



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Literatura Contemporánea de México y
América Latina

APROXIMACIONES A LA POESÍA CHILENA DEL SIGLO XX:
COLECTIVOS LITERARIOS EN LA DÉCADA DEL SESENTA

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

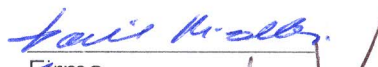
Ana Beatriz Charles Hernández

Dirigido por:

Dr. David Eleodoro Miralles Ovando

SINODALES

Dr. David Eleodoro Miralles Ovando
Presidente


Firma

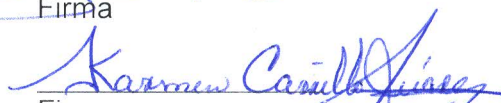
Dra. Cecilia María Teresa López Badano
Secretario


Firma

Dra. Silvia Ruiz Tresgallo
Vocal

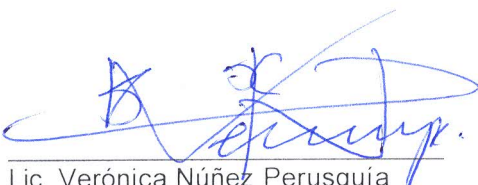

Firma

Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez
Suplente


Firma

Mtro. León Felipe Barrón Rosas
Suplente


Firma


Lic. Verónica Núñez Perusquía
Directora de la Facultad de Lenguas
y Letras


Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

**APROXIMACIONES A LA POESÍA CHILENA DEL SIGLO XX: COLECTIVOS
LITERARIOS EN LA DÉCADA DEL SESENTA**

ÍNDICE

0.0.Introducción

0.1. Objetivo de la tesis, justificación y metodología de análisis

La noción de colectivo o grupo poético

Justificación

Hipótesis, objeto de estudio y metodología de análisis

0.1.1. Antecedentes históricos de la literatura chilena en la década del sesenta

0.1.2. Antecedentes literarios de la literatura chilena en la década del sesenta

0.1.3. Estado de la cuestión

0.1.4. Principales colectivos o grupos literarios

0.1.4. Características principales de la poesía de los colectivos literarios

0.2. El hablante poético en algunos poemas de los miembros de la generación del sesenta

0.3. Conclusiones

0.4. Bibliografía crítica

0.5. Bibliografía consultada

0.6. Bibliografía poética

Introducción

Existen fenómenos en la historia de la cultura que son endémicos de lugares donde por una coincidencia de factores, se tornan irrepetibles. Tal es el caso de esta investigación, que pretende dar cuenta de lo que fueron los colectivos literarios que se formaron en Chile durante la década de 1960.

Pareciera en un primer acercamiento, que tal fenómeno fuera ajeno a la literatura de México u otros países como Colombia o Argentina, de donde la crítica y los escritores del nuestro, siempre ha abrevado. Sin embargo, estamos convencidos de que los fenómenos artísticos y culturales, necesariamente están conectados entre sí, y si se busca, se puede encontrar los vasos comunicantes. También nos parece saludable el acercamiento a un fenómeno externo a los propios, porque eso enriquece nuestra lectura y la visión que tenemos del mundo y del arte. Además, es un hecho indiscutible que la literatura de Chile, y en especial la poesía chilena del siglo XX, ha cobrado una importancia enorme en el concierto de la literatura mundial y es un referente que no se puede ignorar de ninguna manera si se quiere hablar de lírica contemporánea. No en vano, Chile tiene dos premios Nobel en Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Pero además de ellos, que son enormes poetas, hay otros de igual tamaño, como Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, etc.; la lista es interminable. Nos interesa acercarnos, sin embargo, a un grupo de poetas menos conspicuo que los mencionados, porque precisamente se hicieron notar mucho menos que sus antecesores, ya que fueron continuadores de tradiciones estéticas que se desarrollaron en la poesía chilena, sobre todo, de la generación del 38 y la del 50. Su singularidad radica en primer término en eso:

pocos escritores han hablado abiertamente de sus vínculos y homenajeado a sus padres literarios. En las vanguardias casi siempre se establecen rupturas formales e ideológicas con las generaciones de artistas precedentes a las contemporáneas. La “generación emergente”, como la bautizó Waldo Rojas, uno de sus miembros, fue generosa y tuvo lazos y contacto permanente sobre todo con figuras de la generación anterior, la del 50. Otro aspecto del que hablaremos en esta investigación, es de su idea de colectividad. Hoy no podemos pensar en los escritores más que como figuras individuales e individualistas. Sin embargo, los poetas de esta generación siempre se vieron a sí mismos como parte de un grupo con el que compartían amistad, ideologías afines, formas de producción poética, etc., manteniendo, cada quien, su forma individual de escribir. No debe de confundirse la forma de producción de esta generación con la idea del surrealismo del cadