva generacional, coincidiendo también con Bianchi en enmarcarlo en escritoras nacidas alrededor del año 1950. Una cuestión importante que Villegas destaca en esta línea también es que las poetas del exilio (la antología contempla ambas) las caracteriza socialmente como de un segmento más acomodado y universitario, cuestión que no se ha tematizado en otros textos sobre la época, lo cual da, según Villegas, una mayor amplitud de estilo para tratar los temas que convocan a esta generación, a la vez que se ve más silenciada la temática política contingente. En ese sentido, la poesía femenina del exilio estaría a contrapelo de cómo la conciben Bianchi y Nómez, quienes si veían en estos rasgos (¿en los escritores hombres?).

El poner el foco en esta antología nos permite comprender la contradictoria irrupción de la “poesía femenina” como entidad reconocida por la crítica literaria y que abre paso a un nuevo momento de la tradición, pues si consideramos esta antología como un hito dentro de la historia literaria, nos muestra un ejercicio importante de publicación

colectiva que también busca convertirse en un hito temporal. Pero esta más bien responde a la necesidad de sistematizar un momento a partir de un tópico social (el género) que empieza a despuntar como especificidad poética, mostrándonos como al crítico lo mueve cierta ansiedad por tener la novedad, la cual se explica, como ya dijimos con Bianchi, también por mantener viva la actividad cultural en la dictadura. Esto también se puede reflejar en que los tópicos y estilos que Villegas destaca como prominentes en su generación son similares los que también rescata Bianchi: distancia y desarraigo (la *Antología de la nueva poesía femenina chilena* también contempla autores exilio e insilio), un trabajo más distanciado e irónico con el lenguaje (a diferencia de sus predecesoras que están supuestamente enfocadas en una declarada “intensidad afectiva”), o bien la crítica social hacia las transformaciones sociales que está produciendo el neoliberalismo. Solo el abordaje de la intimidad femenina, a la vez que la tensión entre liberación sexual y opresión sexual (manifiesto en la temática de la violación) aparece como algo realmente propio de la poesía femenina que abarca en su antología (27). La cuestión interesante que acá surge para el problema antológico (y el ejercicio crítico que contiene) es la tensión que se produce en la caracterización de las poetisas: Villegas realiza un extenso recuento de las poetisas que compila y eleva las respectivas innovaciones estéticas como valores de la “poesía femenina”, pero dificulta mucho la identificación de aquello que pertenece intrínsecamente a esa condición o bien a la perspectiva individual que la poeta ha desarrollado en su propia experiencia escritural y “real”<sup>38</sup>. Este problema también es bueno a tener en cuenta para comprender lo que sucede con las antologías del tercer capítulo, en tanto nos muestra los sesgos que tiene articularla a través de un criterio crítico preestablecido, como las generaciones, géneros y “nuevos”. Por otra parte, la presencia de proyectos poéticos trancos en ambas antologías, como ya esbozamos con Ximena Figueroa en el capítulo anterior, abrió la posibilidad que dentro de la misma ideología de su institución se considerara como aceptable incorporar los “proyectos interrumpidos” dentro de la tradición, especialmente si se piensa que la poesía en estos años se pensaba

---

<sup>38</sup> Esto se puede ver muy claramente en la caracterización que realiza de la poesía de Paz Molina Venegas y Alejandra Basualto, las que destacan mucho en el logro que implica la combinación de elementos antipoéticos con surrealistas, lo cual se señala como un valor propio, sin indicar claramente por qué.



como una gesta de resistencia. La pregunta que queda abierta es por qué ese peso de lo colectivo se perdió en las décadas posteriores.

Quizás una de las mejores sistematizaciones de la sensibilidad artística y el imaginario con el que se enfrentó a la dictadura son las desarrolladas en torno a la problemática de la “posmodernidad” que se empieza a vislumbrar a nivel teórico y cultural en la intelectualidad occidental: según el francés François Lyotard en su libro *La condición postmoderna* (2000), uno de los factores más importantes de este período es la posibilidad de poner en duda los todos procesos de conocimiento como se han conocido hasta entonces, abriendo la puerta a que la idea misma de literatura se pueda cuestionar. Esto también afecta no sólo la práctica en la crítica literaria sino también el oficio mismo de escribir, emergiendo una diversificación de los dispositivos y estilos artísticos en un escenario marcado por la caída de los “metarrelatos” y de las grandes utopías que guiaron la acción social en la modernidad de los siglos XIX y XX<sup>39</sup>. Un aterrizaje de estas ideas en Chile se puede encontrar en los planteamientos de Nelly Richard en su artículo “Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973” (1987) caracteriza la “escena de avanzada” del arte chileno posterior a 1973, señalando que es precisamente el carácter inestable del lenguaje el que abre la puerta a nuevas formas en que se pueden “romper con los artificios de la representación puestos al servicio de la tradición y sus ilusionismos” (*Márgenes e Institución* 3). Los elementos que cobran relevancia son precisamente desde aquellos que los sistemas duales buscan excluir, ignorar y marginalizar, irrumpiendo desde la incomodidad que producen estos agentes sitiados, buscando de relativizar y proponer nuevos equilibrios en las construcciones dominantes. En esa línea, el contexto “global” de la postmodernidad aterriza y deja su marca en Chile amparado en la perplejidad producida por el fin de la utopía que planteaban proyectos políticos como la

---

<sup>39</sup> “...se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores (sic), el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.” **Fuente especificada no válida.**

Unidad Popular, que fueron abrupta y violentamente suprimidos. Esta ruptura abre espacio para una nueva relación entre arte, política e historia de una forma no teleológica, que habita otras temporalidades y que descrea del carácter acumulativo de los fenómenos del pasado. La principal expresión de esto se hace, precisamente, al no vincular ya las propuestas artísticas desde lo utópico, sino desde lo “atópico”: “más que la superación de la realidad en la idealidad de un más allá (ficticio o imaginario) que evada las limitantes de un aquí y ahora declarado inhabitable, las obras postulan –desde el arte– el no lugar de la distancia que separa lo real de su(s) otro(s) deseados” (5).

En este panorama, si tomamos en cuenta el problema de la periodización y canonización literaria, es la misma poesía escrita durante la dictadura militar la que desestabiliza las pretensiones de enmarcar fijamente las tradiciones. Estas categorías aún pretenden establecer marcos que den autoridad a las obras, en lugar de comprender las estrategias de diseminación del sentido que se levantan no sólo contra el autoritarismo de las instituciones represoras de la dictadura chilena, sino contra toda posibilidad de oficialización de las apuestas poéticas en la sociedad y dentro del arte mismo. Sin embargo, esto no desarticula la frecuente estrategia de vincular ese discurso poético con un momento histórico ni lo desvincula de la posibilidad de ser concebido como parte de un discurso más “general”, sino que se fortalece en el juego constante de mostrar su aporía. Finalmente, todo lo anterior se da también en un contexto en que varias de las antologías hechas en esta época provinieran de chilenos exiliados o radicados en el extranjero, permitió también generar la validación internacional que ha buscado nuestra tradición lírica, en la cual las antologías apoyan fuertemente esta tarea (la misma Soledad Bianchi cumple un rol muy importante en esta línea).

### 2.3.2. Neoliberalismo y literatura en la vuelta a la democracia.

A estas alturas, no se hace necesario profundizar en cómo convivió el nuevo régimen democrático con la continuidad del modelo económico neoliberal, lo que reestructuró las condiciones de producción y publicación artística. La actividad cultural en los últimos años de la dictadura se intensificó, producto también de la apertura del régimen y la

recuperación económica, que poco a poco va fortaleciendo un mercado editorial. Esto último, junto a la eliminación de la censura, empezó a quitar importancia a las publicaciones colectivas, y el libro individual como soporte clásico recupera la centralidad que parcialmente había cedido, forzado en buena parte por las condiciones históricas. Este escenario, más que erradicar la precariedad, le otorga una nueva institucionalidad, como bien señala el reciente prólogo “Estupor y resistencia. 45 años de poesía en Chile” de Diego Alegría, Cristian Vidal y Nelson Zúñiga en su compilación de ensayos *Poesía chilena en dictadura y post-dictadura* (2020):

“la precarización de la cultura llevada a cabo por la dictadura se prolonga en una política asistencial del Estado, visible sobre todo en los llamados “Fondos de Cultura”. Esta política, que se corresponde estructuralmente con el neoliberalismo al establecer que los actores culturales deben competir entre sí por los fondos necesarios para desarrollar sus proyectos, beneficia principalmente a quienes logran imbricarse con una lógica del impacto cuantitativo y un discurso de la eficiencia.” (Estupor y resistencia 22)

Como matiz, debería señalarse que este escenario también generó una escena cultural en la cual muchos de los autores anteriores, especialmente aquellos que tenían nexos fuertes con la intelectualidad oficialista<sup>40</sup>, el cual permitió trazó una visión intelectual en torno a la cultura que se proyectó políticamente para la constitución de un proyecto hegemonía cultural para la sociedad democrática chilena, en el cual los problemas sociales empiezan a pensarse más como problemas de integración social en una modernidad avanzada en lugar de contradicciones del sistema social capitalista. Ya

---

<sup>40</sup> Aquí cobran muchas relevancias instituciones como Revista SUR, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), así como también algunos espacios universitarios que se empezaron a articular hacia finales de la dictadura, que generaron un entramado intelectual que abarcaba tanto las ciencias sociales, humanidades y artes. Quizás uno de los hitos más relevantes fue el ya mencionado número 46 de *Contribuciones* (1987) en el que se compilan las ponencias y artículos del seminario “Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad”, coordinado por Nelly Richard, en el cual hay textos de autores tan variados como Diamela Eltit, Pablo Oyarzún, José Joaquín Brunner o Martín Hopenhayn. Este tipo de publicaciones y compilaciones fueron bastante frecuentes hasta entradas la década del 2000, por ejemplo, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (1993) de Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, *Cultura y desarrollo en Chile. Dimensiones y perspectivas en el cambio de siglo* (2001), que también tiene a Garretón como compilador, *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad* (2005) de José Joaquín Brunner y Gonzalo Catálán y, aún más cercano a la literatura y el arte, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (1994) también de Nelly Richards, en el cual se incluye una conversación entre Germán Bravo, Martín Hopenhayn y Adriana Valdés, además de la autora.

en los 2000, muchas de estas visiones se plasman en una ocupación del espacio público a través de las denominadas “fiestas de la cultura” en el cual hay una especie de “vocación de espectacularidad” (26) marcado por diversos hitos de amplia connotación mediática en el cual también se buscaba mostrar un cambio en la ética conservadora chilena, en el cual desaparecían progresivamente “temas tabú” (expresado en la aparición de escenas de desnudez en televisión y performances o el uso de un coa mucho más “real” en las mismas). A esto debe sumarse la expansión de la producción audiovisual (acá se fortalece mucho la idea de un “cine chileno” expresado como industria), la aparición del Festival Santiago a Mil, la creación del Ministerio de Cultura, entre muchos otros fenómenos e hitos amparados en un discurso globalizado, democrático y diverso. Este juego entre redes literarias, élite intelectual y mercantilización editorial (incluidas las políticas públicas) hace que los poetas que en las décadas anteriores habían logrado configurar un canon lentamente empiezan a tener una difusión editorial, que si bien en la década de los '90 aún fue relativamente débil, en la década siguiente fue incrementando hasta llegar al momento actual en el que existe un mercado editorial mucho más amplio, en el cual conviven y conflictúan editoriales transnacionales, editoriales nacionales de amplia circulación y ventas, para luego pasar a algunas medianas y autogestionadas. Entre todas estas han publicado una cantidad importante de libros de poesía nuevos (de escritores nuevos y antiguos), reediciones de textos clásicos y “perdidos” y, por supuesto, antologías, también reeditadas o incluso “actualizadas”. Debemos señalar que en este apartado no haremos un análisis pormenorizado de alguna antología emblemática como en los anteriores, ya que en el siguiente capítulo haremos uno mucho más profundo de dos antologías correspondientes al espíritu de estos años.

En términos poéticos, Alegría (et al.) señalan que, por un lado, se presenta un discurso escéptico y pesimista sobre la transformación democrática, tanto por el mantenimiento del modelo económico, la despolitización y la apropiación institucional del discurso crítico, a la vez que por el fortalecimiento de la poesía mapuche o intercultural en el sur del país (23). Al mismo tiempo, los escritores más jóvenes se desentienden de la poética contingente que había caracterizado a la poesía anterior, en la cual se produce una

apertura a tradiciones extranjeras en búsqueda de una apertura poética que responde a “la necesidad urgente de ‘ponerse al día’, de conocer, absorber e integrar una serie de discursos a los que se tuvo poco o ningún acceso durante la dictadura” (23), lo cual se posibilita por una mayor formación académica y literaria (más cercana a la academia), a lo que sería necesario agregar el influjo mismo de la globalización y su diversa influencia. Esto también conlleva a una internacionalización bastante mediada por la pauta que marcan las editoriales transnacionales, generando un nuevo espacio de validación internacional, dándole nuevos bríos a la idea de “poesía chilena” tanto por su exportación como también el intento de articulación con una tradición que había sido parcialmente silenciada en la dictadura, período en el que figuras señeras como Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Violeta Parra copan el imaginario público y educativo (lo que muchas veces implicó un ensombrecimiento de las posturas más radicales de estos autores en esta circulación, como también inexplicables preeminencias de algunas obras sobre otras). De esta forma, se busca volver a cerrar un círculo en el que identidad nacional, cultura y poesía logran articular un imaginario nacional posible de ser institucionalizado, lo cual se logra también a través de un ejercicio de renovación que tiene una mirada más lograda del panorama poético extranjero<sup>41</sup>.

Ya en los 2000, además, cobran relevancia las temáticas vinculadas a la poesía “queer” o las nuevas configuraciones urbanas (27), además de un reforzamiento de la mirada hacia tradiciones extranjeras, siendo la poesía norteamericana un importante foco de atención para poetas y editores en toda su diversidad. Una cuestión importantísima del escenario, y que también es destacado en *Estupor y resistencia*, es que la dispersión temática y la proliferación de microeditoriales o editoriales independientes ha tendido a

---

<sup>41</sup> Una de las antologías importantes que destacan los autores de “Estupor y resistencia” es la *Antología de la poesía joven chilena* de Francisco Véjar (1999), en el cual destacan figuras emblemáticas de estos años como Germán Carrasco, Yanko González, Jaime Huenún, Alejandra del Río, Kurt Folch, Rafael Rubio, Verónica Jiménez, entre varios otros. Para la década de los 2000, se destaca la polémica generada en torno a *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena* (2004), la cual se criticó especialmente por algunos de los valores “novísimos” incorporados, entre los que se pueden destacar nombres Héctor Hernández Montecinos, Gladys González, Pablo Paredes y Diego Ramírez. Otra antología reciente que puede ser interesante en esa línea es *Maraña. Panorama de poesía joven chilena* (2019), seleccionada por Gaspar Peñaloza y Rafael Cuevas, en la cual se pueden ver a poetas nacidos desde 1986 en adelante, lo cual resulta interesante por mantener la búsqueda de una “nueva” literatura.

hacer desaparecer la tendencia a generar “grupos dominantes o ‘generaciones’ que marquen la pauta o clausuren los espacios de lo admisible o inadmisibles en la poesía más estrictamente contemporánea” (28). En ese sentido, lo que aquí hemos enmarcado como “poesía chilena” constituido como discurso ideológico podría estar asistiendo a algún tipo de transformación que lo desarraigue de su necesidad de articular algún tipo de coherencia discursiva para validar su presencia internacional, sus formas de reconocimiento, valoración y especialmente de agrupación, en el cual deje de estar instituida la idea de que los poetas nuevos deben ser validados por “antiguas glorias”. Sin embargo, esta perspectiva debe tomarse con precaución, pues la literatura como campo no está ajeno a las disputas que se dan en el conjunto de la sociedad, y si bien no existe una relación mecánica entre ambas, está claro que las crisis que estamos presenciando desde fines del año 2019 tienen preparados desafíos que serán interesantísimos y dolorosos en el que poder instituido también tendrá algo que decir.

En el ámbito de las antologías, la necesidad de recuperar los textos que se habían publicado de manera dispersa en la dictadura se hace más patente y es facilitado por los nexos que los autores más consolidados empiezan a tener con el mundo editorial y los críticos. Esto también permite la proyección de las nuevas generaciones al enlazarlas con la tradición, a la vez que se fija a la poesía de la dictadura como un objeto relativamente cerrado, con estéticas propias y un listado de poetas reconocibles y emblemáticos. En esa línea, es importante destacar que en un contexto en el que hay una escasa circulación de lectores de poesía en Chile, más que una ampliación de lectores (que indudablemente hay), lo que se nota más fuertemente la posibilidad de inserción a una industria editorial principalmente privada y, en algunos casos, de propiedad transnacional. En este panorama hay una mayor diversidad de marcas, las cuales compiten por presentar las mejores apuestas literarias, ya no tan fundadas en un valor identitario o político, sino como capacidad de impacto en ventas, en el que ese tipo de clasificaciones tradicionales se convierten en sellos de “marketing” que facilitan su recepción. Esto no debe confundirse con que la literatura no tenga una trascendencia mayor a ese valor, pues precisamente ha generado la contratendencia en la cual se multiplican los cuestionamientos a esta industria,

(lo que en todo caso también se convierte en un elemento de publicidad para las editoriales independientes o alternativas). En este contexto, de hecho, también ha sucedido que se le ha bajado quitado importancia a los antologadores y hay algunas de estas publicaciones que ya no exaltan en sus elementos paratextuales su figura, salvo en el caso de que sea algún poeta connotado. Este es el caso, por ejemplo, de la ya mencionada *Maraña*, o también *Onomatopeya. Antología de poesía chilena*, editada en 2012 por Editorial Mago, en la cual solo puede constatarse en el colofón que el “director” es Máximo González. Estos dos ejemplos muestran compilaciones que son más de “editorial” que, de autor, lo cual, si bien abre otras posibilidades a este género discursivo, también confirma la fuerza que cobra la industria en la difusión poética, la cual además se vale de las nociones generacionales e identitarias de “la poesía chilena”<sup>42</sup> para generar productos vendibles. Visto todo esto, en la actualidad se hace difícil pensar esa identidad como un proyecto que vaya más allá que la persistencia misma de la poesía: lo que partió como un ideario de nación en *Selva Lírica* o el potencial político que se pretendía en la *Antología de poesía chilena nueva* ahora es la necesidad simple de que la poesía continúe. Sin embargo, esto no debe ser visto como algo negativo, sino como la posibilidad real de una apertura literaria que no busque con tanta insistencia demarcar valores que, en última instancia, siempre parecen desgastarse por su propia arbitrariedad y los nuevos conflictos sociales. Además, en la actualidad, es indudable que la actualización de este tipo de criterios clasificatorios ha ido acallando y banalizando del ánimo más fuertemente militante e identitario que enarbolaron algunas las antologías que hemos ido enumerando en todo este escueto recuento histórico. Finalmente, por mucho que podamos evidenciar las aporías y vacuidades de estos discursos, resulta difícil pensar que esto no genera consecuencias para la escritura y circulación de la poesía, considerando cómo los cánones suelen determinar la formación literaria en distintos circuitos académicos y artísticos. Las antologías en Chile han sido formas de imaginar la literatura como conjunto y por eso se debe tomarlas con cuidado.

---

<sup>42</sup> Esto se puede confirmar también en el hecho que *Onomatopeya* parta arbitrariamente con Raúl Zurita para luego pasar a otros autores anteriores en edad e igualmente influyente.

Como balance de todo este capítulo, lo que se ha tratado es de mostrar es la inestabilidad de los discursos antológicos evidenciando tópicos que pueden ser de importancia para articular ciertas poéticas. Estos discursos o puntos en común son, por cierto, también inestables, y el ejercicio que ha busca acá es mostrarlos como tales, buscando adoptar una mirada que manifieste nuevas formas de interesarse por la poesía en nuestro país y provocar nuevos focos de reflexión en torno a ella y su creación, problematizando las relaciones sociales que la posibilitan. En el fondo, se ha intentado levantar algunos tópicos que puedan evidenciar los problemas que tienen este tipo de antologías para pensar literatura y las dificultades que tienen para mostrarse como propuestas estéticas, en el sentido de orientar la construcción del espacio sensible de la poesía. Esto se agudiza muchas veces cuando se presenta de forma enciclopédica aquello que emergió de forma contingente (como sucede mucho en las antologías actuales de la dictadura), a la vez que también puede ser problemático reivindicar la “heroicidad” de un período adverso a partir de los elementos puramente extratextuales que le dieron forma. Como vimos en el caso de muchas antologías posteriores a *Selva Lírica*, se invirtió la relación entre la construcción de un marco de normas convencionales (amparadas bajo la necesidad de dar cuenta de una cultura nacional) bajo las cuales se puede evaluar la poesía, mutando a criterios de orden epocal o generacional más generalizantes. Estos intentan encontrar un factor común entre poéticas diversas y así poder abarcar la alta dispersión de estilos que se fue cultivando a lo largo del siglo XX, lo cual ha terminado por chocar en el momento actual, en el que se hace muy difícil rotular estilos y tendencias. Así, las antologías vistas en perspectiva sirven para ver cómo en Chile evoluciona un ideario literario que muta, desaparece y pugna por renacer a partir de las mismas articulaciones de sentido que realizan los historiadores de la literatura.

¿Qué sucede entonces, con la idea de una “poesía chilena”? Tal vez el libro-objeto de Juan Luis Martínez que lleva el mismo nombre (1978) sea el momento en que finaliza como posibilidad articuladora: pues ahí se constata de la imposibilidad de clasificar, vincular o mostrar una herencia de forma racional o coherente sin borrar algunas voces, sin un proyecto de país común al cual se puedan adherir ante la omnipotencia de la



muerte, quedando solo el certificado de defunción de cada uno de los cuatro “grandes” vates, sin conexión más allá del recuerdo de sus poemas fúnebres como meras canciones de su propio final, evidenciando el sinsentido de seguir pensando un discurso nacional. Pero a la vez se reafirma en esta muerte, pues se convierte en el único rasgo que se hace común con el país mismo, tras el derrumbe de toda esperanza utópica común (si es que no el derrumbe de toda posibilidad de articular y conocer). En el capítulo siguiente veremos que sucedió con los intentos posteriores de seguirla manteniendo viva.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Cabe destacar que ninguna de las antologías que analizaremos en el siguiente capítulo hace mención a *La poesía chilena* (1978) de Martínez, gesto que, tal vez, hace innecesaria toda esta tesis.

### **Capítulo III: La poesía de la dictadura presentada en dos antologías democráticas.**

En este capítulo nos explayaremos respecto a las dos antologías que hemos elegido como corpus: *Poesía chilena desclasificada* de Gonzalo Contreras (2006) y *Antología de poesía chilena* de Teresa Calderón, Lila Calderón y Thomas Harris, comprendida en dos volúmenes subtitulados *I. La generación de los '60 y la dolorosa diáspora* (2012) y *II. La generación NN o la voz de los '80* (2013)<sup>44</sup>. Ellas representan un abordaje relativamente reciente de la época que queremos estudiar: en el caso del primer libro, el panorama cubre las publicaciones del período 1973-1990 en Chile, independiente de la promoción a la que pertenezcan (no considera publicaciones hechas originalmente fuera de Chile); la segunda antología, por su parte, nos muestra el abanico de autores que existe en las dos generaciones que se vieron definidas biográfica y literariamente por la ruptura histórica producida por el Golpe de Estado, siguiendo un criterio de periodización afín, aunque no exacto, a la propuesta de Cedomil Goic. Para concretar nuestro análisis, en un primer apartado se comentarán los criterios y elementos paratextuales de la antología para enmarcar el discurso de estas antologías, y, finalmente, se realizará una lectura desde los poemas mismos, con el fin de establecer una crítica más acabada a las nociones en torno a la poesía de la dictadura y la poesía chilena en las que se apoya nuestro objeto de estudio (y que evidenciamos en nuestra caracterización histórica del período en el capítulo anterior).

Para ello, la hipótesis que la orientará es que en las antologías existen vacíos, omisiones o preeminencias discursivas, tanto en sus elementos paratextuales como propiamente poéticos, que permiten problematizar las intenciones expresas de las antologías, detectando así discursos ideológicos, estrategias de posicionamiento y propuestas de estética literaria que, en las dos compilaciones que nos interesan, se engloban dentro de una experiencia de escritura que quiere mostrarse desde la experiencia particular de la precariedad social que implica la resistencia a la dictadura, o bien articulándola de forma enciclopédica para responder a la seriedad que requiere formar

---

<sup>44</sup> Por cuestiones de legibilidad, nos referiremos a esta antología a través del apellido “Calderón”.

parte de la de la institución de “la poesía chilena”. A esta se le entiende como una articulación ideológica que enarbola su discurso a través de un entramado afectivo, histórico y crítico que produce al campo literario, organizando una lógica de circulación, reproducción y ruptura, validado por la amplitud de su tradición y sus agentes. Así, se buscará en los poemas lecturas que problematicen estos constructos, particularmente si se ven de perspectiva comparada la muestra de determinados autores o tendencias. Esto se hace también tomando en cuenta que las caracterizaciones que se han hecho de la poesía de la dictadura suelen perder especificidad, en tanto la perspectiva generacional suele encontrar marcas propias que se desarrollan en toda una trayectoria proponiendo a los autores como una (id)entidades con una poética definida, sin embargo, muchos de esos mismos elementos se pueden encontrar en otras promociones. La perspectiva epocal, por su parte, si bien permite problematizar el abordaje poético del período desde lo biográfico y contingente, demuestra aún más fuertemente la dificultad de unir poetas de una etapa histórica bajo un criterio general. En ambos casos, además, se pierden aspectos de la época que permiten enriquecer la visión de estos años y sus consecuencias para la actualidad, debido a los sesgos producidos por las conjeturas que la crítica literaria ha instalado.

Es importante señalar que el afán clasificatorio que se mostrará en el análisis de los poemas busca dar cuenta de las preeminencias temáticas o estéticas que, en la lectura realizada de las antologías, se pudo identificar. En ese sentido, las conceptualizaciones realizadas sobre un determinado grupo de poetas o poemas buscan mostrarse como alternativas a las posiciones discursivas utilizadas por los compiladores, valiéndose de una lectura que nos aporte nuevas miradas sobre los tópicos de la poesía y cómo se desarrollan en las antologías. A esto se debe advertir la dificultad de que ordenar el análisis de las antologías autor por autor no solo genera problemas de extensión, sino que también dificultaría el contraste con las propuestas más abarcadoras. En ese sentido, se buscará encontrar algunas afinidades en los discursos poéticos que permitan evidenciar ciertas preferencias de selección y someter a crítica la intencionalidad que los autores atribuyen a sus propias preferencias (expresado en los prólogos y otros elementos paratextuales), a partir de otras afinidades posibles. Es necesario aclarar, en todo caso, que difícilmente este

ejercicio pueda establecerse como una prueba de verificación, sino que busca simplemente desarrollar una lectura de las antologías que permita problematizar tanto los criterios de los compiladores como de algunas discusiones de la crítica.

### **3.1. Paratexto y discurso crítico de las antologías.**

Uno de los aspectos fundamentales para realizar una comparación de entre las antologías son los criterios que usan para la compilación. Una primera cuestión sobre la que se debe advertir es que, a partir de sus diferencias, se podría llegar a sostener que ambas antologías son incomparables, en el sentido de que, por ejemplo, la de Contreras busca rescatar el registro de una época escritural específica, de forma abarcadora, pero focalizando ciertos aspectos que abiertamente no importan a la de Calderón, en tanto esta última busca presentar la trayectoria de los poetas de determinadas generaciones. A su vez, también podría argumentarse que, por mucho que ambas estén emparentadas al compilar poetas que giran en torno a la dictadura, la forma de dar cuenta de ello es completamente distinta, por mucho que haya coincidencia en autores y poemas. Sin embargo, este último punto empieza a hacerlas comparables, pues ambas buscan mostrar una relación entre poesía y dictadura que se convierte en lo específico de los autores compilados que justifica un ordenamiento general de la obra de autores que escribieron influidos de alguna forma por el régimen autoritario. Dicho de otra forma, acá se considera que el diálogo que hay entre ambas antologías se da porque señalan expresamente una lectura similar frente al corpus elegido, siendo ese el “orden del discurso” en el que se plantan, el cual podríamos denominar sintéticamente como “poesía que se enfrenta a la dictadura”. Es necesario señalar que estos criterios tienen impacto en la lectura de los poemas, lo cual será materia de profundización del apartado siguiente.

Como primer abordaje, tomaremos como dimensiones de análisis las diferencias de organización paratextual que hay en nuestro corpus, lo cual nos permite detectar cómo se plasma la visión del antologador en la organización del material poético. Un primer aspecto a tener en cuenta es el hecho de cómo la antología cercena obras originales para plasmarlas en los textos (en ese sentido no se aleja de otras formas de oficio de la crítica

literaria, solo que acá se apuesta porque la elección se justifique a sí misma en la lectura), y esto es relevante a tener en cuenta porque hay poemarios que son contruidos expresamente para ser leídos como libro, evitando a toda costa presentar los textos como unidades separadas, o bien que son ambiguos al respecto. Un caso de esto en la antología de Contreras, se ve en los poemas de Hugo Zambelli, que no poseen título y solo en el índice se puede constatar dónde empieza cada uno. Algo similar ocurre con Astrid Fugellie en la antología de Calderón, pues los poemas de su libro *En off* solo están separados por asteriscos: la ambigüedad es tal que ni siquiera aparecen señalizados en el índice. Esto nos muestra que en estas elecciones los poemas se van reconstruyendo a partir de la propuesta de los antologadores, lo cual no debe ser menospreciado, Génette al respecto nos recuerda varias polémicas generadas por las formas de titular e intertitular que han derivado en propuestas de unidad y ordenamiento del texto que luego son refutadas por otros editores (*Umbrales* 56).

La antología de Calderón busca compilar la producción de autores chilenos de las generaciones del '60 y el '80, (se pueden tomar como primera referencia los elementos desarrollados en el apartado y el capítulo anterior) cada una con su volumen respectivo. De los autores compilados, aparecen textos escritos antes (en el caso de la generación del '60), durante y después de la dictadura, permitiendo hacer breves recorridos de 9 páginas por cada autor, lo que resulta en una muestra que permite un recorrido por sus distintos momentos, asemejándose mucho a lo que en el capítulo anterior caracterizamos como “antologías críticas”. Además, cada uno es presentado con un retrato alterado, con rostros borrosos, su currículum, el primer poema que se presenta es el que equivale al “arte poética” (si bien, en varios casos, corresponde al poema que los respectivos autores han titulado así, hay otros en el que no es el caso, y no se esclarece si esa elección la realizó el autor seleccionado o los compiladores, pregunta que queda aún más abierta en el caso de los poetas ya fallecidos), y, luego de los poemas, una página con un comentario escrito por algún crítico, o bien algún extracto de entrevista que permite otro acercamiento a la poética del autor. En el caso de Contreras, su selección aborda poemas escritos solo

durante el período 1973-1990<sup>45</sup>, tomando no sólo a las generaciones que supuestamente están “marcadas” por el influjo de la dictadura, sino que también a autores de generaciones previas y posteriores<sup>46</sup>. La presentación de los autores es bastante más austera, pues solo se incluye una página con los datos biográficos más elementales y un *currículum* antes de los poemas (profesión, estudios y publicaciones). Un último elemento que se debe tener en consideración es que ambas antologías ordenan la muestra de cada autor según el orden de aparición de sus respectivos libros, mostrando al final de cada grupo de poemas a qué volumen pertenecen; dejan al final, en caso de haberlos, los textos inéditos. Esto permite hacer hacerse algunas lecturas “por obra” que facilitan la explicación de algunos problemas literarios en los que profundizaremos en las próximas páginas.

### 3.2.1. Los prólogos.

Una primera aproximación hacia una mirada común en la relación entre dictadura y poesía se puede comprobar explorando los prólogos. La contextualización que estos realizan orienta y justifica la selección; buscan entablar un marco de diálogo entre la voluntad ordenadora de los textos y los eventuales lectores. En el caso de la antología de Calderón, se destaca que en ambos tomos se realiza una introducción a cada generación, en las cuales se entregan algunas claves históricas y críticas para pensar una visión general y se reseña brevemente las poéticas de algunos de los autores más destacados, en algunos casos pasando revista de forma colectiva cuando se quieren señalar algunas tendencias, y en otros individualmente, para realizar ajustes de cuentas con determinados valores de importancia para los antologadores<sup>47</sup>. A la hora de caracterizar las generaciones del '60 y del '80 los antologadores nos entregan algunas semejanzas y diferencias literarias. En el

---

<sup>45</sup> Al final de la antología, se encuentra la nota: “Los textos publicados en esta antología fueron escritos entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. En algunos casos los poemas fueron publicados después de este período, pero pertenecen al tiempo señalado” (Contreras 566).

<sup>46</sup> A fines de 2018, se publicó un tercer tomo de la antología de Calderón, que contempla a la generación que denominaron de 1987, en la cual aparecen poetas que son contemplados también en la antología de Contreras.

<sup>47</sup> Lo denominamos “ajuste de cuentas” porque incluso se da el espacio para hacer agudos comentarios sobre poetas que hoy tienen alta notoriedad, como en esta cita respecto a Zurita: “con la publicación del poemario *Poemas militantes*, se da a la excéntrica labor de escribir un texto de aspiraciones épicas -más en el modelo de Virgilio que en el de Homero... Homero es coro, ecos, polifonía; Virgilio, por el contrario, es un poeta cortesano al que le es encargada por Augusto una obra que enaltezca al Imperio Romano. Más allá de los resultados literarios, creemos que los textos emulados superan en *agon* y *epos* al texto emulador. La épica no es cosa de voluntad poética sino de tiempo histórico mitificado por la misma historia de los pueblos” (Antología de Poesía Chilena. Volumen I. 29)

caso del primer tomo, se señala el quiebre de 1973 como el productor de dos momentos poéticos en cada autor:

en esta generación o promoción poética, pueden, en términos generales, observarse dos momentos: uno, hasta 1973, donde el conjunto de obras y las obras en particular llevan una dirección de continuidad con la gran tradición de la lírica chilena y también, como hemos visto, un sistema de preferencias intertextuales que surge, ya sea de la sensibilidad del contexto de la generación o del propio poeta en particular; y un segundo momento, después de 1973, en el que si bien las modulaciones poéticas de cada autor no varían dramáticamente ... invariablemente el golpe de Estado ... hace que cada autor, y a su manera particular, incorpore esta desgarradura de la realidad en su siguiente y futura producción textual. (*Antología de Poesía Chilena. Volumen I*. 29)

En el segundo, se destaca que la represión política de esta época no distingue entre generaciones literarias, provocando que varios críticos y antologadores pongan en entredicho la posibilidad de nombrar como “generación” a estos escritores, al menos en términos clásicos:

sin duda, esta promoción sufrió los trastornos del corte republicano de 1973 y su agrupación taxonómica es compleja y siempre discutible, por lo que sabemos que esta muestra difiere de otras que optan por el sistema orteguiano de generaciones —adoptado para la literatura chilena por Cedomil Goic—, que si bien nos parece hasta cierto punto pertinente, no agota la compleja superposición, cruce, heterogeneidad, disputa y complejidad de este período en particular. Por lo tanto, la selección que el lector tiene en sus manos obedece a criterios que tratan de dar cuenta de este proceso, intentando ir más allá de las taxonomías rígidas y dejándonos llevar por la urgencia y anomalía con que se producía y publicaba poesía por esos aciagos días”. (*Antología de Poesía Chilena. Volumen II* 18).

Como se evidencia en la cita anterior, la generación del '80 aparece en el prólogo como un grupo en el cual se destaca principalmente su heterogeneidad, determinada en parte por las condiciones históricas y materiales en la que surgieron sus poéticas, tensionando bastante la posibilidad de hablar de una generación más allá del trasfondo histórico común. Por otra parte, da la impresión de que no asumen en profundidad esa dispersión, pues, si seguimos y radicalizamos lo que planteamos en el capítulo anterior, la herencia de estos autores es la imposibilidad o dificultad de hablar de “generaciones” desde este momento en adelante, a pesar de haber conocidos esfuerzos por seguir

utilizando esta categoría en años posteriores. O, visto de otro modo (no se declara así en el prólogo), tal vez esta antología demuestra este último punto, especialmente considerando lo equitativa que es la repartición de páginas respecto a cada uno de los poetas en la antología: más que haber algunos representantes de un “espíritu de época”, se ofrece una extensa selección para mostrar que existe una multiplicidad de sensibilidades.

Las condiciones históricas parecen ser importantes para caracterizar a las generaciones en estos autores, puesto que, al presentar la del '60, muestran una particularidad que es más específica que la del '80:

¿Dónde situar un comienzo, un *incipit* para esta promoción que se sitúa inmediatamente posterior a la renovación tanto estética como epocal que significó la generación del 50, la de Enrique Lihn y Jorge Teillier, por citar a sus representantes más señeros y que dejaron una impronta mayor en la poesía chilena, aun hoy, entrados los primeros años del siglo XXI? Tal vez una revisión de sus publicaciones más tempranas —la mayoría de una madurez textual que no se ha vuelto a dar en una promoción poética— sería de utilidad para de esta manera ir viendo qué tópicos incorpora la sensibilidad de la época, para construir a través de sus sistemas de preferencias estos lugares de sentido, y de qué manera los van modulando, o re-significando, según el contexto sociohistórico y estético del momento. Y también, por otra parte, la formación de grupos y la publicación de revistas, sobre todo, que van construyendo el campo cultural chileno en este particular momento histórico (*Antología de Poesía Chilena. Volumen I.* 17)

Como se observa, hay tópicos más concretos que se plantean como lugares comunes de esta generación: influencia directa de la generación del '50, madurez textual en las publicaciones tempranas, contribución a la configuración del campo cultural previo al '73 y posterior disrupción de los proyectos poéticos una vez consumado el golpe de estado, sin por ello perder la apuesta formal de cada uno de sus miembros. Es importante tener en cuenta este último rasgo, considerando que esta antología, al hacer un recorrido por toda la trayectoria de cada poeta, permite ir rastreando la sinuosidad de sus caminos. Además, confirman una intención dar continuidad a la tradición literaria, lo cual se hace mediante el ejercicio de generar un orden que obedece bastante a los estándares utilizados por las antologías enciclopédicas o generales que caracterizamos en el segundo capítulo (el hecho mismo de que esté hecha por reconocidos poetas da cuenta de la imbricación que hay a



veces entre ambos ámbitos). Esta estructura ofrece al lector una oportunidad de ver la continuidad de la tradición y permite darle coherencia, mostrando que esta se constituye mediante las categorías clasificatorias que se van actualizando conforme nacen los escritores, permitiendo al lector informarse y ordenar las generaciones en su propio panorama de lectura (y, por lo tanto, haciéndolo dialogar con su acervo literario). El uso de la perspectiva generacional ya enmarca la lectura en un discurso en el que cada promoción continúa a la otra, es discípula de determinados maestros, rompe con determinados cánones y, a la vez, es maestra o influyente de las siguientes: el mismo vocablo “promoción” habla muy bien de ello. Ahora bien, como elemento mitigador de lo anterior, se debe destacar que este ejercicio se hace en un contexto en el cual las generaciones consideradas tienen la característica de haber visto interrumpida y dificultada sus posibilidades de publicación, por lo que también hay un acto de justicia en el cual estos autores pueden también ocupar su lugar en la “gran biblioteca” de la poesía chilena y ser considerados en igualdad de condiciones con el resto de la tradición. Esto se ratifica también en el hecho de cada poeta ocupa la misma cantidad de páginas.

En el caso de la antología de Contreras, también hay una intención reivindicatoria, pero construida de otra forma. Al compilar solo poesía escrita en el período dictatorial, devela la intención de construir un documento que enmarque los más relevantes poemas escritos durante este período traumático. A diferencia de la antología anterior, el texto se presenta abiertamente para hacer un corte epocal, desmarcándose de otros ejercicios similares:

En la actualidad existen varias antologías en relación al tema [la dictadura militar], pero suelen ser muestras que obedecen a parámetros restringidos —de género, geográficos, *generacionales*, sociales o políticos—. Por esta razón nos propusimos esta vez dar cuenta, en toda su magnitud, de la riqueza y la complejidad de la poesía chilena de los años 1973-1990. (*Poesía Chilena Desclasificada* 13, el destacado es nuestro).

Lo que interesa a Contreras, en definitiva, es rescatarla épica que implicaba escribir poesía en la precariedad de aquellos años y el acto de resistencia que venía heredado desde los inicios del siglo XX en la poesía chilena, lo que se manifiesta con claridad en el repaso

por la antología. Esto es evidente en el recorrido que propone, que va desde Nicanor Parra hasta el “Manifiesto” de Pedro Lemebel (develando así también su vocación por incluir poetas “pasajeros”), pasando por una serie de poetas canónicos y otros más desconocidos, como también algunos que emergieron hacia el final del período, como Malú Urriola. El tono que Contreras le da a esta época envuelve una épica de la que estos fueron parte, en tanto “el apagón cultural” impuesto por la dictadura cerró los canales tradicionales por los cuales la poesía se difundía:

Todos estos poetas contribuyeron decisivamente a mantener viva la cultura del país, publicaron a pesar de la censura, se inventaron otros nombres, crearon vínculos, se atrevieron a romper el aislamiento y, tras la paletada, sacaron la voz. Hicieron de la poesía un acto de fe en el ser humano, restituyéndole la dignidad a un sueño en su hora más amarga. (*Poesía Chilena Desclasificada* 13).

Se interpreta lo ineludible del momento histórico como un elemento de esa poesía lo suficientemente determinante para presentarla como una respuesta ante esa caída. Eso también se muestra al ver, en el pasar de la lectura, la aparición de figuras canónicas como Parra, Lihn, Arteche, Díaz Varín o Teillier, cuyos poemas compilados refieren directamente al oscuro escenario dictatorial. Ello, además del prólogo, le predispone un tono marcadamente político, buscando mostrar la poesía como muestra de una experiencia vívida y directa, incluso en aquellos autores y poemas que se perfilan fuera de esa actitud. El balance sobre los tópicos de la época se restringe más a la dinámica histórica y las trayectorias personales de un período convulso y opresivo, ahí el trauma es transversal a las posiciones estéticas, como bien resume el prólogo de Jaime Concha a este libro: “Si hubiera dudas sobre este panorama de sangre y de muerte, la poesía que sigue es la prueba constante y palpable. Sin que se lo proponga el editor, el tema se impone incesantemente, viniendo y sobreviniendo ante nosotros: es la muerte del amigo, del ser querido, del militante ... Hay mucho de epitafio, de elegía y de poema funeral...” (*Poesía Chilena Desclasificada* 21). La obra de quienes emergieron específicamente en esta época no tiene una consideración mayor a la de los poetas de generaciones anteriores (aunque claramente ocupa un volumen mayor al interior de la antología), e incluso aparecen como herederos de los talleres y espacios que éstos lograron mantener y abrir. De esta forma, de lo que se

busca dar cuenta es de la riqueza literaria que emana de la resistencia, de la cual la tradición se hace parte en experiencia vital de los poetas, determinando su estética y sus estrategias retóricas, pero, ante todo, reivindicando el hecho mismo de pensar y realizar poesía en circunstancias adversas. En última instancia, la antología de Contreras es una especie de celebración alegórica de cómo el campo se aglutinó en esos años, en la cual la poesía intenta volver a congregarse bajo el manto de la colectividad, en el cual las generaciones se pasan la posta que mantiene viva a la poesía chilena.

El hecho de considerar poetas que escribieron en el “insilio”, con material recogido de fuentes de difícil acceso, tales como revistas, pasquines y antologías, Contreras busca preservar una comunidad y un ambiente literario, en lo posible busca evocar poemas que permiten volver a ese ambiente: los recursos formales y retóricos, las imágenes, estilos y temáticas pueden transmitir esos estados de ánimo, hacernos imaginar talleres, espacios públicos, documentos de precaria impresión y una serie de preocupaciones que exceden lo puramente literario. La poesía y la existencia social en ese mundo adverso se definieron por un entramado de relaciones que, en toda su diversidad, mantienen viva la tradición como prueba para la vida misma. La propuesta de Calderón hace lo suyo al montar su antología generacional y enciclopédica articulando discursos tradicionales de la crítica con las propias nociones, lo cual, al establecer ese ordenamiento, nos muestra la articulación entre la poesía y el discurso académico que también se ha hecho parte de la constitución del discurso que ya hemos llamado “la poesía chilena”.

La antología de Calderón aborda textos escritos por poetas tanto en el exilio como del “insilio”, mientras que la de Contreras aborda solo textos escritos (aunque no necesariamente publicados, como él mismo aclara) en Chile, a la espera de un segundo volumen que contemplaría la poesía de los autores exiliados, sin embargo, 14 años después de la publicación del primero, aún no ve la luz el segundo. De esto último se puede asumir que a Contreras le interesaba mostrar diferencias entre ambos grupos de autores y textos, en tanto se entiende que la experiencia que buscan relatar son distintas si se les entiende como el gesto de resistencia. Es de suponer que esta hipotética segunda parte que no vio la luz buscaría mostrar la valía de haber buscado hacer notar la existencia

de una cultura chilena en el extranjero, que busca comunicarse con sus congéneres y que lo logra a pesar de todas las barreras físicas, idiomáticas y logísticas que implicaba el hecho de que los poetas estuvieran repartidos a lo largo de América y Europa, además de las poéticas vinculadas a la nostalgia y el desarraigo. La de Calderón, por su parte, si bien contempla a ambos grupos, enarbola su reivindicación desde sistematizar su obra en un volumen y calidad suficiente, cumpliendo con los estándares mínimos para poder tener una obra compilable y ordenable cronológicamente. Esto se hace independientemente de si se escribió dentro o fuera del país, ya que la coherencia en esta intención también se plasma la división de la antología en tomos generacionales, siguiendo los estándares de la crítica (que en parte ellos mismos formulan). Tanto en esta como en la de Contreras, eso sí, cobran importancia las publicaciones no tradicionales y compilatorias, siendo estas las fuentes originarias de varios poemas que se compilan, actuando en varios casos como “antología de antologías”.

En lo que respecta a las formas de presentación de los poetas, la antología de Calderón, al mostrar el arte poética de cada uno, orienta una lectura de los otros poemas bajo el entendido que ese enmarca una actividad escritural con su estilo y sus preocupaciones, tomándose la libertad de proponer textos que actúen como tal en el caso de que dentro de la obra del autor no se encuentre algún poema que lleve ese nombre (al menos eso hace suponer, puesto que tampoco se explicita cómo se pensó esa inclusión). Cabe destacar que las “artes poéticas”, cuando se incluyen en los poemarios “originales”, no siempre lo están al principio, puesto que hay una experiencia en la lectura que es distinta dependiendo del lugar del libro en el que se presenta, mientras que, al situarlo siempre al principio, ejerce una autoridad sobre el resto que no tendría por qué cumplirla. Por otra parte, al contener poemas que fueron escritos antes y después de la dictadura, da la oportunidad de encontrar giros y continuidades, orientando la lectura a una perspectiva que permita pensar más allá de las propuestas de estilo con las que se ha enmarcado a esa generación y que la antología permite abordarlos también como una escritura más reposada y depurada. Esto también se logra mostrando una rigurosidad académica en el abordaje de cada poeta, en el que se tiene un conocimiento acabado del conjunto de las

obras y fuentes. Un ejemplo muy interesante sobre cómo estos elementos denotan una actitud canonizante, que actúa a través de las omisiones y preeminencias para abordar los autores, es en la fallida inclusión de la poesía de Roberto Bolaño, en la que se le dedica su respectiva página a la foto y biografía del autor, además del comentario crítico al final, incluyendo los títulos de los poemas que se querían incluir. En el prólogo se deja una nota aclaratoria en el que lamentan no haber podido acceder a los derechos de autor de un poeta de relevancia “fundamental” en estos años (Antología de Poesía Chilena. Volumen II 28). Sin embargo, para otras omisiones no se tuvo la misma consideración, por ejemplo, en el primer tomo, con Juan Pablo Riveros, que es mencionado en el prólogo dentro de los poetas importantes de la época que impulsan la tendencia “etnocultural”, mas no se le compilan poemas y ni agregan los elementos de presentación (menos alguna explicación de su exclusión). Todo esto, por si no se ha notado, demuestra con mucha claridad como la presentación de una antología delata el imaginario sobre el campo poético.

Contreras, por su parte, se remite a mostrar en los currículums las obras y actividades culturales en que los poetas han participado, y los poemas están ordenados cronológicamente según el orden de aparición de las respectivas fuentes. En la organización de la antología se presenta una doble priorización, pues se presentan en primer lugar a los poetas más viejos (el primero es Nicanor Parra) y además hay una dedicación mayor de páginas a quienes tienen una obra más vasta y conocida (también gana Parra, y le siguen Lihn, Teillier, Juan Luis Martínez y otros del mismo “calibre”). Esto último evidencia muy bien cómo esta publicación busca destacar la forma en que los poetas más viejos heredan e influyen la poesía de los más nuevos en el contexto dictatorial, habiendo generado los espacios y redes para permitir esa continuidad. Es decir, darles más páginas a unos que a otros corresponde al reconocimiento por ese aporte, el cual no es solo literario, sino también social y afectivo<sup>48</sup>. La propuesta canónica obedece así a la efectividad que tuvo en la producción poética efectiva de esos años, lo que demuestra también la fuerza con que la tradición reacciona cuando se enfrenta a amenazas tales como

---

<sup>48</sup> El prólogo también es bastante claro al destacar “la entrega generosa” que hicieron las generaciones previas para crear “sólidos nexos con los nuevos legionarios” (*Poesía Chilena Desclasificada* 12).

la que le ponía enfrente la dictadura, es capaz de identificar los mecanismos necesarios para pervivir y proyectarla al futuro, siendo parte del mismo efecto la publicación de esta antología muchos años después. En todo caso, es interesante también la inclusión que acá se hace de poetas circunstanciales, como Pedro Lemebel con su “Manifiesto”, o bien “retirados” como Gregory Cohen o Leonora Vicuña, entre otros, lo que muestra también la necesidad de darle una presencia y ambiente histórico, reconoce como necesarias la existencia de estos último en el entramado literario completo.

A juzgar por esta aproximación paratextual, se nos presentan entonces en estas dos antologías una estrategia de instalación y reconocimiento por parte de “la poesía chilena” que adopta formas distintas: en el caso de Calderón, hay un intento de mostrar una serie de poetas que tienen una obra reconocible y sistematizable, con cierta consideración por la crítica y por sus pares, además de haber sido activos participantes de las instancias literarias colectivas en sus años de juventud<sup>49</sup>. Esto último lo comparte con Contreras, quien también apuesta por resaltar el carácter contingente de la escritura de esos años, intentando transmitir y hacer justicia al esfuerzo realizado por los autores. Compromiso que se interpreta como político ya que apostó por intervenir a través de una literatura que cuando no tuvo una vocación de espacio público, propuso profundos cuestionamientos a las convenciones estéticas y materiales de la poesía, apuntando al autoritarismo del significado. Cuánto de esto se confirma en la lectura de los poemas es lo que nos preocupará en el siguiente apartado.

### **3.2. La problematización del discurso antológico a través de la identificación de tópicos de lectura.**

En este apartado haremos un análisis de los poemas de algunos autores considerados en las antologías, la idea es poder identificar elementos que contradigan, confirmen o al menos problematicen los relatos en torno a la poesía de la dictadura, en función de lo estudiado en los apartados anteriores. Se realizarán algunas comparaciones y lecturas que

---

<sup>49</sup> Si no se ha dicho con claridad antes, se debe recalcar que en la actualidad pareciera que varios de estos poetas, si bien no se han restado de los espacios públicos (o publicitarios) de la poesía, sus publicaciones dan cuenta de una soledad mayor, ellos mismos se han adaptado a la figura del poeta individual (algunos agigantándola, incluso).

permitan mostrar los distintos modos por las que los textos se alejan del contexto interpretativo que propone la compilación, a la vez de mostrar cómo, al ser comparada una antología con otra, aparecen temáticas o tópicos que son relevantes de discutir estéticamente. Esto, finalmente, permitirá también mostrar cómo se está entendiendo la relación entre poesía y política en este período (entendido en su sentido más amplio, desde el abordaje ideológico y discursivo), valiéndonos también de los criterios anteriormente analizados<sup>50</sup>.

Como punto de partida, retomando los análisis anteriores, al observar las dificultades para enmarcar a la generación del '80, Contreras optó por construir esta compilación de “poesía de dictadura” tal como la hemos descrito. A su vez, la antología de Calderón nos permite entender que la generación del '80 es tan difícil de asir que su propia clasificación se empieza a tornar imposible: su marca generacional es la aporía en la cual simplemente no se puede decir nada de ella en general, poniendo en duda todo el constructo anterior en torno a la historia poética. Así, en la antología de Contreras se puede llegar a rastrear el proceso de destrucción de algunos códigos convencionales de la poesía (forzados por la dictadura) en los poemas de promociones anteriores que escriben desde esa época, reflejado en el quiebre de la propia propuesta estética de cada autor. Un ejemplo notorio de esto es Jorge Teillier<sup>51</sup> (característico de la generación del '50), quien es conocido por imbuir acidez y pesimismo a su poesía, antes caracterizada como puramente “lárica”, como se ve en este fragmento de su poema “Sin señal de vida”:

Aprende a portarte bien  
En un país donde la delación será una virtud  
Aprende a viajar en globo  
Y lanza por la borda todo tu lastre:  
Los discos de Joan Baez, Bob Dylan, los Quilapayún,

---

<sup>50</sup> Debido a problemas de extensión y para facilitar la lectura, la cita de los poemas se hará nombrando el apellido del autor y luego el apellido del compilador, seguido del número de página de la antología.

<sup>51</sup> Si bien los críticos también destacan que hay muchos elementos de continuidad en la obra de este autor (lo cual no se puede rastrear en las antologías, debido a sus criterios de compilación), lo importante es señalar que existe la marca de la dictadura y esta se observa también en términos formales, resultando en la aparición de un estilo a ratos más prosaico, de poemas extensos y métricamente menos convencionales. Señala el crítico y poeta Juan Carlos Villavicencio en el prólogo de su antología “Nostalgia de la Tierra”: “Teillier no volvería a ser el mismo: dejó de publicar tan habitualmente como lo había hecho, además de adquirir un tono más sombrío en su poesía y dejarse llevar mucho más por el alcohol (...) El tedio y la abulia comienzan a consumirlo” (Villavicencio 23).

Aprende de memoria los Quincheros y el 7° de línea.  
Olvida las enseñanzas del Niño de Chocolate, Gurdjieff o el Grupo Arica,  
Quema la autobiografía de Trotsky o la de Freud  
A los 20 poemas de Amor en edición firmada y numerada por el autor. (Teillier en Contreras 110)

La voz poética adopta un tono profundamente irónico, que refleja la decepción que sigue a la pérdida de vigencia todo el imaginario cultural que tiene el hablante poético (y la persona a la que se dirige) frente a la imposición de las ideas y normas de la dictadura, lo cual se logra con un tono fuertemente referencial, no muy presente en su obra anterior. Lo importante de este ejemplo —y pensando en las antologías que aquí estamos analizando—, es que plantea finalmente a la dictadura como un gran intertexto que opera como trasfondo para estas generaciones, el cual se va a aplicando de distintas formas y con distintas consecuencias. La antología de Contreras, entonces, es una antología de un momento, ofrece constantemente el trauma, el quiebre, un momento biográfico-poético, que no se tiene por qué reflejar necesariamente en una poética, sino, como ya dijimos, en el hecho mismo de que los autores confluyeron para “hacer resistir” a la poesía. En ese sentido, el trasfondo también es fuertemente extrapoético, a pesar de todas las orientaciones críticas que aparecen en el prólogo, la cuales son ciertamente insuficientes (tampoco pretende lo contrario). Por el lado de Calderón, el foco está mucho más fuertemente puesto en los poetas que en la época; ella sirve como eje aglutinador de lo que los caracteriza como generación (lo cual opera como el elemento unificador de los tomos de la antología), pero buscando dar continuidad a la tradición poética, en el sentido de ampliar el canon y ofrecerle al lector la posibilidad de que cada uno tenga su propia apreciación.

Sin embargo, si profundizamos en el análisis crítico de las antologías a través de sus poemas, el despliegue de los criterios nos puede mostrar sus aporías y convergencias. Es importante recalcar que la antología es la puesta en marcha de la lectura de sus propios compiladores, por lo que hay una crítica literaria que, por muy explícita y exhaustiva que sea, siempre presenta la pregunta respecto a las omisiones ahí presentes. Uno de los problemas que presentan en esta línea las antologías que estudiamos es que, al ofrecer un



corte tan general, encubren o dificultan el rastreo de los eventuales sesgos, y, ante todo, no pueden hacerse cargo de cómo termina conjugándose la poética de cada autor individual. En un caso extremo, podría presentárenos una idea del autor completamente distinta a la que nos entrega una obra original. De hecho, una dificultad que se le presenta al mismo trabajo del crítico es que, ante la abundancia de autores, se hace prácticamente imposible hacer una comparación pormenorizada entre el modo en que los autores fueron antologados y la obra global. Es importante aclarar esto pues igualmente se puede realizar el ejercicio de encontrar ciertas tendencias que nos permitan ir reconociendo esos sesgos para entender los problemas en los criterios de la antología, y así poder examinarlas como constructo propio, sin depender de los originales, respetando su autonomía y sin perder el foco en ellas.

### 3.2.1. El desafuero formal como relación entre poder y lenguaje.

Para dar cuenta de lo anteriormente descrito, optaremos por tomar una lectura de algunos autores que, en el recorrido de la antología, permite establecer una línea temática que nos permita dar cuenta de las profundas consecuencias de todos los rasgos señalados de las antologías. Como primer ejemplo podemos mirar el modo en que se presenta la poesía de Diego Maquieira en comparación a otros autores con afinidades estéticas y temáticas. Las dos compilaciones incluyen en primer lugar el poema “La Tirana I (Me sacaron por la cara)”, en el cual se presenta, de forma alegórica, lo que se desplegará en el poemario completo mediante la auto-descripción del hablante lírico, el personaje de “La Tirana”, que cumple un rol ambiguo y polifacético que se va develando de a poco en los poemas (especialmente en la antología de Calderón), y que, de alguna forma, nos recuerda en parte al personaje de “La Quintrala”:

Yo, La Tirana, rica y famosa  
la Greta Garbo del cine chileno  
pero muy culta y calentona, que comienzo  
a decaer, que se me va la cabeza  
cada vez que me pongo a hablar  
y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez.  
Ya no lo hago tan bien como lo hacía antes  
Antes, todas las noches y a todo trapo

Ahora no.  
Ahora suelo a veces entrar a una Iglesia  
cuando no hay nadie  
porque me gusta la luz que dan ciertas velas  
la luz que le dan a mis pechugas  
cuando estoy rezando.  
Y es verdad, mi vida es terrible  
Mi vida es una inmoralidad  
Y si bien vengo de una familia muy conocida  
Y si es cierto que me sacaron por la cara  
y que los que están afuera me destrozarán  
Aún soy la vieja que se los tiró a todos  
Aún soy de una ordinariez feroz. (Maquieira en Calderón 304 y en Contreras 316)

Como se ve en el fragmento, el poema ofrece una especie de parodia del personaje de La Tirana, la cual está en decadencia pero aún se puede jactar de su lascivia, y muestra una filiación sexual con “Velázquez” en alusión al conocido pintor barroco Diego Velázquez. La “‘Greta Garbo’ del cine chileno”, a su vez, parodia el lugar que ocupa en una determinada escena artística desde lo femenino y sus estereotipos asociados. Se la describe como “muy culta y calentona”, adjetivos que, como veremos, aglutinan la poesía de Maquieira, quien busca poner en tensión constantemente un imaginario culto con el deseo. También hay en el poema alusiones religiosas (como los mismos personajes de La Tirana y Velázquez, además de la iglesia) que muestran una actitud cínica hacia el cristianismo y sus valores tradicionales, los cuales tienen una autoridad que sigue operando, por muy en duda que estén. En esta multiplicidad de facetas e interrelaciones consiste la ambigüedad del personaje.

Un problema que posee la antología de Contreras consiste en que incluye menos la presencia del personaje “Velázquez” que, como ya dijimos, también representa la doble moral de la cultura cristiana chilena: un personaje en general pasivo, pero protagonista de las historias que La Tirana cuenta, impregnadas de vivencias festivas, ridículas y sexuales, en las cuales el pintor tiene diversas agencias. En ellas los símbolos religiosos y artísticos (incluyendo los personajes mismos) son constantemente banalizados a través del lenguaje coloquial que se intercala en los poemas. Un buen ejemplo de cómo se utilizan estos

recursos está en el poema “La Tirana V (Nicolau Eimeric)”, cuyo título refiere al autor del *Directorium Inquisitorum* (o “Manual del Inquisidor) en la Edad Media:

Fue feroz cuando tu enemigo máximo  
el más célebre y perverso de los católicos  
el jefe máximo, el más perro de la religión  
chilena entró a tu casa en solemne ceremonia  
buenmozo, con sus negras vestiduras  
y acompañado por Olivares. Fue impresionante  
todos tus invitados lloraron al verlo (Maquieira en Calderón 303-304)

Aquí el personaje es situado en Chile (lugar en el que Eimeric nunca pudo haber estado, pues vivió en el siglo XIV), lugar al cual constantemente los poemas refieren directa o indirectamente. Esta recurrencia busca vincular el imaginario culto y las controversias en las que se escenifican en los poemas con elementos arraigados de las costumbres nacionales, expresadas en la apelación al lenguaje informal. También se escenifica el despliegue de un poder absoluto que opera a través del miedo (“todos tus invitados lloraron al verlo”), muy propio de los métodos de la inquisición para forzar la aceptación de la fe, alegorizando el carácter impuesto de la cultura católica chilena a través los personajes que evocan el origen de esos métodos. Sin embargo, rápidamente el poema nos sitúa en una disrupción a través de enunciaciones coloquiales intercaladas por referencias múltiples de la cultura italiana, como se ve a continuación:

Entonces le ofreciste tu sofá de Boeri  
y mandaste prender los candelabros  
para darle más cabeza al ambiente  
Le presentaste a Alessandra Mussolini  
por si acaso conseguías perturbarle el alma  
y por poco no se te acaba la fiesta  
porque había que tener cojones  
parar irse a meter ahí después de todo (Maquieira en Calderón 304)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> El sofá de Boeri es un tipo de diseño del barroco italiano, Alessandra Musolini es una nieta de Benito Mussolini que desarrolló una carrera de cantante en los '80 y política en los '90, Aulenti es el apellido de la importante arquitecta italiana Gae Aulenti.

Las referencias itálicas operan como elementos distractores de la tensión que genera la entrada de Aimeric y así evadir el rigor de su presencia. Esta tensión se muestra como una rabia contenida que solo puede ser detenida por “la cruz”. Es decir, se acepta el poder inquisitivo debido a la necesidad de mantener los mandatos religiosos, intentando mostrar que se es mejor católico:

Te costó mucho mantener la calma  
entre tu familia, habían varios que ya  
querían echárselo. Pero estuviste seco  
al darles de una pasada, con los Aulenti  
yéndose para atrás por las paredes  
del medio salón, porque se trataba de no tocarlo  
y porque no podías dejar que la cruz  
se te fuera de las manos en ese momento  
Me oyes Velázquez? Te estoy hablando. (Maquieira en Calderón 304)

La distracción que muestra Velázquez (¿expresada en ese “me oyes”) también evoca al pintor pensando en cualquier otra cosa. A su vez, se ve como si se desprendiera de la responsabilidad de sus actos y le restara importancia a la “calma” que había demostrado. Esa actitud pasiva pone en duda todo el relato que enuncia la voz poética, en tanto Velázquez se proyecta pensando en cualquier cosa. Es interesante destacar que el uso de la segunda persona da cuenta más de las sensaciones del hablante más que lo que “realmente” hizo Velázquez. Además, como ya dijimos, se tensiona esa formalidad artística con el lenguaje coloquial, interrumpiendo cualquier posibilidad de solemnidad en el discurso, apareciendo constantemente en expresiones en las que se despliega el deseo sexual, de destrucción o de ejercicio del poder.

Este ejemplo permite proyectar que la ausencia de Velázquez en la antología de Contreras (aparece solo en el primer poema) nos quita uno de los nudos importantes que abarcan los poemas de “La Tirana” y no permite ver sus distintas facetas, como el artista frustrado en “La Tirana IV (Hotel Valdivia)”: “No quiero hablar del medio papelón/ Velázquez. Perdóname, pero no había/ nadie. No fue nadie a tu estreno/ cuando te arrendaste el Hotel Valdivia” (Calderón 303), el cual refiere a la práctica frecuente en dictadura de arrendar espacios para el lanzamiento o presentación de diversas obras de

arte o literarias, lo cual en más de alguna ocasión generó episodios de decepción en cuanto a audiencia en algunos artistas. Finalmente, Velázquez, pareciera ser también el espejo del mismo Maquieira (o bien del hablante poético): hay un yo que se interpela a sí mismo a partir de la creación de la Tirana, este personaje que interpela constantemente se nos presenta como una encarnación del propio deseo del hablante. Velázquez, el sujeto narcisista que no se puede hacer responsable de su deseo, lo proyecta entonces en La Tirana. Todas las alegorías parecen confluír en una gran alegoría sobre el ejercicio del poder. Destaco otra vez que nada de esto se puede leer en la antología de Contreras que, como veremos, muestra otros énfasis respecto a este autor.

Una ausencia interesante en la antología de Calderón pero que sí considera Contreras es uno de los poemas emblemáticos de Maquieira: “El gallinero”. Ello le quita bastante peso “político” a la obra de Maquieira en la antología de Calderón, puesto que el poema le da un contexto histórico a su obra, y también muestra la tragedia general que envuelve su habla poética, tal como se ve en las últimas dos estrofas:

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos  
Que acabamos con la tradición  
Y nos quedamos sin sueños  
Nos quedamos pegados  
Pero bien constituidos;  
Matrimonios bien constituidos  
Familias bien constituidas.  
Y así, entonces, nos hicimos grandes:  
Aristocracia sin monarquía  
Burguesía sin aristocracia  
Clase media sin burguesía  
Pobres sin clase media  
Y pueblo sin revolución (Maquieira en Contreras 320)

El poema sintetiza lo que se mencionó anteriormente respecto a las contradicciones de la cultura católica chilena, pero vinculándolas directamente con los históricos conflictos de clase en la historia chilena, los cuales terminan en la derrota política de los proyectos revolucionarios en Chile (país que vendría a ser el “gallinero”). El catolicismo y sus contradicciones operan en todas las capas sociales, determinando la dinámica del

conflicto entre ellas y sus respectivos devenires: el pueblo busca la revolución por ser católico y es derrotado también por ello. La ausencia de este texto en la antología de Calderón deja a la obra de Maquieira inserta en una posición más autorreferencial que en la de Contreras. Además, le impide establecer ciertos diálogos interiores, considerando que aparecen poemas en el que se menciona al “gallinero” (como es el caso de “II Dolce Cuore”), proponiendo otras posibilidades a ese significante.

También es importante el tratamiento del libro *Los Sea Harrier*, pues en la antología Calderón se incluyen solo dos poemas. La subvaloración de esta obra impide ver algunos elementos de continuidad en Maquieira, mostrándola, en parte, como si perteneciera a un momento distinto de La Tirana. En este caso aparece como una especie poesía del extravío, conjugada tanto en el estilo como en la temática. Por ejemplo, el solo título del poema “Habíamos dado más de mil órbitas” ya refleja ambos aspectos, y el poema lo confirma al mostrar digresiones tales como:

Entonces alucinó hundir el portaaviones  
hasta la mitad, hasta dejar flotando  
solo las gigantescas velas en cubierta  
para que parecieran unas dunas de mármol  
levantando una capilla  
Mientras el arsenal de agua debajo del casco  
Y el mar rodeando por todos lados a la vez  
Hacía estremecer de gozo  
A los rapsodas druidas  
Porque Patresca Ossavinci de una belleza  
Que mandaba a irse de lado al cielo (Maquieira en Calderón 307)

El poema avanza desde la descripción de una alucinación sobrecargada de imágenes, dejándose llevar por su flujo hasta un momento en que la coherencia sintáctica del poema mismo se va perdiendo. Esto refleja que tanto el sentido como la forma relatan un extravío al medio de un viaje atiborrado de personajes y ambientes. El aspecto más vivencial del extravío, no por eso planteado en un escenario menos ficticio, se lee en “Levantamos un faro”, aquí la conciencia del hablante se sitúa en un grupo de artistas que opta por la intrascendencia, pero resguarda el placer, por lo que están acomodados en esa situación:

Levantamos un faro en medio del mar  
Un faro de paredes de papiro  
Que usábamos para guardar los vinos  
Y para echarnos a beber con mujeres  
Pero no hacíamos nada para la posteridad  
Una noche que intentamos dar Macbeth  
Nos demorábamos meses en darla  
Y se nos olvidaba en qué íbamos  
(...)  
Pero no hacíamos nada grande la verdad  
Abusábamos del amor  
Del ocio y del porvenir  
Y bebíamos hasta moverle el piso al mar” (Maquieira en Calderón 307).

En este caso, Maquieira también alegoriza su propio trabajo poético: se multiplican los personajes, se “levanta un faro”, que son los signos poéticos, los cuales se despliegan enlazando el placer con la actividad teatral hecha mediocrementemente, y se reconoce como tal para dar cuenta de que la escritura es solo un acto autorreferencial en el que se realiza el deseo, a través de la evocación y abuso de temáticas muy propias de la poesía, como el amor, el ocio y el porvenir, enmarcados en una gran borrachera. El hecho de que la actividad escritural se enmarque en este texto tensiona la propuesta de arte poética que la antología de Calderón propone como tal, el poema “Ars Vitae”, presente también en la de Contreras, el cual entrega señales de corte temático y biográfico en torno a *Los Sea Harrier*:

Y si veíamos en peligro la vida  
de nuestras mujeres y la nuestra  
nos dábamos muerte por gusto continuo  
Y éramos tan arrebatados en la guerra  
que jamás actuábamos de acuerdo a un plan  
No conocíamos ni la humildad  
ni la caridad, ni la abnegación  
ni la dulzura  
Éramos serios y semifabulosos  
y adorábamos a nuestras esposas  
que adoraban el falo y el oro. (Calderón 301 y Contreras 324)

Al considerarla de esta forma, la escritura de Maquieira no parece tener un “arte poética” sino una “arte de vida”, la poesía se trunca por el despliegue del deseo, interrumpiendo la posibilidad de desplegarse de manera puramente formal, siendo la vida misma la que permite multiplicar las expresiones de ésta. Este poema también es la muestra de que la poesía es la constante frustración del deseo de querer significar la realidad, de modo que lo que se hace es alegorizarlo.

Sin embargo, se puede discutir el hecho de que ese poema cumpla la función de ser un “arte poética”, puesto que la multiplicidad de perspectivas que hay en la obra de Maquieira va desplegando pistas de su tratamiento del lenguaje a lo largo de los distintos poemas, como ya se ha ido evidenciando en los fragmentos analizados. Interesante es notar que “Ars Vitae” intuye que un arte poética difícilmente atiende todos los aspectos de una obra, por lo que simplemente se desplaza la actividad creativa hacia el simple desear, dando rienda suelta a un extravío que solo se vuelve a encontrar a sí mismo en el acto de escribir. Habiendo dado cuenta de esto, queda en cuestión la intención enciclopédica de la antología de Calderón, al menos en su afán por mostrar el poema correspondiente al “arte poética” de cada autor, ya que enmarca con demasiada facilidad un discurso poético en una generación que ellos mismos han destacado por su apertura estética y multiplicidad de voces.

Un aspecto de la obra de Maquieira que no logra expresarse bien en las piezas de *Los Sea Harrier* que recoge la antología de Calderón es la continuidad de la ironía religiosa que se presenta continuamente en *La Tirana*. Si bien no es un elemento tan presente en ese segundo libro como en *La Tirana*, Contreras busca dar cuenta de esa continuidad, evidenciando las permanentes referencias (la escenificación de capillas y catedrales, también la constante aparición del verbo “adorar”) como también ciertas escenificaciones y conflictos en los que se encuentran los hablantes de los poemas, por ejemplo, en “Banquete Fraternal”:

Así en ese tono me hablaba, Luchino  
y me salía con implantes así como éste;  
‘Nuestros dogmas no son murallas



que nos impiden ver  
sino ventanas abiertas al infinito  
(...)  
'Nuestra liturgia no es una farándula  
no es una pesadumbre que solicite  
a Teresas tetonas ni a desvergonzados  
Nuestra liturgia no vive de escalofríos  
y sorpresas, de ocurrencias cautivadoras  
Sino de repeticiones solemnes' (Contreras 324-325)

Liturgias, dogmas, la solemnidad y el nombre Teresa muestran cómo el discurso religioso evidencia también su propia aporía en forma de ironía, un ejercicio textual en el que la represión del deseo (la externalidad del “implante” del segundo verso) genera un discurso moral que se desplaza tanto que vuelve a lo que busca reprimir hablando expresamente de aquello que se desea. Por cierto, una cuestión importante que queda claro con mucha más fuerza en estos poemas compilados por Contreras, es que el significante de “las mujeres” suele aparecer en plural y como un objeto más que está disponible en la vida festiva. La relación entre deseo y género reafirma la intención de Contreras de destacar los momentos en que queda en evidencia la desigualdad del poder en el caso de Maqueira, reafirmando un carácter más metapoético en el caso de Calderón.

Por otra parte, los extractos de *Los Sea Harrier* muestran que los poemas están organizados en un relato caótico en un contexto aparentemente futurista, cuya posibilidad de tomar coherencia se interrumpe mediante múltiples referencias, además de nunca “desenmascarar” a los personajes<sup>53</sup>. Lo único que sabemos de ellos es lo que conversan y aprecian, la coherencia del contexto queda a medio camino por lo que su continuidad está dada solo por la invitación a sumergirse en el placer del lenguaje, en una especie de recorrido fenomenológico cuya posibilidad de entendimiento se somete a la necesidad vulgar de soltar afuera el deseo de los hablantes. Esto se ve en el comienzo del poema “La vida nos estaba embargando de júbilo”:

---

<sup>53</sup> Una cuestión interesante es el hecho que Maqueira también juega con el carácter narrativo de su poesía, pues si bien acá hablamos de “desenmascarar”, esta no es una característica exclusiva de su estilo, en el sentido que un relato tampoco tiene por qué develar más información del personaje, y en última instancia, nunca puede informar “completamente” sobre este.

Volábamos a la mamama de la luz  
En nuestro anonadante Harrier  
De cabina ancha  
Con cajones de ostras, brevas  
Y vinos caros  
Llenos de amor y de desastres del corazón (Contreras 322)

En ese sentido, los gustos sofisticados ejemplifican la impostura en la cual el deseo, una vez reprimido, aparece como la escritura del poema mismo y el lenguaje emerge adoptando nuevos recursos para así posibilitar su puesta en escena tras la represión, por lo tanto, se encuentra deformado e impotente. En suma, esta visión más extensa de *Los Sea Harrier* que entrega Contreras permite comprender mejor los elementos en los cuales se despliegan los poemas, no para dar coherencia al discurso poético como relato, sino para comprender el conjunto de recursos que se utilizan para multiplicar su confusión, pues el único hilo conductor son las escenificaciones (incluso, se pueden pensar las imágenes como “utilería” de un discurso poético que, como tal, solo llama a volver sobre esos objetos, quedando vaciados de contenido, adquiriendo sentidos provisorios al articularse alegóricamente como lenguaje deseante. Un punto común que queda claro en la obra de Maquieira en ambas antologías, es la importancia de los pronombres en las distintas enunciaciones que hay en los poemas. En el caso de *La Tirana*, el uso de la primera y segunda persona singular son privilegiados, pues el hablante, cuando habla desde el yo, se autoexamina y recuerda tiempos en que podía dar mayor rienda suelta a su desenfreno, en cambio, el uso del “tú” es siempre indicativo y confrontacional con un otro como el ya mencionado Velázquez. Por su parte, en *Los Sea Harrier*, la segunda persona plural es preponderante, resonando mucho con el sub-género del manifiesto, el cual decae en su talante colectivo al ser parodiado mediante la puesta en evidencia del extravío mostrando el deseo desatado de un grupo indeterminado de amigos, soldados, delincuentes o piratas espaciales cuya única certeza es la búsqueda hedonista. Formalmente esto se lee en el uso de múltiples voces y registros, el lenguaje festina por medio de los distintos hablantes. Lo interesante es que esa celebración se despliega mediante un trabajo lírico contenido y delicado, sus composiciones poéticas tienen sus

piezas correctamente ajustadas: Maquieira tiene un gran manejo de la métrica y el ritmo. Su propuesta es la sugestión, sabe evocar el placer de la poesía bien construida, generando una cadencia que estimula la lectura mediante la apelación a las formas de expresión de la cultura popular como las que ya hemos enunciado, encubriendo aquello que lo impulsa, nunca es “pornográfico”.

El coloquialismo que se cuele en el habla de Maquieira también da cuenta de que, al dialogar con la aparición de personajes connotados, sus obras y su contexto, permite la homologación que caracteriza al carnaval, que actúa gracias a que el deseo pone en igualdad de condiciones a las distintas castas sociales. El crítico Marcelo Rioseco ha destacado en los recursos de este poeta una interesante afinidad con las teorías de Bajtín en torno al carnaval de la Edad Media, pues intenta mostrar que el lenguaje bélico y confrontacional es la encarnación de la celebración en los términos aquí enunciados:

Es un proyecto que podríamos calificar de moral. Es más, se trata de una guerra jubilosa cuya risa coincide con la risa carnavalesca de Bajtín. (...) Esta alegría del combate de los Harrier es quizás lo que más emparenta a Maquieira con Bajtín. Tanto la guerra como el carnaval son, en estos autores, positivos, una fiesta. (*Maquinarias deconstructivas* 256)

Recordemos que, para Bajtín, el carnaval de la Edad Media era el momento en el que el pueblo podía desplegar sus expresiones creativas sin depender de la tutoría eclesiástica y monárquica para homenajear a Dios:

Como opuesta a la celebración oficial, uno podría decir que el carnaval celebraba la temporal liberación de la verdad predominante y el orden establecido; marcaba la suspensión de todos los rangos jerárquicos, privilegios, normas y prohibiciones. El carnaval era la verdadera celebración del tiempo, la celebración del devenir, el cambio y la renovación. Era hostil a todo el que era inmortalizado y completado (Bajtín citado en *Maquinarias deconstructivas* 256).

Sin embargo, Rioseco no constata que, como hemos analizado en la poesía de Maquieira, el problema es que esa fiesta se da en el lenguaje y no en la realidad<sup>54</sup>, los

---

<sup>54</sup> Por eso, en el análisis de “Gargantúa y Pentagruel” que realiza Bajtín, su primera exposición sobre el carnaval muestra el contexto en el cual surge el lenguaje que utiliza esta obra y sobre el cual se monta su análisis.

recursos digresivos y la saturación de imágenes también evidencian la impotencia de que esa fiesta sea real, y también en la poesía se está mostrando el ejercicio arbitrario y desigual del poder. Ambas antologías muestran, por un lado, el carácter carnavalesco de esta poesía, pero también la tragedia de la autorreferencialidad del lenguaje que la envuelve pues, si volvemos al uso de la segunda persona plural, la experiencia grupal en *Los Sea Harrier* no es solo la fiesta, también es el contexto del surgimiento de un lenguaje, una forma de comunicar que produce sus propios códigos, una especie de sociolecto poético surgido en el carnaval (véase el ya citado poema “*Ars Vitae*”, por ejemplo). Esta cerrazón además presenta otra alegoría: el lenguaje grupal también posee un registro culto y un buen manejo métrico: hay una autoconsciencia en el habla poética de poseer esos recursos, adopta una impostura más bien manierista (por no decir “siútica”) a la hora de entremezclarse con el lenguaje coloquial. Maquieira también podría estar parodiando su propia condición social, observando a la vez a la clase a la cual pertenece (proviene de una familia de herencia aristocrática).

Este excursus en torno a Maquieira permite mostrar que, como punto coincidente en ambas antologías, se hace difícil afirmar que ambos estén hablando de un poeta “de la dictadura”, sino que más bien de un poeta que habla desde el trauma histórico sobre las relaciones de poder. Ello cobra fuerza en un contexto como el de la dictadura, pero, como también tematiza el sometimiento y la hegemonía (por ejemplo, a través del uso que le da al catolicismo), problematiza formas de dominación que son más complejas que la pura brutalidad de la dictadura, y más bien apela a los mecanismos discursivos y culturales de toda relación de poder, algunos muy atávicamente instalados (de ahí que *La Tirana* esté lleno de referencias al barroco español y el Siglo de Oro). En ese sentido, el punto de confluencia está precisamente en que la selección que realizan ambas antologías problematiza aspectos que remiten a asuntos que están fuera de lo puramente dictatorial, y eso es precisamente lo que no se destaca en la intención que muestran los antólogos.

Una cuestión que nos permite relacionar la obra de Maquieira con otros poetas de las antologías, es su abordaje del rol de la festividad, tanto en los elementos lingüísticos como en la referencialidad histórica que hemos ido enunciando. En ese último sentido,

representa la fiesta de las clases dominantes tras su triunfo expresado con el golpe militar, llevados al absurdo del exceso y que se ubica en un mundo de imágenes que dificultan su coherencia, una especie borrachera simbólica que se aliena de lo que está ocurriendo realmente. Por otra parte, esa borrachera se convierte en la promesa de esta nueva época (neoliberal o de mercado) que está siendo ofrecida constantemente por la experiencia sugerente y seductora de los hablantes maqueirianos.

Uno de los poetas que retoma esa última reflexión en torno a lo festivo y lo barroco es Alexis Figueroa. Ello es visible en su tratamiento de la mujer como alteridad del hablante, especialmente en los poemas de su célebre libro *Virgenes de Sol Inn Cabaret* que se antologan en ambos libros. El poema “Folletín de propaganda N°1” es una larga algarazara que sugiere una gran vitrina urbana de cabarets que utilizan diversos lenguajes de tipo publicitario y televisivo, como se ve en el uso de mayúsculas en los primeros versos:

WELCOME TO THE TV. WELCOME TO THE MACHINE.  
VIEN BENIDOS AL SALÓN DEL INVIERNO LUMINOSO.  
VIEN BENIDOS AL TÚNEL DEL AMOR EN LAS MUCHACHAS DE LAS  
LUCES DE NEÓN.  
Hoy tendremos cajas de cristal sobre la pista,  
Hoy tendremos desnudas las mujeres, bailando ragee adentro de un acuario.  
(Figueroa en Calderón 232)

El poema juega con el nuevo imaginario de la “vida nocturna” que se está configurando en la ciudad, la mujer, al igual que en Maqueira, se presenta como parte de una oferta dentro del despliegue festivo excesivo. Luego de su inicio caótico, el poema adquiere rápidamente una solidez rítmica. El trabajo lírico, de una forma pulcra y referencial a la vez, permite que la musicalidad poética genere un efecto que potencia la imagen lasciva, apoyando a su vez la labor publicitaria:

Si las deseáis rubias serán rubias,  
con el suave color de los desiertos,  
con el pelo como un sol derramándose entre sábanas,  
con el cuerpo de igual curva, que las dunas doradas  
de las playas

Si queréis morenas,  
La piel como la uva  
La piel cebada  
La piel tostada y suave, toda terciopelo estará abierta  
Será higo partido y ya maduro, revelando su rojo interior. (Figuroa 234 en Calderón)

Como se ve, la similitud respecto al trabajo métrico de Maquieira se utiliza ahora para hablar desde una voz que no tiene sujeto, es simplemente la impersonalidad publicitaria que invade y sobrecarga por medio de fantasías, al punto que la mujer puede estar diseñada “a pedido” (dando cuenta, a su vez, de cómo la mercantilización de las relaciones sociales termina determinando los rasgos “deseados” del producto femenino que se ofrece).

Un rasgo interesante en la antología de Contreras es que, al transversalizar a los poetas en torno a la dictadura, permite hacer diálogos más directos entre ellos, disminuyendo la efectividad que tiene el peso de la jerarquía temporal y del canon a la hora de enfrentar una lectura. A pesar de ello, el hecho de incluir una gama generacionalmente más diversa permite un diálogo más sugerente entre los autores. Por su parte, en Calderón la obra de Figuroa adquiere una perspectiva más amplia cuando se muestra lo de la postdictadura, ya que también se muestran poemas de su libro *El laberinto circular y otros poemas* (1996) junto a dos inéditos. Precisamente en estos últimos se nos presenta una faceta distinta (desgraciadamente, no se incluye la fecha de escritura de esos poemas), en la que se lee una escritura más personal, introspectiva a la vez que metapoética, como se ve en “(El Río)”:

he aquí la vida escrita y muerta,  
la esencia de las lágrimas, los juglares,  
amados huesos en la venturosa tierra,  
el canto del dolor, pasión, sus nuevas vestiduras,  
incendiando polvo y las pavesas  
que en fuego sus lenguas calcinaron,  
desheredadas de la luz:  
palabras, letras, signos, otra vez desenredados.  
Por los libros pasó el río del mundo,  
y ahora un cauce seco, sin sonido,

espera (Figuroa en Calderón 237)

Como se ve, acá no hay ya una referencia urbana, sino que es un recorrido por las potencialidades melancólicas del lenguaje, al punto de evidenciar el fin del lenguaje mismo resonando como muerte de la escritura y la historia (“Por los libros pasó el río del mundo”), el verso final “espera”, es, paradójicamente, la expectativa de la vuelta al flujo (que opera como metonimia de “río”): se evoca la quietud para poder hacer posible el movimiento. El trabajo de Figuroa en ese sentido da una vuelta de corte filosófico, en el cual la escritura, al hablar de sí misma, explicita que puede valerse solo de aspectos exteriores a ella misma para hablar, y esa exterioridad es la estructura del lenguaje que permite, a su vez, la legibilidad: “palabra, letras, signos, otra vez desenredados”, pero, al desenredarse, los signos lingüísticos se desplazan a otros y atraviesa con la tradición (“los libros”) que, más que asegurar su continuidad, resuena en una lógica de transmisión que opera a través de su huella (el “cauce seco”).

Un aspecto de presentación importante que hay en la antología de Calderón es el texto crítico de Patricia Espinosa que se incluye al final de los poemas, donde destaca que la obra post dictadura de Figuroa tiene un cariz “diametralmente opuesto” al de Vírgenes de Sol Inn Cabaret:

“Hay en su reemplazo, una opción por lo simbólico, la poesía ya no intenta reproducir el caos extratextual ... Situación que en primera instancia descoloca, pero que al poco andar se asume como una opción racionalista de abandonar el explícito contradiscurso cultural, por un hacer poético codificado en la abstracción y la simbología.” (Espinosa en Calderón 238).

Esta forma de abordar a Figuroa, si bien nos permite identificar la diferencia entre los dos momentos de su obra (que se pueden explorar en la antología misma), no aborda sus rasgos de continuidad: en “Vírgenes de Sol Inn Cabaret” ya es posible identificar que existe un trabajo de transmutación y exploración en las posibilidades de los símbolos, que en este caso están enfocados en los de corte mercantil. Además, en la apelación al deseo también está representada la puerta de entrada a la significación, como ya destacamos en Maquieira. Tanto en Maquieira como en Figuroa el trabajo poético consigue penetrar la

perversión que origina los símbolos que diseccionan y machacan, desnudando los signos que utilizan para aumentar sus connotaciones. Este afán adquiere un tinte profundamente barroco en la última estrofa del poema “Rosas rojas sobre lápidas marmóreas” de El laberinto circular...:

Leda y cisne, blancas alas son tus dientes.  
Teñiría de ocaso boreal a tu plumaje,  
Yo, Vlad Tepes, Hijo del Dragón,  
Destructor de los Infieles,  
Cambiaría en amapolas la alba curvatura de tu cuello (Calderón 237)

Aquí se ve la sobrecarga descriptiva, la apelación a personajes del imaginario medieval (incluida la referencia religiosa), englobado en un tono socarrón que se burla de su propia habilidad de construir una forma poética “bien trabajada”, de manera similar a como lo hacía Maquieira. Esta similitud no se puede hallar en la antología de Contreras, o al menos es más indirecta, puesto que en ella solo aparecen poemas de Vírgenes de Sol Inn Cabaret. Es más, el poema presentado anteriormente como “Folletín de Propaganda N°1” aparece partido en dos poemas bajo los nombres “Vírgenes de sol inn cabaret” y “Welcome to the machine”, los cuales además están separados en estrofas, mientras que en la de Calderón el poema completo está una sola extensa. La diferencia en la lectura que salta a la vista en ambas versiones es que las pausas van actualizando los énfasis “publicitarios” que hace el poema, el cual evoca un comercial de radio o televisión que maneja bien los tiempos de su narración para seguir atrayendo al cliente (explícitamente sexual, además). Estos dos poemas (que, de todas maneras, conservan su sentido de unidad si son leídos de forma continua) son los únicos de Figueroa en la antología de Contreras. Ciertamente, esto impide hacer el análisis más transversal sobre la obra de Figueroa como el que esbozamos anteriormente a propósito de la selección de Calderón. Esta, a pesar de la intención de mostrar los momentos de su obra como prácticamente opuestos, el hecho de que hayan mostrado poemas aparentemente más disímiles permite hallar sus rastros de continuidad. Por ejemplo, en ciertos procedimientos de desmontaje del discurso ideológico que utiliza Vírgenes de Sol Inn Cabaret, logrados gracias a la exposición burda de las expresiones más grotescas de la mercantilización, que también aparecen en la obra



posterior como forma de evidenciar los mecanismos de poder que hay en la manipulación los símbolos. En ese sentido, la antología de Calderón logra lo mismo en lo que coincidían en el caso de Maquieira: mostrar que la validez de este tipo de procedimientos excede al contexto dictatorial y apuntan a los mecanismos que estarán funcionando para la posteridad.

Por otra parte, una oportunidad que nos ofrece la antología de Contreras es que también nos permite ir situando ciertas influencias de los estilos previos a la dictadura, o al menos podemos ver poetas de generaciones anteriores desplegando esos recursos. Un caso interesante que nos permite ir hilando esta idea se puede ver en el diálogo que tiene Enrique Lihn con las poéticas de Maquieira y Figueroa. En Lihn, lo festivo también aparece como una forma de generar una impostura con el lenguaje que denota la sobreaceptación al nuevo orden social que estaba imponiendo la dictadura. En esa línea, la inclusión del poema “Canto General” es bastante decidor:

“Se te ofrecen, Pingüino, tres pares de calcetines por cien pesos  
un tomacorrientes por la misma suma, de tres arranques, de esos que se derriten  
como un  
queso si se los hace funcionar con toda su capacidad instalada  
pero decir que canto es mucho pecaría de ingratitud si dijera que me he visto en la  
dura  
necesidad de cantar  
y/o derretirme como un queso electrificado  
o de envolver a la carrera mi mercadería en un pliego de papel así lo hacen esos  
subproductos de Taiwán los vendedores de plástico  
cada vez que el pelotón y sus perros de caza se vuelven para ahuyentarlos” (Lihn en  
Contreras 70)

Como se ve, hay varios rasgos en este texto de Lihn que dialogan con la poesía de Figueroa y Maquieira. En este último, se emparenta con la aparición de personajes ficticios (La Tirana y Velázquez de un lado, el Pingüino, por el otro), sujetos que recorren estos escenarios en que se despliega cierta vacuidad en la abundancia de imágenes y mercancías, cuestión que también se ve en los poemas de Figueroa. La antología de Contreras amplía el diálogo de autores entre generaciones que abordan ese problema estético. La abundancia festiva de símbolos es alegoría de la abundancia de mercancías,

pero también muestra nuevas posibilidades del lenguaje para parodiar ese orden social, y, a su vez, explorar internamente las potencialidades destructivas del lenguaje consigo mismo. La exageración de elementos también construye una forma de reaccionar cínicamente al poder que impone la dictadura, lo cual también posibilita el cuestionamiento de su ideología, mostrando las herramientas para desmontarla. La inclusión de Lihn en la antología de Contreras resulta clave para su proyecto antológico, en tanto permite situar el potencial político de este estilo de poesía, tradicionalmente más escéptico a esas calificaciones. En todo caso, esto se logra mediante el buen uso de los recursos formales de la poesía y un profundo conocimiento de los complejos procedimientos métricos que esta puede llegar a ofrecer. Esta pulcritud nos muestra su reverso, al develarse siempre como formas prístinas para expresar de la perversión, tanto de lo que ocurre en la realidad social como lo que sucede en el lenguaje poético, el cual se adapta para tomar estas formas que, tal vez, antes del golpe de estado, hubiesen sido imposibles de retratar.

Si seguimos en esta línea de reflexión, esta confluencia estética que realiza un desmontaje ideológico a través de la disección del lenguaje mismo, tiene su momento de consciencia cuando los aspectos formales se convierten en su propio contenido, el cual solo puede ser expresado mediante sofisticaciones poéticas o escenificaciones perturbadoras: el habla queda arrinconada sobre sí al observar, expectante, la forma en que la sociedad está en un proceso de transformación destructiva. Esto se emparenta con lo que Walter Benjamin rastrea a propósito de la crisis que expresaba el barroco alemán, como “período de decadencia” de la sociedad alemana del siglo XVII:

“Pero hoy como entonces muchos de ellos traducen el intento de hallar un nuevo páthos. Los escritores trataban de apoderarse, cada uno personalmente, de la más íntima capacidad imaginativa de la que brota la determinada, y sin embargo delicada, metafórica del lenguaje. Se buscaba una reputación no tanto con discursos analógicos como con palabras analógicas, como si el propósito inmediato de aquella invención literaria verbal fuera directamente la creación lingüística. Los traductores barrocos gustaban de las plasmaciones más violentas, lo mismo que hoy en día las encontramos sobre todo como arcaísmos en los que uno cree asegurarse las fuentes de la vida del lenguaje. Esta violencia es siempre el signo propio de una producción en la que del conflicto de fuerzas

desencadenadas apenas cabe extraer una expresión articulada del verdadero contenido.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán* 256).<sup>55</sup>

Benjamin identificaba este período como un momento vital para la contribución alemana al renacimiento, a pesar de la poca repercusión que tuvo en su propia nación. En ese sentido, en los albores de la modernidad, se entiende aquí como una época caracterizada como una época de shock permanente, en la cual el Barroco ya ofrecía como respuesta a esa situación de violencia una fijación en el lenguaje que requería montarse sobre él de forma sobreactuada, exagerada y jugando constantemente con su desplazamiento como expresión del deseo que emerge a pesar de (y gracias a) la represión cultural.

Esta inmersión en la obra de Maquieira, Figueroa y Lihn muestra que este proceso de reflexión en torno a la crítica al ejercicio del poder y sus discursos mediante el trabajo del lenguaje poético no está destacado en los prólogos de ninguna de las dos antologías. Es más, en ninguna de los dos se enuncia algo así como la crítica a la ideología, sino más bien como formas amplias de “resistencia” desde la escritura. La elección de estos tres autores los releva como como representativos de problemáticas que existen en otros. Sin embargo, es importante destacar que hay un abordaje exploratorio en las antologías que busca la emergencia de estos tópicos en el propio desarrollo de la lectura, para así ir problematizando los criterios. A modo de balance, se puede señalar que, en tanto discurso político-poético, resulta problemático que la antología de Contreras presente solo poemas de la dictadura, puesto que asume que los poemas posteriores no tendrán la misma “densidad histórica” que estos, no dejando el espacio a pensar la continuidad o ampliación de ciertas problemáticas, y flaquea también al impedir el diálogo con trabajos de poetas anteriores o posteriores que pudiesen estar aún abarcando la misma temática. En el caso de Calderón, se busca una muestra del autor que permita una comprensión abarcativa del mismo más que un diálogo comparativo con otros, lo que sí facilita la de Contreras al tener una actitud más nostálgica, enfocada en la producción de la dictadura como resistencia

---

<sup>55</sup> Por si aún fuera poco clarificadora esa cita, se puede complementar con esta otra: “Así sucede siempre en los llamados períodos de decadencia, en los que la realidad suprema del arte es la obra cerrada y aislada” (255)

colectiva de los poetas chilenos. En ese sentido, la antología de Calderón parece a ratos una suma de pequeñas antologías individuales (de ahí su carácter enciclopédico), a la vez que la de Contreras, al menos en este caso, tiene un mayor sentido de obra.

En todo caso, la perspectiva más longitudinal de Calderón finalmente nos entrega una visión de la fractura “barroca” que da cuenta de mejor forma de la crisis que se estaba viviendo que Contreras, el cual, al mostrar una “foto” de la dictadura enfocada en las relaciones de desigualdad de poder, se ausentan un poco algunos de estos focos textuales, los cuales sirven para comprender la profundidad de la crisis que se estaba viviendo. Cuando se pone en duda el lenguaje mismo, se puede poetizar desde de sus relaciones más elementales (la construcción de los signos y la convencionalidad de ciertos símbolos). En ese sentido, la ampliación de la perspectiva permite ver las consecuencias de la dictadura más claramente, ya que permite desmontar los mecanismos del lenguaje que siguen operando después de ella, como herederas de su contrarrevolución.

Finalmente, el problema de la perspectiva epocal de Contreras es que, si bien nos puede entregar luces respecto al origen de ese estilo (como ya ejemplificamos con Lihn), no nos puede dar la certeza de que ese autor desarrolló ese estilo anteriormente. Esto sí nos recuerda que esa no es la intención de su compilador, que más que articular proyectos poéticos, nos busca mostrar las preocupaciones que plantea una especie de dialéctica entre la dispersión y el agrupamiento de los autores en esos años que se articula en las preocupaciones que se practican en los poemas, como estrategia de enfrentamiento a un régimen. En esa línea, se busca demarcar una escritura incluso para aquellos que siguieron publicando, apuesta porque esos textos respondan de la mejor forma a esa necesidad, como si aquellos elementos fueran imposibles de producirse en el futuro porque el escenario de la confrontación (si es que se la entiende así) ha cambiado. Sin embargo, el valor que presentan los elementos de continuidad que aquí hemos destacado ponen en duda de si es tan necesario insistir en esa época en su particularidad, ya que algunos de los conflictos de los que da cuenta, por ejemplo, Maquieira, están muchos más arraigados en la historia y las tradiciones, puesto que la misma dictadura ya es resonancia de toda la

historia de la dominación en Chile. Eso sí se puede leer en los textos que contempla, pero es algo que está completamente ausente en las intenciones de la antología.

### 3.2.2. Los vaivenes entre la poesía “lárca” y “etnocultural”.

Ya vimos como la antología de Calderón aborda textos escritos por poetas tanto en el exilio como del “insilio”, mientras que la de Contreras aborda solo textos escritos (aunque no necesariamente publicados, como él mismo aclara) en Chile, a la vez que anuncia un segundo volumen que contemplaría la poesía de los autores exiliados (el cual, 15 años después, aún no ve la luz). De esto último se puede asumir que a Contreras le interesaba mostrar diferencias entre ambos grupos de autores y textos, de la misma forma que Calderón lo busca hacer con ambas generaciones.

Un ejercicio interesante respecto a este criterio se puede hacer a partir con dos exclusiones algo paradójicas en la antología de Contreras: los casos Astrid Fugellie y Sonia Caicheo, que sí están en la de Calderón (como pertenecientes a la generación del ’60). Se trata de dos autoras que tuvieron una vasta producción poética en los años de la dictadura publicada en Chile; son poetas del “insilio” y, además, como mostraremos, son relevantes a la hora de comprender ciertos temas omitidos en el discurso crítico que amparan las selecciones<sup>56</sup>.

Al respecto, en el prólogo de la antología de Calderón se señala que estas poetas se agrupan bajo el tópico que Iván Carrasco denominó “etnocultural” y que trata de indagar “en el espacio de las culturas nativas y su identidad, en su prehistoria como en su historia más bien desoladora, violenta y trágica, una historia, como sabemos, de exterminios sistemáticos y provenientes siempre – o casi- de los gobiernos de turno, con distintas estrategias de exclusión o borradura” (Calderón 29). Sin embargo, se señala que el tópico recién encontraría verdadera “eclosión” en la generación del ’80 (29). Sin embargo, vemos que la propia poesía que se presenta de estas autoras amplía el mismo tópico que

---

<sup>56</sup> No olvidemos que Contreras señala en su prólogo: “Sin duda, hacer una selección ha sido difícil, nos hemos encontrado con excelente poesía y son muchos los que merecían estar -tienen obra y mérito de sobra- pero por restricciones de espacio incluimos *solo a los más representativos de aquellas tendencias que se manifestaron en nuestro medio*” (Contreras 13, el destacado es nuestro).

se caracteriza como “etnocultural”. Según lo que plantea el citado crítico Iván Carrasco, esta puede definirse como:

“un tipo artístico de textualidad bilingüe o polilingüe, fundada en la experiencia de la interacción de grupos étnicos portadores de culturas, tradiciones artísticas, lingüísticas y textuales diferenciadas, que confluyen en el marco de una sociedad global donde comparten formas de vida, espacios, acontecimientos y experiencias. El enunciado de estos textos es de carácter intercultural, es decir, remite al proceso de interacción simbólica que incluye a individuos y grupos poseedores de diferencias culturales reconocidas en las percepciones y formas de conducta, que afectan significativamente las modalidades y resultados del encuentro comunicativo... por ello, explicita las problemáticas del contacto interétnico e intercultural, mediante el tratamiento de los temas de la discriminación, el etnocidio, la aculturación forzada y unilateral, la injusticia social, educacional y religiosa, la desigualdad socioétnica, la marginalidad y el mestizaje, entre otros, poniendo en crisis las perspectivas etnocentristas predominantes hasta ahora.” (*La poesía etnocultural en el contexto de la globalización* 177-178)

Como se ve, lo que Carrasco enuncia es una poesía principalmente reivindicativa y que da cuenta de los choques culturales en los que las “culturas híbridas” muestran sus contradicciones socioculturales y la opresión que sufren. Si bien la visión de Carrasco enmarca dentro de esta poesía el problema genérico de la desigualdad, pareciera que esta forma de abordarla subsume otras temáticas que en la misma antología se encuentran, por ejemplo, la problemática de género. Antes de ejemplificar esto, es importante notar que, en términos de compilación, hay dos hombres que se mencionan indistintamente también como poetas “etnoculturales” en la generación del ’60: Mario Contreras Vega y Juan Pablo Riveros. Aún más interesante es señalar que de estos dos, solo el primero está compilado en la antología de Calderón, y solo el segundo en la de Contreras. Veremos que se genera así un problema doble en la propuesta de Contreras: no considera poetas que son vitales para notar la emergencia y desarrollo de un tópico importante, y menos ofrece una visión alternativa, optando por la pura omisión. En el caso de Calderón, se menciona un poeta importante pero no se le compila, sin dar mayor explicación al respecto, por lo que, como ya se ha dicho anteriormente, se jerarquiza.

Ahora, para mostrar cómo emerge la problemática de género que mencionamos, se puede empezar por ver algunos fragmentos del primer poema que se compila de Sonia Caicheo, denominado, precisamente, “Mujeres”:

“La que corre la lluvia con sandalias  
Porque no tiene fiesta ni botas de invierno

La que lee su muerte en un diagnóstico  
Y recién se acuerda de la vida  
(...)  
La que saltó de su soledad a los aleros  
Convencida que los pájaros sabían dar la mano

La Cenicienta que extravió un zapato  
Y no tuvo príncipe interesado en encontrarlo” (Caicheo en Calderón 46)

El poema, que proviene del libro *Recortando sombras* de 1984, enumera diversas experiencias de la feminidad, en las cuales se muestran diversas formas de precariedad, algunas de forma más directa y referencial, como en las dos primeras estrofas, o bien de forma más metafórica en las últimas dos, haciendo referencia a la locura y a los cuentos infantiles, siendo “La cenicienta”, de hecho, un constructo clásico respecto a diversos problemas de género hoy ampliamente problematizados. Lo importante de este tipo de referencias es que es fácilmente emparentable con la mezcla de lo experiencial con los relatos de niñez que se encuentran en la poesía lórica, lo que es interesante de notar porque, a pesar de que se menciona a la generación del '60 como *heredera* de la del '50, se ignora la relación entre ambas. En ese sentido, la propuesta de Caicheo plantea cómo lo femenino va construyendo un imaginario a partir de la escritura de ciertas experiencias, rememoraciones y sensaciones que aspiran a generar una identificación, una propuesta de “lo común”. Así se lee en el poema de *Recortando sombras* que aparece en la antología, “En mitad del invierno”:

“Cuando ella llegó  
(Luego de anunciarse lentamente)  
Y tuvimos que cerrar las persianas...  
Alguien dijo que con llorar no bastaba  
También había que acomodar la casa

El horario de los ritos  
La esperanza  
Entonces aprendí que no era para tanto  
Encender las velas y las flores  
Que aún con se halla tiempo  
Para saldar detalles. Como esa madrugada  
Cuando tuve que decir las últimas palabras  
Y cruzar tus dedos  
Juntar el chal oscuro, el cabello  
Y arroparte a los pies  
Porque llegó la hora  
En mitad del invierno” (Caicheo en Calderón 47)

Aquí se lee la expresión de la experiencia de la muerte mostrándola inenunciable, se va desentrañando en el recorrido de la lectura que expresa la memoria del hablante, que describe un ambiente a partir de las propias sensaciones, los objetos que se usan (las velas, las flores, el chal) y los aprendizajes obtenidos, expuestos en las imágenes sobre la niña que debe aprender a actuar en el contexto del fallecimiento de algún familiar (la madre o la abuela). Además, gracias a ese ambiente fúnebre se logra emparentar la muerte con el invierno: la niña al abrigar al cadáver, según se lee en los últimos tres versos, su rol es mostrar el componente “vivo” del poema.

Para entender bien cómo se ha entendido la función de este tipo de imágenes y estrategias de escritura, es importante detenerse en cómo Teillier concibió “la poesía de los lares” y su propia estética, para así ahondar mejor en la propuesta de las poetisas que estamos comentando acá. Esta escritura propone una comunión que apela no tanto de la acción de congregarse, sino que en la vivencia que es capaz de expresar el poeta, ya que es portador en su inconsciente del “recuerdo de la edad de oro a la cual acude con la inocencia de la poesía” (Muertes y Maravillas 13), lo cual es posible por el hecho de que esta “es la *universalidad* que fundamentalmente se obtiene por la imagen” (12). De esta forma, se busca sostener una actitud ética que permita “superar la avería de lo cotidiano, luchar contra el universo que se deshace, no aceptar los valores que no sean poéticos, seguir escuchando el ruiseñor de Keats, que da alegría para siempre” (13). Se busca así una relación entre poesía y vida que, para enfrentar al caótico mundo moderno, se



construye una actitud que, gracias a la imaginación del poeta, plantea un mundo alternativo que cuestiona nuestras formas modernizantes de pensar, que actúa como refugio, demostrando su incapacidad de entregar certezas:

“los poetas de los lares (sin ponerse de acuerdo entre ellos) pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el del mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses (recordemos a Dyonisos) y de los poemas”. (Teillier, *Los poetas de los lares* 52)

Volviendo a Caicheo, vemos que los elementos que Teillier aquí enuncia se vuelcan en la experiencia femenina, lo cual permite propuestas más amplias en términos de imaginario. Así, un problema en la antología de Calderón está en que también nos muestra una versión más estrecha de la poesía “etnocultural”, puesto que no hace esta relación con la poesía lórica que aquí hemos esbozado. Lo que señala el crítico Carrasco respecto a que los poetas etnoculturales cumplen “funciones testimoniales relacionadas con la memoria, la dignificación y la defensa de identidades étnicas y culturales, lo que les ha permitido evadir, resistir o presentar alternativas contestatarias, belicosas o utópicas a la vida globalizada desde una ideología neoliberal (La poesía etnocultural en el contexto de la globalización 176)”, ya se observa abiertamente en la propuesta de poética de Teillier, en tanto el vivir poético ya está enfrente a una modernidad arrolladora: interesante es notar que la apuesta teillieriana fue escrita antes del advenimiento del neoliberalismo en Chile. Sin embargo, este último fenómeno tampoco es ajeno a su desarrollo posterior, ya que la poesía de Caicheo muestra la transformación de este tipo de escritura, en la que la estabilidad del imaginario empieza a perder su balance, y la experiencia del desarraigo se torna predominante. Esto se sintetiza muy bien en el poema “Pilluntos”, correspondiente al libro *Rabeles en el viento* de 1993:

“En la casa de la Rosaura      todas visten de negro  
Y      apagan sus novenarios  
Fogón prendido aguarda que los hombres regresen  
de Chequián.

Los cipresales los talan con motosierra

Y en los mares se multiplican las balsas  
Nadie debe tirar sus redes. Nadie su anzuelo  
Prohibido cruzar las aguas  
El progreso llegó a la isla. El progreso  
¿Por qué estaremos, cada día, más tristes? (Caicheo en Calderón 49)

Aquí se ven de forma más clara los componentes que Carrasco describía para este tipo de poetas, pero también nos permite entender el engarce con la poesía lárca, pues muestra abiertamente la hostilidad al progreso, ya que evidencia su puesta en peligro de los imaginarios, el “progreso” conlleva a una tristeza alienada de la cual busca librarse la poeta, radicalizando su efecto<sup>57</sup>.

Otra cuestión importante, y que, de hecho, es destacada por los antologadores, es el carácter “formalista” de la generación del ’60, también como herencia a la generación del ’50. En ese sentido, al ser categorizada como “poesía etnocultural” se suele perder el carácter más experimental de la obra de Caicheo. Por ejemplo, el poema “A buen arquero (Refranes Poéticos)” del libro de 2005 Peque Reyes, muestra una serie de versos aparentemente independientes entre sí que parafrasean a refranes de la cultura popular (“En corazón cerrado no entran mariposas” o “No cantes para mañana lo que puedas cantar hoy”[Caicheo en Calderón 51]) cuya configuración va armando una reflexión sobre el lenguaje de la locución popular, transmutándola hacia una voz que se embellece a sí misma, reforzando reflexiones sobre la vinculación y los sentimientos (“De noche, todos los cantos son faros” [51]) que cierra con los tres últimos versos: “A buen arquero pocas flechas./Y/A mariposa regalada no se le miran las alas” (51). Ahí se debe destacar la interrupción que produce la conjunción “y”, al punto que, a nivel gramatical, juega con la ambigüedad de denotar separación y unión, al igual que en los dos refranes que busca juntar: uno al cual apunta a una actitud activa (la figura del “arquero”) y otra a una actitud pasiva (la “mariposa regalada”), emulando una tensión erótica. Finalmente, la conjunción

---

<sup>57</sup> Para profundizar al respecto, podemos citar nuevamente a Teillier: “Qué puede ver el ciudadano del siglo XX en la Luna sino un pequeño satélite cuya probable utilidad será la de depósitos de perfeccionados proyectiles nucleares, allí donde las jóvenes irlandesas veían el rostro de su futuro amado, los puritanos de Boston a un duende maléfico, los nativos de Samos a una anciana hilando nubes, los niños de hace treinta años a la Sagrada Familia rumbo a Egipto. El poeta es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores” (Teillier, Muertes y Maravillas 14)

se utiliza también para dar finalización a la enumeración de refranes, valiéndose de su polisemia para darle una frágil unidad.

Lo importante de este análisis radica en señalar la importancia que va tomando el aspecto formal en la obra de Caicheo, como forma de mostrar lo fácilmente inestables que son los discursos clasificatorios de una u otra poesía, a la vez que las transformaciones en una misma autora. Es más, la forma en que es presentada la obra de Caicheo da la impresión que “evoluciona” hacia una estética profundamente anclada hacia la experimentación, como en el poema “La Floreada”, texto inédito incluido al final de las páginas dedicadas a la poeta chilota, que habla, aparentemente, de un matrimonio (la relación entre lo filial y lo popular es un tópico frecuente en ella):

“Florecida en amaranto y violetas  
Toda pétalos desparramados  
Pide agua. Y compresas.  
Lienzos negros  
Acantilado      Volcán

Baila y abrázame te digo

Cuerpo desnudo en gasa  
Vaivén              Rezongo a contraluz

Lagrimal gotea selva adentro

En visceral redoble. A filo de hoja  
Relampaguea su plan  
de corte extremo.” (Caicheo en Calderón 51).

Los versos aquí son entrecortados, se va enumerando elementos de una situación a través de versos sintácticamente sencillos y que usan recursos como el distanciamiento entre un mismo verso, el nombramiento de elementos singulares, propuestas de imágenes mediante el uso de la sinestesia (“Lagrimal gotea selva adentro”) y el hipérbaton (“En visceral redoble”), además de la interesante inclusión en este listado de un verso en segunda persona (“Baila y abrázame te digo”), el cual en lugar de interrumpir el poema, se suma a los elementos que construyen la imagen como un objeto más dentro del

transcurso que se relata. El final del poema nos remite a su propio estilo: “Relampaguea su plan/ de corte extremo”, en tanto el poema ofrece un suceso “completo” en un estilo entrecortado, mostrando una conciencia muy “objetivista” de la propia escritura.

En el caso de la poesía de Astrid Fugellie, los textos compilados del poemario *Los círculos* de 1988 se puede ver, por un lado, un lenguaje de denuncia que explora diversas caras de la opresión y la muerte, rasgos que se asocian en la escritura. Un ejemplo de ello es “La fiesta negra de la creación”, una declamación de dos partes breves que conjugan un llamado a las armas:

“1

Apáguese la negra fiesta de la creación porque sus esponsales fueron de Dioses con  
cuello y corbata y avívense los fuegos de la sangre  
en memoria de mis siervos

2

Porque ahora y en la hora los falsos jubilosos negaron crecer cantando mis  
alabanzas.  
Y destaparon cráneos y saquearon cuerpos” (Fugellie en Calderón 106).

Este poema está escrito en versículos para confrontarse con las leyes religiosas en sus propios términos, en un choque que surge de las consecuencias inmorales que desatan, invirtiendo el carácter bondadoso de Dios para contraponerlo no con el mal, sino con sus súbditos. El discurso religioso, a diferencia de otros poetas de esta época, no se utiliza para realizar alegorías sobre el poder, sino que es una arenga que pone en duda el discurso religioso mismo: los “esponsales” - anillos bajo los cuales se realiza el compromiso de matrimonio- muestran un vínculo que nunca termina de consumarse. En ese sentido, la arenga no es para rebelarse a favor de que se cumpla la promesa, sino que se planta contra todo el orden de creencias, rebelión que es posibilitada igualmente por esos acervos simbólicos.

Otro poema que nos muestra esto desde una perspectiva rural e indígena, es el poema “Lucrecia Millapi”, compilado desde el mismo libro, el cual denuncia la condición de la mujer india:

Fresia Millapi tenía una hija llamada Lucrecia.  
De la voz de Lucrecia Millapi se decía: Es dulce  
como el canto que se aprende en la cuyaca. Y de  
su pecho emotivo: Se lo prodigaron las loicas.

Lucrecia Millapi ayudaba a su madre. Cuando ambas  
salían cargando las sábanas, las pobladoras  
secreteaban: Se le parece a los ángeles.

Lucrecia Millapi murió siendo niña y Fresia, su  
Madre, lloró tres largos días y tres noches largas,  
al cabo de los cuales le sobrevino el consuelo:  
Bueno, pensó la mujer, Lucrecia no merecía  
Mi suerte de esclava” (Fugellie en Calderón 107).

Acá la voz poética es completamente distinta, toma una distancia narrativa para insertar la historicidad colectiva de la mujer aymara, plasmado en el uso de la tercera persona plural de forma impersonal. La existencia de esa comunidad permite también problematizar la muerte de una niña desde el lugar que la fallecida ocupaba (“...se decía: es dulce/como el canto que se aprende de la cuyaca...”), buscando expresar cómo hay una valoración cultural de lo infantil y la inocencia, dando cuenta de una configuración de valores en torno a la muerte en los cuales la compasión con la tragedia se posibilita por la contemplación de una belleza posible que no terminará de desarrollarse. Esto se contrapone a la constatación de que la desgracia venidera en caso de que la niña no hubiese muerto era un destino igualmente trágico: la explotación. Aquí se demuestra muy claramente algo que Teillier destacaba respecto a los poetas de los lares, quienes “tienen conciencia de que su poesía no es solo un fruto espontáneo sino cultivado con un conocimiento de su oficio y del orden cultural que le rodea” (*Los poetas de los lares* 50).

La compilación de Fugellie termina con algunos poemas de su libro *En off* (2005), que nos muestra un registro distinto, en el que los procedimientos poéticos se usan para metaforizar la propia experiencia, existe de esa forma una expresión poética de la misma autoconciencia del lenguaje que se utiliza. El primero de estos poemas (que no tienen título y solo están separados por asteriscos) lo expresa de la siguiente forma:

“Has tardado en llorar tu cárcel  
la piedad no se ha hecho presente

en las avenidas que te conducen  
al último golpe.  
A qué nombrar tus ojos  
entonces  
a qué detenerse en el silencio descuidado  
de los muñecos  
a qué jurar en vano el hambre  
de las jaulas  
con ese aullido oculto de animala  
y con esa certeza de monja fragmentada  
Asteriza  
tú  
la In-vidente” (Fugellie en Calderón 108)

Como se muestra, hay una especie de búsqueda metafísica a partir de la biografía femenina, su propuesta formal se articula en torno a la segunda persona para examinar el propio arrojado a la tierra al que se está enfrentando. Los poemas de *En off* compilados utilizan este estilo para desarrollar un tono confesional para realizar una búsqueda al interior del trauma, mediante una voz que necesita desprenderse de sí misma para hacer el examen pormenorizado de la mujer que se examina, y lo declara abiertamente. Además, se vale de neologismos y nombramientos (Asteriza hace un juego sonoro con el propio nombre de la autora) para caracterizar la propuesta que se desarrollará en el resto de los poemas, siendo la obertura de la indagación sobre su forma de habitar.

La poesía lírica de Fugellie y Caicheo es importante porque permite entender mejor su transformación a partir de la dictadura. Al constatar una amenaza frente a aquello que hemos construido como seguro en términos de imaginario, nos muestra todas las facetas en que ese tipo de certezas se ven amenazadas y reaccionan. La poesía lírica nos entrega esa reserva de elementos que pueden resistir mejor ese paso del tiempo, y que incluso frente a la experiencia de la muerte y del adiós aparecen como perennes. En el caso de Fugellie, sin embargo, esto toma un nuevo cariz al volcarse sobre el estilo. En los poemas de *En off*, la exploración del imaginario se torna hacia una búsqueda de la experiencia a través de las formas del lenguaje: la experiencia femenina ya no se articula en un relato puramente biográfico o de apelación al imaginario colectivo de ciertos paisajes, lugares

geográficos o experiencias comunes, sino que se presenta una especie de síntesis de la propia vida que poetiza sobre su enfrentamiento con lo inalcanzable:

“No hubo un vínculo celestial  
que inundara tu cuerpo  
lo cogiera con resignación  
y lo llevara al comienzo o al fin  
de la partida.  
Con los pies hechos tira y el corazón  
hachado  
fuiste caminando:  
viajando ciudades que horrorizan  
aldeas que babea  
su mentira.  
Te acercaste a la muerte de la historia  
y bebiste humillada las culpas.  
¿Qué hiciste para evitar tu extinción  
ya sentenciada antes  
de abrir los ojos? (Fugellie en Contreras 108-109)

Una cuestión que no se destaca en ninguna de las dos antologías es el fuerte componente regional de estas poetisas, lo cual aparece subsumido o incluso omitido, solo por mencionar que Fugellie es de Punta Arenas y Caicheo de Nercón (Chiloé). Esto es importante de destacar porque esta poesía también se plantea desde el choque entre lo urbano y lo rural, y sobre cómo lo primero no solo amenaza culturalmente a lo segundo, situación a la que el poeta lírico debe confrontar para hacer defensa de la imagen primigenia, constituyéndose en un imperativo. Así, es importante señalar la importancia política de estas autoras<sup>58</sup>, porque muestran un relevo femenino de la poesía lírica que le da nuevos bríos y, al mismo tiempo, la despoja de algunos elementos dogmáticos (como mostramos en la evolución formal de Caicheo o existencial de Fugellie), lo cual permite una vuelta hacia el lenguaje y poetizar sobre éste. En ese sentido, leer a estas autoras nos muestra cómo las formas con las cuales construimos nuestro imaginario pueden ser

---

<sup>58</sup> Ya Teillier había tenido planteamientos políticos contundentes respecto a sus contemporáneos: “A través de la poesía de los lares y yo sostenía una postulación por ‘un tiempo de arraigo’, en contraposición a la moda imperante e impuesta por ese tiempo por el grupo de la llamada Generación del 50, compuesto por algunos escritores más o menos talentosos, representantes de una pequeña burguesía o burguesía venida a menos. Ellos postulaban el éxodo el cosmopolitismo llevados por su desarraigo, su falta de sentido histórico, su egoísmo pequeño burgués”. (*Muertes y Maravillas* 16)

poetizados a partir de mirar sus propios procedimientos, cuestión que ciertamente no es destacada en la antología de Calderón, menos en la de Contreras, que pierde la oportunidad de fortalecer la modulación más contestataria de su antología, lo cual podría haber reafirmado su proyecto.

De esta forma, considerar a estas poetas del insilio permiten tener un pequeño panorama de la continuidad de la poesía lárca que se ignora al clasificarla como “etnocultural”, pero también nos permite ver la transformación que este estilo va adquiriendo en dictadura. En Fugellie, como señalábamos, se busca evidenciar otra conciencia de la escritura y del uso del lenguaje, especialmente en lo citado de *En off*, cuyos textos se expresan mediante una experiencia femenina más contenida y breve, sin abandonar del todo el elemento narrativo (“y sin embargo/no pudo evitarle la desgracia:/- ¡Dar a luz! -dijiste-/y fuiste a dar a las sombras” (Fugellie en Calderón 110).

El problema de la antología de Calderón, es que, al enmarcar esta poesía como “etnocultural” ignora el componente existencial que funda la poesía lárca, nos muestra a Fugellie presa de una categorización que ciertamente reduce mucho su expresión poética, como tampoco permite realizar el nexo con Teillier mismo, lo que nos permitirá mostrar, a través de la antología de Contreras, cómo se constituye este discurso. Es necesario aclarar que lo que nos interesa mostrar a continuación es cómo la estabilidad del imaginario y la propuesta lárca se va cayendo en una especie de crisis que lleva a reformular la actitud poética, por lo que se cuestiona a sí misma. Esto que solo es visible en la antología de Calderón como novedad, aparece como herencia en la de Contreras ya que, al compilar a Teillier, nos permite detectar ese cambio, sin embargo, no contempla a sus “herederas” más inmediatas, fallando en la intención de mostrar los canales transmisores de las distintas tendencias que emergieron en dictadura.

Nos detendremos en dos poemas de Teillier incluidos en la antología de Contreras para mostrar esto. El primero es “Pequeña confesión”, a estas alturas célebre en el autor, perteneciente a su primer libro escrito en dictadura, *Para un pueblo fantasma* (1978). Este último título de por sí ya es muy sugerente, pues juega con su polisemia: nos remite a la



imagen simple de un pueblo vacío, pero también actúa como metáfora del país y también con la idea político cultural de “pueblo”, el pueblo chileno que desaparece tras el golpe como soberano, productor de cultura y de vínculos, quedando solo las ánimas que recorren el país. En ese contexto, destacamos algunos pasajes del poema mencionado:

“Sí, es cierto, gasté mis codos en todos los mesones.  
Me amaron las doncellas y preferí las putas.  
Tal vez nunca debiera haber dejado  
El país de techos de zinc y cercos de madera

En medio del camino de la vida  
Vago por las afueras del pueblo  
Y ni siquiera aquí se oyen las carretas  
Cuya música he amado desde niño.

...

El aire de la mañana es siempre nuevo  
Y lo saludo como a un viejo conocido  
Pero aunque sea un boxeador golpeado  
Voy a dar mis últimas peleas.

...

Como de costumbre volveré a la ciudad  
Escuchando un perdido rechinar de carretas  
Y soñaré techos de zinc y cercos de madera  
Mientras gasto mis codos en todos los mesones.” (Teillier en Contreras 106-107).

La actitud del hablante lírico busca mantener su dignidad a partir de una actitud escéptica; hay también una resignación frente a la vida que se ha vivido, lo cual trae como consecuencia el desaparecer de sus refugios simbólicos (“Y ni siquiera aquí se oyen las carretas/ Cuya música he amado desde niño”) de los cuales nunca debió haber salido. Así, la pérdida no ha sido tanto del paisaje mismo, como sí de la perspectiva que requería de él, distorsionando la percepción. Finalmente, el tono se degrada hacia el alcoholismo, pero también como apoyo a la sobrevivencia, el refugio desde el cual puede seguir resguardando la imaginación primigenia. En el fondo, hay un acto de sinceramiento respecto a las posibilidades a las cuales se ha tenido que enfrentar, el tono pugilístico habla de una vida fuera del pueblo que deviene en confrontación.

Esta actitud frente a los lugares originarios de la biografía adopta un tono mucho más melancólico en el poema “Después de la fiesta”, antologado desde *Cartas para reinas de otras primaveras* (1985), en el que se muestran interesantes progresiones de imágenes:

“Está más joven la muchacha que amanece sonriendo  
frente al canto del canario cada vez más joven.  
Está más joven en la portada de la revista  
sobre la mesa del nogal cada vez más joven  
el retrato de los Campeones Mundiales del año '30.

Está más joven la mujer que se despierta para lavar  
ropa ajena en la artesa rústica.

Están más jóvenes quienes en la plaza hablan  
de sus amigos desaparecidos o asesinados.

Está más joven la flor guardada entre las páginas

*De Fermina Márquez*

está más joven el rugoso pescador que bebe  
su aguardiente frente al temporal recién nacido.

Está más joven el guijarro que espera ser  
recogido por un niño,

tras ser pulido por una ola que cada viaje hace  
cada vez más joven.

Sólo yo he envejecido.” (Teillier en Contreras 115)

Aquí se muestra un múltiple uso de la noción de rejuvenecimiento, en el que diversas personas portan una esperanza haciendo su vida cotidiana (alguna con tintes bastante trágicos, como las personas que hablan de los desaparecidos o asesinados) u homenajando el pasado. El recurso de la reiteración del adverbio “más” da cuenta de una comparación cuantitativa que no revela nunca su parangón hasta que el hablante se detiene en sí mismo para decir que es él quien no envejece. Sin embargo, no deja del todo claro que él sea el punto de comparación, sino que, como dice el título, es lo que sucede tras una fiesta, cuya definición es incierta: ¿la de la Unidad Popular, la de la dictadura? Sin aclararlo, la respuesta parece estar en el estado de calma que las imágenes elaboran: ha transcurrido un período convulso que ahora encuentra esa estabilidad, bajo la cual están los desaparecidos. El hablante más viejo, amargado, pone en duda el valor de ese orden,

al ofrecer un rejuvenecimiento de los distintos sujetos del poema, abre la posibilidad de una esperanza, un nuevo comienzo al cual el hablante, sin embargo, ya no pertenece.

Como se ve, la violencia de la dictadura pone en duda diversas poéticas y hace volver a los poetas lárnicos sobre los propios códigos y estrategias utilizadas para construir sus textos. Ello implica actualizar la propia poesía frente a la tragedia y repensar la actitud personal ante la transformación social que se está viviendo, lo que repercute en la forma de pensar la biografía y el lenguaje. Ya hemos mencionado que estos parentescos se hacen difíciles de realizar desde la lectura de una sola de las antologías, tanto la perspectiva epocal como generacional se quedan cortas para analizar la mutación de esta poesía, pero que vista en su conjunto hace resaltar estas afinidades. Cabe destacar que Teillier adquiere esta conciencia en la dictadura misma, mientras que las versiones más claras de este viraje interior en Fugellie y Caicheo están en sus obras de la post-dictadura. En esa línea, es posible que Contreras, al utilizar un criterio más epocal, le resta valoración a ese recorrido y considera que esas poéticas son secundarias dentro del panorama, representado por otros valores del mismo período (como Juan Pablo Riveros).

Una autora que está presente en ambas antologías, perteneciente a la generación del '80, y que nos permite cerrar el balance que acá estamos haciendo es Rosabetty Muñoz. Sin embargo, se debe tener en cuenta que si acudimos a esta autora es porque la antología de Calderón también la clasifica como “poesía etnocultural” valiéndose de las descripciones citadas anteriormente de Iván Carrasco. En el segundo tomo, el prólogo expresa que este estilo se consolida en esta generación, cuestión que, como hemos ido mostrando a lo largo de nuestra lectura, su recorrido es más amplio y definitivamente anterior. Además, se considera este tipo de autores indistintamente del género y del origen indígena de algunos de ellos (como Elicura Chihuailaf y Lionel Lienlaf).

Lo interesante que sucede con Rosabetty Muñoz en la antología de Contreras, es que concentra muchos más poemas de Canto de una oveja del rebaño que en la de Calderón, obra que posee un tono muchísimo más alegórico respecto al problema de la dictadura que las poetas anteriormente descritas como “etnoculturales”, pues aquí se

problematiza la nueva cultura mercantilizada, el poder de las élites dominantes, la sumisión y el conflicto, todo en forma de alegoría de la vida de las ovejas, como se muestra en el notable poema “Canto a los pastores”:

“Oh! queridos pastores que  
pensáis en mí  
y también me comprendéis,  
Necesito que sigáis decidiendo mis días  
defendiéndome de los peligros  
que hay fuera del rebaño.  
Comprad todas las armas  
que se precisen para ello.  
Invertid en los festivales  
y eventos deportivos  
toda mi vida de trabajos.  
Gracias por los autos  
los televisores a color  
las barredoras eléctricas  
y los juegos electrónicos.

Gracias por las canciones de moda  
los libros de ocultismo  
las carreras en moto  
las reinas de belleza  
los superhombres  
y el nuevo metro.  
Perdonad a las malas ovejas  
que no olvidan los supuestos dolores  
y pretenden malditos ideales y libertades  
que no sirven para nada.  
No necesitáis castigarlos,  
nosotros los abandonaremos:  
no leeremos sus libros  
no los escucharemos.  
Ya veréis como mueren desangrados.  
Ayudadme en los pocos momentos difíciles  
cuando el televisor se apaga  
y estoy, por casualidad, solo.  
No permitáis que caiga en la tentación  
de volverme loco, como las malas ovejas.” (Muñoz en Contreras 518)

Aquí se le da voz a la “oveja” que habla desde un lugar de sumisión y aceptación a las normas, entrega las claves de la ideología dominante. Los poemas de Canto de una oveja del rebaño no motivan ninguna lectura de orden lárlico, el reino de las ovejas obedece más a un relato alegórico en el estilo La granja de los animales de George Orwell que a una poética que quiere proteger los imaginarios amenazados por los embates del progreso. Los elementos referenciales a la realidad social y política aparecen recurrentemente, otros poemas como “Ronda de ovejas” y “Oveja que defiende su posición en el rebaño”, en los cuales no hay mucho de lárlico ni “etnocultural” en sus versos. Solo recién en la antología de Calderón se incluye un poema de Muñoz que permite situarnos en una perspectiva más afín a lo presentado en Fugellie y Caicheo, pero no en sus versiones más abiertamente “imaginarias”, sino en la articulación de la expresión íntima, en que la experiencia del hablante se vuelve sobre el lenguaje y la existencia. El poema es “Oveja a tropezones”:

Tengo miedo.  
Miedo de los malos caminos  
de las equivocaciones que reciben  
a brazos abiertos nuestros sueños.  
Espero más de lo que puedo decir  
y desde que dejé de ser posibilidad  
ante el abismo de ojos detenidos  
siento una brumosa sensación  
de amarras y telarañas. (Muñoz en Calderón 392).

Acá vemos que incluso se radicaliza el uso de un recurso irónico (“de las equivocaciones que reciben/ a brazos abiertos nuestros sueños”) a partir de la personalización de las “equivocaciones”; es interesante notar que, al darle agencia al error, lo que se hace es desentenderse de la propia responsabilidad (“espero más de lo que puedo decir”). La indagación metafísica se profundiza cuando el hablante señala que deja de ser “posibilidad”, es decir, puede quedar presa de su propio rol en el mundo, pues se siente incapaz de incumplirlo. La oveja se siente presa pero no es capaz de expresarlo como tal, y solo queda la sensación de encierro. Esto también se ve en los “tropezones” que nos referencia al símil etimológico de tropos, lo cual plantea el desplazamiento del ser a la oveja, como puro ser pasivo, generando una condición de vida imperfecta y temerosa.

Esto nos permite reforzar que esta mutación de lo lírico nos permite ver que lo importante de esta propuesta estética tiene mucho que ver con los procedimientos de exploración textual que utiliza, lo cual se logra a través de un tópico más íntimo o existencial. En la poesía lírica, el sujeto mismo es producto de la tensión y los choques de la modernidad, la estabilidad desde la que habla Teillier se deshace, pero eso no inhabilita su proyecto, sino que permite asentar la voz poética en una perspectiva particular para observar la crisis a la que se enfrenta.

Para comprender sus principales rasgos, se puede traer a colación la problemática en torno a la “esencia de la poesía”, que precisamente trata de comprenderla a partir del conflicto del ser humano con el mundo, especialmente en el contexto de la modernidad. Esto, además, lo hace estudiando la obra de Hölderlin, quien es una influencia explícita en la poesía de los lares:

“¿Quién es el hombre? Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aun en la manifestación de su propia existencia. Esta manifestación no quiere decir la expresión del ser del hombre suplementaria y marginal, sino que constituye la esencia del hombre. Pero ¿qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y aprendiz en todas las cosas. Pero éstas están en conflicto. A lo que mantiene las cosas separadas en conflicto, pero que igual las reúne, Hölderlin llama ‘intimidad’. La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. La manifestación del ser hombre y con ello su auténtica realización acontece por la libertad de la decisión. Ésta aprehende lo necesario y se mantiene vinculado a una aspiración más alta. El ser testimonio de la pertinencia al ente en totalidad acontece como historia. Pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre. Es un bien del hombre” (*Arte y Poesía* 130-131)

La esencia de la poesía, según Heidegger, da cuenta de la tensión entre el ente y el ser, el ente es la condición pasiva de las cosas sometidas a fuerzas externas que no puede controlar, lo cual aplica tanto para los seres no humanos, pero que también amenaza al ser humano en tanto puede convertirse preso de sus propias condiciones, especialmente en la modernidad, en la que el reino de la técnica amenaza con destruir las capacidades del humano para vivir como ser. Para dar cuenta de ello, el ser está dotado del habla, lo cual

posibilita la tensión entre el ente y el ser, pero que sin ella simplemente no habría ser. Heidegger plantea que, si el habla produce esta tensión, esta, lógicamente, se hace posible mediante un diálogo, lo cual permite la producción de imaginarios y culturas, para volver sobre su condición esencial: “la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Arte y Poesía 134*), en ese sentido, la existencia misma del habla genera la posibilidad de comunión, de lo cual la poesía sería su principal muestra, productora, catalizadora y defensora, pero para ello el poeta debe descubrir su propio lugar, muy similar a la preeminencia al rol vivencial del ser poeta que Teillier postulaba: “Cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo.” (134). El ejercicio poético que representaría esta voluntad trataría de dar el nombre “original” a las propias creaciones del hombre (que serían los “dioses” de Hölderlin), los cuales hablan a través de los signos, ante lo cual el poeta permitiría una mediación.

Esta apreciación se parece mucho al ejercicio que hacen sobre las reservas simbólicas que hay en la cultura chilena en la poesía lírica, pero también a la actitud existencial que se toma a través de un estilo que explora su propio lenguaje. Además, es interesante notar que en el proyecto inicial contemplaba un lugar tranquilidad frente al mundo, gracias a la sencillez que ofrecía, lo cual en algún modo busca esquivar la pretensión de grandeza que Heidegger designa al poeta como “representante verdadero de su pueblo”. Sin embargo, el hecho que ahora se trabaje a partir de la inestabilidad que se produce incluso a nivel del habla mismo, de alguna forma “eleva” a estos poetas, en tanto las coyunturas históricas los llevan a volver sobre sí mismos, sobre la propia soledad de su existencia y su escritura. En lo que respecta a las antologías, en el caso de Contreras se puede ver que su opción por no profundizar en estas voces femeninas de lo “lírico” es porque precisamente son poéticas que operan mucho desde la experiencia individual del poeta, en el que el enfrentamiento a su destino lo eleva como portador de otro mundo, lo que se contrapone a la actitud heroica colectiva con la que se articula *Poesía Chilena*

*Desclasificada.* En ese sentido, la inclusión de Muñoz responde a su carácter político más que “láríco” y los poemas ejemplificados así lo demuestran, y si guardan un parentesco, es precisamente porque los otros poetas de esa línea han mostrado también esa faceta (lo que sigue haciendo inexplicable las ausencias de Caicheo y Fugellie). Calderón, por su parte, nos muestra con más fuerza esta herencia “heideggeriana” que, como hemos caracterizado, se da gracias a la presentación extensa de las respectivas poetas, cumpliendo su meta de listar de forma enciclopédica una poética que se desarrolla en el tiempo, la cual se hace reconocible en sus variaciones y continuidades, en que lo láríco, en el caso de Rosabetty Muñoz es remplazado por la alegoría campestre cuya fórmula principal es “rebaño = oprimidos”, pero en el cual se leen escasos elementos propiamente lárícos en los términos que hemos venido enunciando; en el caso de Caicheo y Fugellie, lo láríco cobra fuerza por las exploraciones de corte metafísico-existencial, en el cual el componente de género vital y el giro formal son componentes clave para entender este tipo escritura más como a una perspectiva que se adopta más que una predilección por ciertos objetos o tópicos. Finalmente, esto nos hace cuestionar el concepto de poesía “etnocultural” de Carrasco en el que se apoya Calderón, al menos para estas autoras, ya que dejaría sus propuestas estéticas constreñidas a propuestas puramente identitarias, sin ver los procedimientos formales ya mencionados, a la vez que ignora el nexo posible que hemos propuesto con la lectura heideggeriana anteriormente expuesta, lo que también nos lleva a cuestionar si su abordaje es críticamente tan extenso como al que aspira, apeándose a una clasificación cuestionable.

### 3.2.3. El rol de los autores “underground”

En este apartado abordaremos algunos poetas que irrumpieron en la dictadura pero cuya obra quedó relegado por el carácter fragmentario y su andar interrumpido por los caminos de la poesía. Mencionamos que en esta época fue importante que algunos autores solo fueron publicados en antologías y revistas, y tanto Contreras como Calderón presentan particularidades al respecto. Partiremos hablando de dos autores que se antologan en la poesía de Contreras, pertenecientes a la generación del '80, pero que no aparecen en la de Calderón: César Soto y Gregory Cohen. En ambos se cuenta la



particularidad de que su obra compilada pertenece solo a otras antologías, en el caso de Soto porque sus publicaciones se hicieron fuera de Chile o con posterioridad a la dictadura, y en el caso de Cohen, por no haber publicado ningún libro de poesía propiamente tal.

De César Soto Contreras recoge tres poemas provenientes de la antología *Los veteranos del '70* (1988), los cuales exhiben un estilo que mezcla la cruda ironía con componentes altamente referenciales, en los cuales se hacen constantes analogías históricas y contingentes. El estilo busca dar cuenta de la continuidad de la muerte en los conflictos sociales, siendo la anáfora y la enumeración una forma de anudarlas, tal como se lee en la primera estrofa de “Sermón en la Cárcel Pública”:

Bienaventurados los que perdieron la vida y la fe  
en los accidentes del tránsito de la historia  
de la América de Netzahualcóyotl y Tupac Amaru  
-los procesados en las Fiscalías Militares por infringir  
la Ley de Seguridad Interior del Estado-  
Bienaventurados los que padecieron bajo el poder  
de las Fuerzas Armadas de Argentina, Chile, Perú  
Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay  
Bienaventurados los condenados a la pérdida  
de su masa encefálica en el Centro de Detención  
de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada  
Bienaventurados los restos mortales  
de la fosa común de la América de José Martí  
-el Frente Farabundo Martí para la liberación-  
los detenidos por la dirección de inteligencia nacional  
o por la central nacional de informaciones (Soto en Contreras 352)

Como mencionábamos, hay una ironía religiosa en la cual las víctimas parten a un paraíso que acá no pudieron encontrar, pero que se realiza solo a través de la simple concurrencia dentro de una lista de muerte. Hay además sutilezas formales como nombrar los países de Sudamérica en orden alfabético, valiéndose de las jerarquías del lenguaje para dar cuenta de las sociales, lo cual también se ve en el juego de mayúsculas y minúsculas para el uso de los nombres propios de los órganos de represión. En los dos últimos versos, se nombra a los institutos de inteligencia de Pinochet con minúscula para también engazarlo con la represión generalizada, el sustantivo propio se vuelve común

para mostrar la ubicuidad de la violencia. Esto a su vez se confirma al valerse de la homonimia entre José y Farabundo Martí para mostrar que solo es el conflicto constante, expresado la emergencia de siglas y procedimientos de destrucción planificada de vidas humanas. El procedimiento favorito de Soto para generar estos efectos es la escritura acumulativa de imágenes y múltiples referencias, así como el juego con las distintas jerarquías. Estos recursos, ciertamente, buscan, en su ambigüedad y mutabilidad, una muestra de desencanto con la historia, o bien, mostrar la inevitabilidad de su devenir mortal. El habla poética intenta posicionarse como testigo, pero no como una literatura testimonial, sino como un observador que desde su propia angustia se expresa en una visión de la historia no parece tener salida ante la violencia que siempre la termina aquejando. Esta visión muestra su opción más pesimista en “Consumatum est”, cuyo título refiere a la locución latina que significa “todo está cumplido” y fueron las últimas palabras de Cristo en la cruz:

“Porque Vladimir Maiakovsky  
y Serguei Esenin y León Trotsky  
oyeron tu grito de guerra en la Plaza Roja de Moscú  
Todo el poder a los soviets! Todo el poder a los soviets!  
Y F. Dostoievsky condenado a muerte  
en vida aprendió a leer la Biblia  
y a escribir la Historia de la Humanidad  
Porque en las Fábricas de Automóviles  
y en los yacimientos cupríferos  
la Clase Obrera dividida siempre será vencida por las FF AA” (354)

Los personajes que se nombran en los dos primeros versos fueron, de una u otra forma víctimas del estalinismo: el poema parte de una reivindicación abiertamente política, utilizando el lenguaje de las consignas. En la evocación a Dostoievsky evidencia su propia poética, en la que el aprendizaje bíblico aparece como fuente de las contradicciones éticas de la humanidad. El componente literario está a lo largo de todo el poema, pues luego se convoca a escritores clásicos del simbolismo francés, utilizando su evidencia para enmarcarla en la voz religiosa:

“y los profetas del siglo oyen la voz de Jean Arthur Rimbaud:

Ego sum lux et via et veritas et vita!  
Porque quién sabe cómo y cuándo  
y dónde el todo se dividió y se multiplicó la nada  
Y en África y América y Asia y Europa  
veo la Primera Guerra Mundial y Segunda Guerra Mundial  
y suicidios y homicidios sin principio ni fin  
Perdónanos por la crucifixión de Karl Marx en la U.R.S.S.  
Y porque no sabemos cuántos crímenes  
ha cometido la Iglesia Católica  
“en tu nombre y en el nombre de Cristo”  
Perdónanos porque -por los siglos de los siglos-  
no sabemos lo que hacemos  
Y tú -Charles Baudelaire- ruega por nosotros!” (354)

La “verdad poética” de Rimbaud y Baudelaire es la tragedia de la historia, en la cual se observa el vaciamiento irracional del mundo, viabilizándose la masacre a gran escala, lo cual se expresa tergiversando la palabra cristiana hacia los signos de la política: el comunismo, al menos el realmente existente, ha sido una propuesta que ha devenido religiosa tal como el catolicismo, confluencia que se hace posible hablando indirectamente de una salvación frustrada, en ambos casos debido a la falta de reflexividad humana. El hecho de que los dos últimos poemas de Soto estén escritos en una sola gran estrofa es parte de su estilo acumulativo, el cual condensa una serie de signos para dar cuenta de la coexistencia de los elementos agonísticos de la historia los cuales son justificados y explicados por la religión y la política. En todo caso, la poética a la que acá accedemos muestra un espíritu de época en el que el fracaso del proyecto político emancipador inviabiliza o dificulta mucho la posibilidad de pensar uno nuevo, instalando en el imaginario un pesimismo filosófico que añora un proyecto iluminista: afirmar “no sabemos lo que hacemos” muestra una deuda permanente con “la adultez humana” kantiana que propuso la ilustración, el fracaso del catolicismo y el comunismo se debe a la falta de ese mismo tipo de reflexividad.

La poética de Gregory Cohen muestra una mordacidad igualmente aguda con el orden social, pero en una clave algo distinta. En la antología de Contreras hay dos poemas suyos, de los cuales analizaremos el segundo, más extenso. El tono común de estos textos,

eso sí, no transmite tanto una sensación de tragedia general, sino que mantiene una voz un poco más festiva expresada en la introducción de elementos del habla coloquial y una mayor diversidad de pronombres en el habla. El texto “Rastrojos”<sup>59</sup> nos presenta una curiosidad, ya que está compuesta por fragmentos, sin indicar si el recorte lo realizó el editor o el autor, y proviene de la antología *Entre la lluvia y el arcoíris* de Soledad Bianchi. Aquí la constatación del discurso absurdo del poder se escribe de una forma algo distinta, partiendo porque el poema es mucho más extenso y nos entrega un paisaje urbano del Santiago de los ’80 y la voz descriptiva añade juicios irónicos a través de un estilo supuestamente elocuente:

“...Ah Santiago luz maternal  
Enclavado estás  
en un hoyo hermoso  
Con un Mapocho salpicado de osamentas  
Y un cerro a la sombra de la torre Entel

De pura presencia, me acordé de tus personalidades  
de esas estatuas que parecen saludar mi peregrinación  
con gesto altivo y sedicioso  
(pero afortunadamente protegidos por la historia)...  
...Ahora hasta el valium tiene culto a la personalidad  
Ahora palpita el músculo  
Ahora todo se llena de estuco y remodelación  
de maquillajes y cosméticos  
mientras el huemul y el cóndor (1)  
delatan su cansancio por la posición” (360)

Se destaca aquí la apelación a figuras estáticas, la fijación está con las estatuas, edificios e ídolos que evocan un paisaje estéril que es igualmente frágil al momento en que se evidencia el carácter cosmético del paisaje y se personifica a los animales del escudo nacional (la nota al pie que aparece al lado se agrega al final del poema como parte de este). El poema se sigue fijando en la quietud urbana, pero ahora la enfoca hacia las vitrinas y productos ofrecidos en el centro de Santiago:

“...Todas las mandíbulas retozan en imágenes

---

<sup>59</sup> Esto, según la antología de Contreras, en el original es parte de un trabajo aún más extenso llamado “Fosacomún. Trabajo sobre Santiago”.

y ansias ficticias  
Los tabiques del callejón de Ahumada  
se tambalean bombardeados por símbolos de moda  
Poleras con el rostro de Don Elías  
Camisas estilo Francisco Franco  
Y de ahí se desparra como cuáker la mercancía  
los Kung fu/los Bruce Lee/los Yeans/los Jeans Wrangler  
los Franz Beckenbauer/los John Travolta/  
los Tutankamon/los Idi Amín

AAAHHH es para hartar hasta Jesucristo  
Dipironas a precio de propaganda  
Prostitutas a precio de propaganda  
Trabajo a precio de propaganda  
Veinte poemas malditos al precio de un Arcipreste de Hita  
Todo es invadido de candys, de calugas  
de maní confitado, de dos en uno, de tres en uno (2)  
de veinte en uno, de cincuenta en una pieza,  
de 100 en dos piezas...” (361)

El hastío con la ciudad se hace evidente, la mercantilización precaria llega hasta a la medicina, el sexo, el trabajo, la literatura y la alimentación, confluyendo todo en un juego retórico con la partición que permite la abundancia de los productos ofrecidos: la acumulación de imágenes que también estaba presente en Soto aquí no solo se usa para evocar la unidad violenta de la historia sino que avanza hacia el cercenamiento de todas las cosas, evocando la distancia radical que hay incluso entre cada significante, derivando en una sensación asfixiante de farsa y fragmentación. Así continúa el poema:

“...Quédate calientita ciudad plastificada  
calientita como el maní confitado  
arrebataadora como el mote con huesillos  
Deposita tus arrullos en mi piel  
Decide ser la hembra de mi camino  
Ha llegado el segundo que se empina  
sobre los demás/iracundo y joven  
desordenado y fiel  
Eso... eso es, quédate cimbreando así apenas  
Mientras rasmillo tus montículos  
rectos y acajonados como la UNCTAD (3)  
que tiene más nombres que la Tía Carlina (4)  
curvos y astillosos como La Moneda (5)  
que está más achacosa que la dignidad

Este día por no ser otro me baja el amor  
fermentado de la saliva y las grietas  
de una Pincoya carcomida de guarenes  
de La Legua interrumpida violentamente en su magnitud  
de La San Gregorio abandonada por los santos  
de la José María Caro abandonada por los milagros (6)” (Cohen en Contreras 362)

Al volver a recorrer personajes y edificios, el poema utiliza la sensación erótica para parodiar el refugio, el tacto se distorsiona y asfixia, el acto sexual se realiza con los escombros mismos, la piel se disciplina ante la opresión de la ciudad. El estilo también facilita la digresión, el salto fácil de un tema a otro, y lo erótico entronca el discurso poético a la vez que permite sus desplazamientos por las distintas formas de sentir. Al enumerar las poblaciones utiliza el recurso humorístico de desglosar sus nombres para dar cuenta de su precariedad: Legua/extensión, San Gregorio/santidad, José María Caro/milagro. A lo largo del poema, además, se usa recurrentemente la sinestesia, con el fin de dar cuenta de un cuerpo disciplinado que tiene que reubicar sus formas de sentir al vivir en el espacio urbano sobre el que escribe. Esto se ve también hacia el final, momento en el que el tono sexual llega a su momento más grotesco:

“...Anda botando tus calzones de patronato  
Y segrega líquido de curanto  
que me acerco libidinoso a pasos de “andare facile” (7)  
sobre tu avinagrado cuerpo  
chupando cada entraña que te salta  
    cada alcantarilla seca de otoño que te pudre  
    cada arteria y vena que te transita...  
...Ya después acabo risueño y agitado  
con la torre fálica y su luz roja  
    encendiéndose y apagándose...  
...Pero ya vendrá quien vaya a la San Francisco (8)  
y doble las campanas anunciando  
el round ha terminado: hemos ganado  
Entonces iré a contemplar la puesta de sol  
en los nichos del cementerio  
mientras un día termina y Santiago Centro  
refresca su basura magazinesca en el Chorro Ahumada (9)” (362)

La sexualidad del hablante llega a un punto máximo de degradación en la ciudad, todo entremezclado y facilitado por la presencia de las mercancías y el cuerpo mismo se convierte en la ciudad (“cada alcantarilla seca de otoño que te pudre” o “la torre fálica”). El poema termina volviendo al cristianismo como lugar donde expiar las culpas de la sexualidad, la cual además se manifiesta como un pugilato absurdo (“el round ha terminado: hemos ganado”) en el cual ambos ganan. Esa victoria es en realidad la imposición de un orden para todos los participantes de una forma similar al poema anterior, el uso de la persona plural se utiliza para imponer más que para integrar. El momento más experimental del poema está luego del final, en el cual se muestran las “notas al pie”, cuyo contenido es una enumeración de diversos elementos del imaginario chileno, dando cuenta de cómo éstos organizan el imaginario urbano:

- “1.- Animal y ave de Chile símbolos del escudo nacional
- 2.- *Dos en uno*: nombre, marca, y publicidad de un chicle
- 3.- *UNCTAD*: edificio construido durante la Unidad Popular para recibir la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo. Después del golpe, fue sede de trabajo de la junta.
- 4.- La Moneda: casa de gobierno, bombardeada el 11-S de 1973.
- 5.- *La tía Carlina*: prostituta santiaguina, dueña de un prostíbulo.
- 6.- *La Pincoya, La Legua, La San Gregorio, La José María Caro*: poblaciones marginales situadas en Santiago.
- 7.- ...a pasos de *andaré facile*: publicidad de una marca de zapato.
- 8.- *San Francisco*: iglesia de centro de Santiago.
- 9.- *Santiago Centro*: centro comercial cerca del Paseo Ahumada: peatonal donde había una fuente de agua (chorro Ahumada).” (362)

Estas notas poéticas recuerdan más bien un estilo objetivista de poesía, en el cual simplemente se describen cosas inocuas en la connotación del poema, en una reafirmación de su carácter irónico. Este momento (casi) puramente descriptivo busca evidenciar cómo el uso cotidiano de esta ciudad degradada en realidad hace posible inestabilizar sus significantes; todos los elementos tienen una definición que, si bien es de uso muy cotidiano, en realidad refiere a significados distintos a los convencionales: “Dos en uno” es una marca, “La Moneda” es una casa de gobierno, San Francisco no es un santo sino una iglesia. Esto se confirma también gracias a que la última nota tuerce el recurso para

señalar que Santiago Centro es un “centro comercial cerca del paseo Ahumada”, dando cuenta de la mercantilización de los espacios urbanos y la consiguiente transformación de su ambiente social en el Chile de la dictadura.

La poetización a partir de la utilización de elementos contingentes, a diferencia de otros poetas anteriormente analizados (como Maquieira, Figueroa y Lihn), más que utilizarse para problematizar los dispositivos de poder del lenguaje mismo, confirma el fin político que Contreras le atribuye a la experimentación poética, pues la utilización de elementos contingentes buscan dar cuenta del cambio histórico que se está sufriendo y cómo las diversas formas de opresión se apoderan del imaginario cultural (lo cual, en todo caso, solo podría constatarse en los poemas del “insilio”). Estas expresiones cumplen la función de fortalecer su propuesta antológica, recalcando la importancia de un ambiente de producción que reflexiona sobre la ubicuidad de la muerte, lo que está fuertemente inscrito en la obra de estos autores de menor consideración por la crítica, y que actualmente son más difíciles de encontrar activos en la actividad poética. En todo caso, Contreras acierta al incluir estos poetas, ya que estas formas de expresión poética también dan muy bien cuenta del contexto de producción de esos años; al mostrarnos escritos de menor circulación y que en los años de la dictadura circularon por revistas y antologías, nos permite comprender mejor la materialidad de la palabra, en el sentido que estos soportes tenían la función en aquellos años de hacer circular en determinados públicos una escritura reciente, vinculada a talleres y grupos de lectura. Ciertamente el afán más enciclopédico de la antología de Calderón dificulta la inclusión de este tipo de autores, ya que “higieniza” la presentación de cada autor, pues la biografía (que en realidad es un currículum) y los comentarios críticos buscan “aclarar” la lectura de cada autor ¿no será esta poesía aparentemente “menor”, con su opacidad de palabra manchada, editada en mimeógrafo, escrita con premura ante la amenaza del olvido, la que es capaz de transmitirnos esa urgencia? Por lo demás, que estos poetas tengan menor número de páginas hace que nos preguntemos si no podía existir una mayor conciencia de las



jerarquías que las antologías producen, considerando el gran volumen de trabajo realizado.<sup>60</sup>

En esta misma línea, una poeta interesante a analizar es Leonora Vicuña, que no cuenta hasta el día de hoy con ninguna publicación poética de autoría individual pero que, a diferencia de los autores anteriores, sí es considerada en ambas antologías. Existe coincidencia en varios poemas, pero en la antología de Contreras los textos solo provienen de la *Antología de poesía femenina chilena*, mientras que en la de Calderón se trabaja con versiones provenientes de diversas fuentes: la antología *Ganymedes 6*, las revistas *La Bicicleta* y *La gota pura* (de la cual fue co-directora), un soneto musicalizado por Eduardo Peralta, un poema publicado en internet y cinco inéditos. Como observación paratextual, en la biografía de Vicuña que aparece en la antología de Calderón, no se menciona la *Antología de poesía femenina chilena*, y no es fuente de ningún poema, lo cual trae algunas consecuencias que veremos a continuación.

Un caso ejemplar para abordar estas diferencias se puede leer en las versiones del poema “Elvis Presley”, el que presenta distintas versiones en las antologías. Las enfrentaremos para que se pueda apreciar con claridad sus diferencias:

Antología Calderón (versión de 1982)	Antología Contreras (versión de 1985)
Gardel del rock and roll y del gemido Sudando ron en gotas escarlatas Bajo la noche plástica desatas La sobredosis negra del olvido	Gardel del rock and roll y del gemido Sudando ron en gotas escarlatas Bajo la noche plástica desatas La sobredosis negra del olvido
El tango que palpita en tu latido volviendo al ringo del blue y a las mulatas transforma sus polleras en fogatas	El tango que palpita en tu latido volviendo al ringo del blue y a las mulatas transforma sus polleras en fogatas
Ya no eres más el rey del firmamento del escenario ardiente en las pantallas donde vuelve a vivir por un momento	Ya no eres más el rey del filamento En el ecrán radiante, en las pantallas donde viene a vivir por un momento
la dulce melodía que ahora callas bajo una losa fría de cemento	la dulce melodía que ahora callas bajo una fría loza de cemento Gardel del rock and roll y de las challas

<sup>60</sup> Pareciera que, finalmente, es más difícil realizar una antología en la cual se debe jerarquizar la obra de algunos autores sobre otros que asignarle un igual número de páginas a cada autor.

¡Gardel del <i>Rock and Roll</i> que me desmayas! (Vicuña en Calderón 474)	(Vicuña en Contreras 356)
---	---------------------------

Contreras, en este caso, nos muestra una versión posterior, con un nivel de edición que muestra una mayor consistencia interna en el estilo que la de Calderón, mostrando una versión que profundiza la degradación del personaje de Elvis Presley; la versión de Contreras remarca más fuertemente la decadencia, mientras que la de Calderón hace mayor énfasis en la construcción de la celebridad, riéndose del entorno que lo posibilita, mediante un lenguaje más directo. El último verso de la penúltima estrofa es interesante puesto que juega más con la nostalgia (“vuelve a vivir”) mientras que la segunda da cuenta más bien de que su existencia sólo se da en la pantalla (“viene a vivir”), este Elvis es posible solo en la televisión. En ese sentido, el último verso es clave: mientras en la primera escritura aparece un “yo” que representa a la admiradora incondicional del cantante, en el segundo se mantiene el tono descriptivo para fortalecer la imagen de un Elvis en caída, en la que la challa aparece como el elemento que satiriza la condición de celebridad. Así, la antología de Calderón en este caso nos muestra mejor aquel ambiente de creación, más contingente, que la de Contreras, contrariamente a lo que había sucedido con la obra de Soto y Cohen, lo cual se da no solo por el origen del poema, sino que se denota más bien en la depuración posterior que sufre, dando una imagen más contenida (aunque más coherentemente lograda con la que se supone que es su poética). En ese sentido, opera un poco a contrapelo de la intención que había mostrado con otros autores, y aquí se opta por la sistematización que otorga una antología, que además fue muy relevante para generar una escena de poesía femenina que se insertara en la tradición chilena.

Otro poema en común es “Mujeres” el cual, en el caso de Calderón, es exhibido como el “arte poética” de Vicuña. Las diferencias de edición con Contreras son sutiles; entre corchetes pondremos la única palabra y la coma que difiere en la antología de Contreras:

La Dama, la Garzona, La cualquiera,  
La de la Vida, Nadie, la Picante,

La niña del bolsón y la del guante,  
La más perdida o la feliz niñera.

La Madre, la Dolores, la Sincera,  
La dulce [fiel] amiga o la mortal amante,  
La que en sus ojos guarda algún diamante,  
O la que lleva un arma en su cartera:

Todas [,] en fin, Señor, somos decentes  
Aunque jugamos con la picardía  
Y nos hacemos siempre las prudentes.

¿Qué más será un pecado en esta vía  
Perder el norte por un hombre ardiente?

¡Hasta una monja desfallecería. (Vicuña en Calderón 471 y en Contreras 356,  
versiones de 1980 y 1985 respectivamente).

El poema muestra una feminidad diversa, intentando construir identidades a partir de las experiencias y personajes que el hablante observa y enumera, y juega con la ambivalencia entre la sumisión (en las dos últimas estrofas) y el carácter común de lo femenino: en ese sentido hay una especie de solidaridad entre las pares en la cual la diversidad de identidades se subsume a la experiencia global, a la vez que se ríe de las imposiciones morales con las que se juzga a las mujeres. La sutil diferencia entre Contreras y Calderón nuevamente nos muestra una depuración que busca una mayor coherencia en el juego lingüístico, en tanto se reemplaza “dulce” por “fiel”, que fortalece el contraste con “mortal amante”. Además, esa fidelidad da cuenta de la ambigüedad entre la horizontalidad de la experiencia femenina (la amistad se fortalece) a la vez que también da cuenta de cómo se despliega en un mundo dominado por los hombres.

Una cuestión sumamente problemática en la antología de Calderón es que se plantee este poema como “arte poética”, lo cual enmarcaría a Vicuña, temáticamente, en un ámbito totalmente centrado en el género, y en términos de estilo, como alguien que apela al soneto o el dominio métrico como forma de expresión poética, además de desarrollar una retórica irónica. De todas maneras, es una apuesta que se defiende bastante bien en la selección, como muestra el poema -ausente en Contreras- titulado “Boite Zeppelin ‘81”, publicado el mismo año en *La gota pura*:

“Bailan las gordas estriptiseras en la boite negra  
bailan las rubias pordioseras agrias marineras  
bailan las estrellas de papel diamante las botellas  
y las trampas bailan  
al son de las putas las trompetas  
lucen la carne flagelada por noches que degüellan  
esperando la música acabe justo  
en el momento de poner  
el sexo sobre la silla y no se vea  
no sea cosa que de las mesas salgan sombras que se prendan  
bailando como ellas  
para tocarlas, gordas estriptiseras,  
no sea cosa que vengan de la calle las panteras  
los gordos oficiales charreteras, metralas y banderas...

Bailan entonces de nuevo escondiendo el sexo  
las gatas ululantes las bomberas  
luciendo los mordiscos moretones  
los golpes  
los crespones las ojeras  
mientras pasa la noche borracha la cantinera  
y el *Zeppelin* se cierra como una tumba abierta.” (Vicuña en Calderón 472-473).

El poema evoca algún tipo de burdel en la época de dictadura, en el cual la presencia masculina es sombría y mortal, emparentada con la presencia militar. Las mujeres son diversas y también comparten la precariedad, expresada en marcas corporales (golpes, cortes, ojeras) derivadas de la experiencia de la prostitución. Es interesante también el juego también que se hace con la gordura, pues la mujer es la que da vida al burdel, muestra la voluptuosidad del objeto de deseo a la vez que su exceso, lo cual, en el caso del hombre, aparece desde la imagen del poder militar. El texto se despliega en un ritmo claro, mostrando un uso de la rima consonante y asonante, eliminando las pausas gramaticales (especialmente las comas) para facilitar la cadencia en la lectura. El hecho de poner poemas que no son solo sonetos da cuenta de una escritura más amplia de lo que consigna Contreras. De esta forma, el problema de su antología en este caso es que, considerando que es una poeta que nunca tuvo una publicación individual propia, en el contexto de una compilación que muestra poetas que no tienen mucha circulación, dejar la obra de Vicuña como la de una “sonetista” resulta problemático, ya que también devela

la preferencia por mostrarla como una poeta consolidada esto también podría interpretarse como una excepción a la regla para poder proponerla como una poeta con méritos suficientes para tener una mayor consolidación.

De todas maneras, no hay que restar mérito a ello, el peculiar manejo del soneto, que en los poemas de Vicuña muestran toda la elasticidad que permite ese formato, abandona su solemnidad tradicional para introducirse en las contradicciones de la época, se burla de los códigos culturales que se estaban generando en la dictadura, problematiza los roles de género y le da voz a los personajes subterráneos y grotescos que se mueven por la ciudad, dando valor a una obra que ha merecido un volumen propio. Esto también sucede porque en los poemas de Vicuña existe una predilección por una poesía más rítmica, pues realiza una revalorización del estilo que no se encuentra en muchos autores de la época. Esa propuesta en vías de consolidación es lo que nos muestra la forma en que la antología Contreras (al contemplar versiones aparentemente más “definidas” de los poemas), asemejándose más al espíritu que posee la antología de Calderón. En esta, en ese sentido, se invierte también la intención, al mostrar también poemas inéditos en verso libre y métricas más experimentales, más extensos, en los cuales se hace mayor énfasis en el tono oscuro de sus imágenes, menos descriptivo y personal. Uno de los poemas “Ausencia”, tal vez resume bien todos estos rasgos:

“Tiene dedos de yemas invisibles  
Esta esencia sin nombre, sin consciencia  
Que en todo sin embargo se presencia  
Y en todo, toda entera se reposa.  
  
¿Es la sombra sin forma, es el vacío?  
¿Es el eco de un hueco que se aloja?  
¿Es el polvo que todo cobija?  
¿Es la apariencia del tiempo que pasa  
O es el susurro de todas las cosas?  
  
En su aspecto intangible persiste  
Quieta, sencilla, misteriosa.  
Perfectamente muda, vanidosa  
Esta presencia impalpable, poderosa  
Que nos mueve, nos habita,  
Y nos despoja.” (Vicuña en Calderón 477)

Aquí la métrica, más que ser un pie forzado de la escritura, se convierte en fuente de experimentación rítmica, al igual que en el soneto, en el que el verso encuentra su unidad de sentido a través de la musicalidad (lo que no lo hace necesariamente unívoco). La fortaleza poética se encuentra en que se explora la ausencia como presencia: es algo que existe, se experimenta, se siente e incluso nos toca (“tiene dedos de yemas invisibles”) y no podemos tocar (“esta presencia impalpable”). La ausencia adquiere un carácter metafísico: en todas las cosas podemos encontrarlas, e incluso posibilita la experiencia. También hay una exploración por buscar la unidad en la contradicción, la voz poética misma habla para reforzarnos la ausencia: la lectura del poema nos la deja “más presente” que antes de haberlo leído. Ese efecto se fortalece gracias a la rítmica del poema, que facilita la fluidez de la lectura para ir mostrando las diversas caras en la que esa carencia nos determina la experiencia, incluida la de la lectura del poema mismo.

Esta vocación por la contradicción, desgraciadamente, no se vuelve a encontrar en la antología de Calderón, pero sí en la de Contreras. En ella hay un soneto que perfectamente podría considerarse también su arte poética, puesto que realiza un examen sobre el ejercicio arte a través de las sensaciones que evoca una escena de “tiro al blanco”, que es el título que lleva esta escritura fuertemente metapoética:

En el jardín solitario del arquero  
prepara en armonía su disparo.  
Mirando el blanco en el centro del aro  
busca encontrar el sentido certero.

Salen los dardos hacia aquel lucero  
silbando al aire del verano claro  
y tiembla el blanco, el lejano faro  
herido por las puntas del acero.

En el sagrado momento del tiro  
el vértigo del tiempo se detiene  
y el arte cobra un amoroso giro

Unidos por la magia de la cita  
el blanco y el arquero se sostienen,  
en un instante de paz infinita. (Vicuña en Contreras 357).

La imagen que desarrolla el poema es de estilo fotográfico (Vicuña ha sido más reconocida por esa faceta de su arte más que por la poesía, en parte por el bajo perfil literario que ella misma ha promovido), y reflexiona sobre la captación de la imagen, la tentación de que el poema hable solo sobre la fotografía se diluye “por la magia de la cita”. Al plantear la polisemia de “cita”, juega con la noción de “encuentro” y la de “mención” para evidenciar el carácter intertextual de la creación artística, a la vez que problematiza la relación entre sujeto y objeto: la “cita”, al menos en el poema, plantea una reunión entre dos iguales, sin jerarquías, sin tiempo, surge la obra de arte como síntesis que se independiza para preservar el instante creativo que la posibilita. Esto también se puede ver en la polisemia de “blanco”, la cual ya no solo designa al centro al cual se debe apuntar, sino que también apela a la limpidez del blanco, su vacío, en el cual el ojo del arquero construye su objetivo y mancilla su pureza para dar origen a la obra, para luego reposar en aquel instante intermedio que permite poner en duda su relación con la autoría. Como vemos, el ejercicio reflexivo sobre la creación es mucho más agudo que en el poema “Mujeres” planteado por Calderón como “arte poética”. De todas maneras, siempre hay que tener en cuenta que la apertura de la poesía consiste muchas veces en poner en duda la posibilidad misma de fijar un estilo poético, de hecho, lo que hace la antología de Calderón con la obra de Vicuña, al mostrarnos una diversidad de estilos más amplia que la de Contreras, hace que se dificulte aún más esa posibilidad.

Lo importante de destacar la poética de Vicuña en estas antologías, como señala Thomas Harris en el comentario crítico que dedica en la antología de Calderón a la poeta, es que una escritora que dedicase sus esfuerzos al cultivo del soneto era una “rara avis” dentro de la poesía chilena de esta época (Harris en Calderón 478)<sup>61</sup>, además de que el principal “topos” es una “atmósfera... enrarecida, un tanto perversa, también trasnochada y urbana, transitada en bares y sujetos al borde de la muerte, del deseo y la oscuridad” (478). El primer elemento, sin embargo, se muestra más claramente en la compilación de Contreras, en la que se ve una depuración de algunos textos que muestran esa mayor

---

<sup>61</sup> Este comentario crítico fue escrito por Harris exclusivamente para esta antología.

conciencia de trabajo escritural y edición. En Calderón, de hecho, vemos una serie de “blueprints” que nos permiten ampliar su poética, y, como hemos intentado resaltar en varios de los ejemplos de esta investigación, en general cuando se muestra la obra de los poetas de la dictadura en su producción más actual, se ve como tendencia una vocación menos referencial y más introspectiva, exploración que se da en los límites del lenguaje o en la exploración de los estilos para expresar la experiencia. Los poemas de Vicuña nos muestran ambas facetas, en la antología de Calderón se confirma más su propio juicio crítico, mientras que en Contreras se fortalece una visión más metapoética al incluir el poema “Tiro al blanco”.

Estos últimos ejemplos nos permiten poner en duda la intención de los discursos antológicos que se han ido mostrando. Las contradicciones y derivaciones en la poética siempre admiten nuevas exploraciones y, a la vez, evaluar otras lecturas, lo que se facilita en estos poetas de menor circulación. La consideración de Vicuña en las antologías además puede estar dando cuenta de ciertas redes y formas de circulación poética a la que Cohen, Soto y varios otros de los compilados en la antología pudieron no haber accedido. De todas maneras, no se debe olvidar que la propuesta de Contreras es epocal, si Vicuña fue considerada de la forma en que hemos descrito es porque se puede plantear que hay cierta “madurez” en su estilo en lo presentado ahí. En ese sentido, su inclusión nos muestra más bien una especie de lugar intermedio o que pone en duda la oposición entre canon y marginalidad, puesto que su obra, al ser de un volumen menor, no permite la extensión que se le da a poetas “consolidados” (recordar que Contreras no es homogéneo al respecto y las preferencias al respecto son bastante claras), a la vez que su poética sí se muestra de esa forma. La necesidad de ambas antologías de resaltar la obra de Vicuña termina produciendo este efecto inverso en el que Contreras busca mostrarla como una escritora consolidada, mientras que Calderón hace su rescate enciclopédico mostrando que su evolución posterior diversifica sus estilos escritura, acudiendo a una amplia cantidad de fuentes para compilar los poemas “originales”.

Esto último nos muestra bien el balance que podemos hacer todo este capítulo, puesto que nos devela cómo la antología, incluso cuando se muestra “inconsistente” en



sus intenciones, tampoco opera de forma inocente: Calderón nos lleva a pensar que incluso una autora “precaria” en términos de circulación editorial es capaz de poseer los mínimos necesarios (nunca completamente claros) para formar parte de una antología enciclopédica, a la vez que Contreras también evidencia en su apuesta que las publicaciones colectivas de la época ya mostraban una intención de consolidar la obra de poetas nuevos. Así es como “la poesía chilena” subsume ideológicamente al ejercicio de las antologías, es capaz de encontrar, construir y aceptar una pluralidad de propuestas, mostrando una capacidad de reelaboración a partir de sus propias crisis y nuevas manifestaciones. La forma en que se trabaja a Vicuña nos muestra la trampa que existe en lo “democráticas” que pueden ser las antologías, ya que incluso quienes promueven una escritura “poco convencional” pueden ser utilizados para la inserción en las formas mercantiles de circulación y validación. Como señalamos en el capítulo anterior, hoy día la mantención de una tradición se hace principalmente para responder a las necesidades del mercado editorial, en el que una mayor diversidad de productos “vendibles” genera mejores oportunidades de negocios. A su vez, permite que éstos, puedan acceder a mejores oportunidades en los fondos concursables y concursos literarios, lo que también se demuestra en la generación de una oferta y demanda de textos rescatados y perdidos, de los cuales estas antologías forman parte activa. El hecho de generar también ciertas tendencias o “escuelas”, también cumple esa función, pues permite que un poeta, al estar emparentado con otro, se haga más vendible. Esto último no debe valorarse como algo puramente negativo, pues no ha impedido una revaloración de poetas anteriormente menospreciados y también una ampliación de la diversidad de voces en los últimos años, lo que también permite redefinir la historia literaria y cuestionar sus diversos mecanismos.

## Capítulo IV: Conclusiones

A partir de toda la exposición que hemos realizado sobre la importancia que tienen las antologías en la historia literaria, se hace necesario sistematizar y precisar algunos hallazgos de nuestra investigación.

Un primer aspecto, de carácter teórico, y que se puede evidenciar en este mismo trabajo, es que hay muchos elementos “extratextuales” que son necesarios para comprender la antología como fenómeno literario, lo cual ocurre porque este tipo de volúmenes buscan enarbolar un discurso sobre la historia literaria (o bien “un capítulo” dentro de ella) que justifica sus elecciones, mostrando formas de operación que tienen que ver con la interpretación sobre esa historia y su relación con el objeto que se busca sintetizar.

A las concepciones previas que se tienen sobre qué debe contener una antología y qué no (esto es, historia literaria, preferencias estéticas, valoraciones institucionalizadas, estrategias propias y lecturas sobre el campo), las hemos denominado “ideología literaria”; a los elementos recurrentes y fundantes de la literatura nacional los hemos llamado “la poesía chilena”. Para la comprensión de las antologías, la construcción paratextual debe entenderse como efecto de ese entramado discursivo, pues se aprovecha de los elementos presentes en el acervo imaginario literario y editorial para establecer mecanismos de jerarquización y ordenamiento que muestran las preferencias de criterio. Entre estos, el prólogo entrega los elementos más explícitos (que muchas veces son breves y esquivos) de la intención autoral, pero aquellos elementos que muestran el “inconsciente” y los “deseos” de la antología, se encuentran en las omisiones, inserciones y momentos de contradicción con los elementos más expresos.

Por otra parte, es importante también en este esquema el rol que cumple la propia crítica literaria, ya que también es parte del marco de apreciación y promoción de los distintos autores, y orienta estéticamente las antologías. En esta línea, creemos que ha sido apropiada nuestra opción de interpretar al campo literario desde la perspectiva ideológica de Eagleton en lugar de la “doxa” de Bourdieu, ya que nos permite comprender las

relaciones discursivas, afectivas y sociales que se entrelazan para construir una cotidianeidad y estabilidad de lo que debe ser la literatura. Esto porque, además, como mencionamos en el primer capítulo, la concepción bourdieana observa el comportamiento social desde agentes en conflicto, pero nos dificulta ver cómo, en el caso de la poesía de la dictadura, más que desplegarse los conflictos estéticos internos dentro del campo, primó mucho más la lógica de transmisión inter e intrageneracional para intentar hacer sobrevivir la propia lógica de las disputas en la literatura chilena (y todo lo demás). Finalmente, debe mencionarse un efecto ideológico que podríamos denominar “meta-antológico”, en el cual los autores se validan y posicionan por el hecho mismo de aparecer en una mayor cantidad de antologías, o al menos en las que son mejor valoradas por la crítica.

En términos históricos, como vimos con las primeras antologías del siglo XX, la posibilidad de articular una literatura nacional surge de la necesidad de salir de un estado de “mediocridad” en relación al desarrollo cultural de occidente lo que, en un contexto de crisis social y política, toma fuerza para poder renovar la identidad nacional y ponerla en un mayor estatus continental a través de la calidad literaria de sus textos. Estos últimos elementos se convierten en la fijación de los antologadores del siglo XX hasta el golpe de Estado, período en el que la poesía chilena se considera casi “una segunda naturaleza nacional”, lo cual ampara que términos como poesía “joven”, “nueva” y de “mayor relevancia” adquieran fuerza para mostrar los elementos de continuidad y renovación de la tradición, en la que las figuras canónicas de la poesía chilena tienen un enorme peso. Este desarrollo no está libre de polémicas, y, de hecho, son éstas las que han dado vitalidad al ejercicio de las antologías, ya que el campo reconoce sus propuestas (especialmente cuando provienen de editores de renombre) como hitos que producen el margen de aceptación de determinadas poéticas. Dentro de la variopinta historia de las décadas mencionadas, debe recordarse que varias antologías eran pensadas como material educativo, especialmente en un contexto de políticas de alfabetización y expansión de la escolarización encabezada por el Estado, en el cual las nociones de identidad construidas aportan al relato que transmiten los aparatos ideológicos.

En lo que respecta a la situación post-golpe, la amenaza que produce la censura de textos, la persecución de poetas y los intentos de establecer una cultura oficial por parte de la dictadura, el ejercicio antológico se fortalece como soporte ante el libro individual, tanto por las dificultades de financiamiento como por la censura, haciendo surgir la necesidad de hacer circular la poesía que se constituía como testimonio de los sufrimientos que recibieron los que estuvieron encarcelados, exiliados y aislados. Esto se plasma posteriormente en que los autores que tenían un mejor posicionamiento en el “establishment” literario dieran vida a talleres y círculos literarios (encabezados principalmente por hombres, aunque masificaron la poesía femenina), promoviendo la publicación de revistas y otras publicaciones de bajo presupuesto; entre ellas, la antología aparece como sistematizadora de esta nueva forma de articulación poética con la tradición. A su vez, las nuevas promociones ponían en cuestión muchas de las convenciones literarias, apoyadas por el imaginario de la crisis civilizatoria que la dictadura había generado tras la barbarie de su actuar y las transformaciones sociales que impulsaba. La aparición de estas publicaciones permitió que, ya habiéndose establecido la democracia, los autores y autoras que habían tenido un impulso desde los espacios colectivos ahora pudiesen posicionarse como valores individuales y establecer una carrera propia. Esto se da además en un momento de mercantilización de las editoriales, haciendo proliferar editoriales de diverso tamaño y alcance, que se convierte en el articulador de los escritores y estéticas que son consideradas dentro de la tradición de la poesía chilena, elemento que genera una mejor clasificación publicitaria de los libros. Las antologías que analizamos, que son parte de este último período, buscan hacer justicia con respecto al tiempo en el que los compiladores empezaron su actividad, pues los problemas de ese momento se suelen justificar desde la falta de recursos de publicación con los que sí cuenta ahora. Esto también genera una suerte de subvaloración de aquello mismo que se busca rescatar, ya que pareciera que la poesía de la dictadura hubiese estado escribiéndose siempre desde la falta de esa situación “menos precaria”. Si bien es cierto que en la actualidad existe una mayor cantidad de editoriales, autores rescatados y escritores nuevos, buena parte de las primeras tienen corta existencia, dificultades para publicar, falta de financiamiento y de

demanda de sus libros. Esto sucede porque el público lector aún es escaso y el sistema educativo, también muy precario, carece de herramientas y condiciones para fomentar la necesidad y el gusto por la literatura.

En términos poéticos, lo primero que debemos mencionar es que la apertura que se ha realizado ha permitido entender que todos esos elementos (tanto los paratextuales como los propiamente poéticos) constituyen, de forma global, una estrategia retórica que se utiliza para proponer una historia literaria, la cual se basa en su incompletitud basal (no podemos tener certeza de que se están abordando todos los textos) para poder proponer nuevas distinciones y categorizaciones de la literatura. A ello, se debe agregar que las lecturas críticas y la ideología literaria han servido para dar continuidad al ejercicio poético, pero muchas veces nos dicen muy poco de la poesía, en el sentido de que construyen una propuesta de valor que incluye factores tales como el parentesco con otros poetas; la capacidad de establecer un discurso que permite mostrar la obra de un escritor como una propuesta sólida en el tiempo, con un estilo y trayectoria claramente identificable por la crítica (esto más en el caso de Calderón); o bien el hecho mismo de haber articulado una voz crítica de establecer una voz crítica ante la dictadura. Visto el problema de la antología desde Rancière, es posible concluir que se trata de propuestas totalizantes demasiado ancladas aún en un “saber hacer” históricamente situado más que en cuestionar los regímenes de representación desde la cual nos valemos para abordar la realidad.

La mirada común que adoptan tanto Calderón como Contreras se explica en parte porque ambos autores provienen de la tradición histórica de la poesía chilena, por lo que constituyen un orden a través de generaciones literarias y rescates que los mismos poetas se han esforzado en ir revitalizando. En ese sentido, aún hay mucha obediencia a una idea como la de “tradición de la ruptura” que se aplica de forma casi literal en nuestro objeto de estudio. Por un lado, tenemos una época que está entre las más renovadoras de la poesía chilena, la cual, a su vez, es de alguna forma “disciplinada” por la tradición literaria, en tanto debe jugarse su sobrevivencia a partir de códigos preestablecidos: aparición en antologías generacionales o epocales, clasificaciones históricas homogéneas, rescate

desigual de los autores (tanto en los prólogos como en la cantidad de páginas dedicadas a cada uno) y, principalmente, una selección de poemas que dificulta corroborar lo que los mismos antologadores dicen de lo que compilan (aunque esto se logra de mejor forma en la antología de Contreras).

Además, lo importante es destacar que el trauma de la dictadura es tan grande que en realidad la posibilidad de imaginar toda su poesía como conjunto se hace a partir de la posibilidad de compartir el peso común que existe en esa época. Tal vez en el futuro a estos poetas se les podrá evaluar de una forma un poco más “liviana” de como se lo ha hecho acá, revelando que en nuestro inconsciente la dictadura aún nos sigue siendo demasiado cercana. Ese miedo derivó también en una precariedad de los vínculos sociales que buscaron su sobrevivencia en los espacios de creación colectiva, generando nexos emocionales fuertes que se traducen en su impulso. Así, la apuesta de Contreras se nos aparece como más atrevida, en tanto juega sus cartas intentando transmitir al lector parte del espíritu y el sentir de esa época, como si se buscara que el poema que está leyendo en el libro pudiera reproducir la experiencia del mimeógrafo, a la vez que los sentimientos contradictorios que produce el hecho de estar enfrentado a una dictadura (incluso en estilos y obras aparentemente alejadas del contexto). En el fondo, es una propuesta que facilita una visión “aurática” del período, construyendo un álbum de experiencias similares a la “fotografía” que quería transmitirnos Soledad Bianchi en el segundo capítulo, en la cual podamos construir una resonancia del sentir que heredamos de esas experiencias (¡y traumas!).

Así, Contreras muestra un conocimiento acabado de las estrategias de la tradición literaria chilena, ampliando y mostrando las huellas escriturales que se plasman de formas muy diversas en la escritura más que centrándose en los grandes tópicos o las carreras individuales. Estas últimas igualmente son mejor valoradas en su antología, puesto que construir esta “aura” también es una forma de homenajear la labor que tuvieron estos poetas, lo cual se acerca peligrosamente a la institucionalización de “grandes nombres” a las propuestas de cultura oficial que los gobiernos democráticos han buscado instalar en las últimas décadas. Afortunadamente, siempre podemos volver a su antología para

confirmar que estos no son sólo íconos con los cuales el poder se apropia de la cultura, sino que nos permite observar la precariedad que le dio un valor más genuino a sus expresiones iniciales.

Eso sí, los rasgos que tienen que ver con la muerte, la desaparición y la emergencia de la distopía neoliberal se muestran como transversales en ambas antologías. Esto tiene su contracara en la reflexión más formalista que, si bien no se desentiende de estos problemas, aporta la riqueza que dará continuidad a la poesía en las obras posteriores, como muestra Calderón, siendo un gesto de “cariño” distinto hacia esos poetas, ya que el valor se ofrece en la continuidad que permite sistematizar la obra de un grupo muy amplio de trayectorias. En el fondo, se busca problematizar el “canon” mostrando que el conjunto de escritores que cumple con las condiciones mínimas formales para estar dentro de él es muy amplia, sin embargo no da el paso que lo enmarcaría en un gesto propiamente estético, dejando eso en manos de lo que el lector pueda encontrar en las preferencias individuales de los autores. La intención enciclopédica es más humilde, pero en su apuesta por la continuidad de estilos también se convierte en material para que los poetas y lectores se empapen del estado actual de estas trayectorias, ampliando la capacidad performativa de los primeros. En todo caso, en ambas selecciones mostramos cómo estas intenciones se desvían según el abordaje de autores particulares, evidenciando que, más allá de tener una consistencia con los criterios que hemos ido enumerando, ambas confirman que existen mecanismos predilectos por el campo y su ideología. Así, si bien las antologías se muestran como propuestas sólidas de interpretación de la historia poética, lo que prevalece en ellas es más bien formas de saber, enlazarse y reproducir el valor de una literatura nacional que busca una dignidad que le haga honores a la cultura del país y que demuestre una vinculación de los poetas con esa intención, aunque actualmente esté completamente mercantilizada (lo que, como ya vimos, también ha permitido su expansión y crítica).

Reconocemos como deuda de esta investigación una indagación más profunda de las antologías en su relación con la industria editorial y sus condiciones económicas, lo cual permitiría confirmar algunas tendencias temáticas y vocaciones orientadoras que hemos ido enumerando acá. Esto serviría para confirmar los distintos regímenes de

circulación literaria y sus formas de expansión en el tiempo, lo cual, sospechamos, también motiva mucho la aparición de antologías. También es necesario destacar la carencia que implica no poder abordar más autores compilados en la antología que, tal vez, nos permitiría problematizar el discurso y las poéticas que aquí hemos profundizado. De ahí que el valor de esta tesis esté más en entregar elementos que nos permiten evaluar las antologías más que depurar un juicio último en torno a estas.

Visto en perspectiva histórica, queremos señalar finalmente que resulta bastante paradójico que el valor de la dictadura esté dado por la forma de enfrentar la arbitrariedad del poder político y social, ya que son condiciones a las cuales nadie querría estar enfrentado. Aunque si se asume la perspectiva realista en que estas convulsiones son más bien recurrentes en la historia humana (cuestión importante para comprender lo que ha sucedido en este fin de década), se nos hace evidente cómo el arte puja por existir a partir de la dignidad de encontrar una expresión que sea capaz de poner en duda todas las convenciones que nos han llevado a esa misma violencia. Esto, sin duda, estará siempre inacabado en las antologías, pero, a su vez, es la prueba más fehaciente de la existencia de una “poesía chilena” que ha intentado mantener esa dignidad: hay un orgullo nacional que se quiere defender, pero aún son demasiado fuertes los parámetros del siglo XX. Estos últimos fueron aceptados y redefinidos en la transición a la democracia como material para los museos, relegando a la revolución como expresión resistencia cultural ¿debe la poesía aceptar esos consensos o bien se fortalece asumiendo los conflictos de su era? Ese es, tal vez, el espíritu de la pregunta que nos gustaría transmitir a los investigadores del futuro.



## Bibliografía

- Achugar, Hugo. «El poder de la antología / La antología del poder.» *Cuadernos de Marcha* 46 (1989): 55-63. <<http://dspace.fic.edu.uy:8080/jspui/handle/123456789/37509>>.
- Agudelo, Ana María. «Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura.» *Colombia Lingüística y Literatura* 49 (2006): 135-152. <<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/1905/4604>>.
- Alegría, Diego, Cristian Vidal y Nelson Zúñiga. «Estupor y resistencia. 45 años de poesía chilena.» Alegría, Diego, Cristian Vidal y Nelson Zúñiga. *Poesía chilena en dictadura y postdictadura*. Santiago: Gramaje, 2020. 11-29.
- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim. *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago: Lom Editores, 2001 (1935).
- Arroyo, Susana. «Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente.» *Revista de Literatura - Consejo Superior de Investigaciones Científicas* 151 (2014): 57-77.
- Ayala, Matías. *Lugar incómodo. Poesía y Sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Azócar, Rubén. *La poesía chilena moderna*. Santiago: Ediciones Pacífico del Sur, 1931.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en su época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés Weikert. Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003.
- . «El origen del Trauerspiel alemán». *Obras completas*. Libro I. Volumen 1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2007.
- Bianchi, Soledad. *Entre la lluvia y el arcoiris (Antología de poetas jóvenes chilenos)*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- Calderón, Alfonso. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Cormorán, 1971.
- Calderón, Lila, Teresa Calderón y Thomas Harris. *Antología de Poesía Chilena. Volumen I. La generación de los 60 o de la dolorosa diáspora*. Santiago de Chile: Catalonia, 2012.
- . *Antología de Poesía Chilena. Volumen II. La generación NN o la voz de los 80*. Santiago de Chile: Catalonia, 2013.
- Carrasco, Iván. «La poesía etnocultural en el contexto de la globalización.» *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana* Año XXIX.58 (2003): 175-192.
- . «Poesía chilena de la última década (1977-1987).» *Revista Chilena de Literatura* (1989): 31-44.
- Contreras, Gonzalo. *Poesía Chilena Desclasificada (1973-1990). Volumen I*. Santiago de Chile: ETNIKA, 2006.

- Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una Introducción*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Eagleton, Terry y Pierre Bourdieu. «Doxa y vida cotidiana. Una entrevista.» Zizek, Slavoj. *Ideología. Una introducción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. 295-308.
- Elliott, Jorge. *Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena*. Santiago: Lom Ediciones, 2002 (1957).
- Figuroa, Ximena. «Poesía del paréntesis: El caso de los ‘proyectos creadores’ interrumpidos de la Antología de la nueva poesía femenina chilena (1985).» Herrera Pardo, Hugo, Nibaldo Acero y Jorge Cáceres. *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Santiago: Chancacazo Publicaciones, 2014. 157-191.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002 (1969).
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2001 (1981).
- Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Meleagro. *Antología Palatina*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1978.
- Molina Núñez, Julio y Juan Agustín Araya. *Selva Lírica*. Santiago: Sociedad de Imprenta y Litografía Universo, 1917.
- Morales, Andrés. *Antología poética de la Generación del Ochenta*. Santiago: Mago, 2010.
- Nómez, Naín. *Antología Crítica de la Poesía Chilena. Tomo I*. Santiago: LOM, 2000.
- . *Antología Crítica de la poesía chilena. Tomo III*. Santiago: Lom Ediciones, 2002.
- . *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo IV*. Santiago: Lom Ediciones, 2006.
- . «Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta.» *Revista Chilena de Literatura* 76 (2010): 105-127. Diciembre de 2017. <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952010000100006>>.
- . «La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura.» *Acta Literaria* 36 (2008): Sitio Web. 11 de Julio de 2017. <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482008000100007](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482008000100007)>.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Libro.
- Richards, Nelly. «Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973.» (comp.), Nelly Richards. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Vol. 46. Santiago: Contribuciones FLACSO, 1987. 1-12.
- Rioseco, Marcelo. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira y Diego Maquieira*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Ruiz Casanova, José. «Canon y política estética de las antologías.» *Boletín Hispánico Helvético* 1 (2007): 21-42.

Teillier, Jorge. «Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena.» *Boletín de la Universidad de Chile* 56 (1965): 48-62.

—. *Muertes y Maravillas*. Santiago: Universitaria, 2005. Libro.

Villavicencio, Juan Carlos. «Biografía.» Teillier, Jorge. *Nostalgia de la Tierra*. Madrid: Cátedra, 2013. 15-33.

Villegas, Juan. *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. Santiago: Editorial La Noria, 1985.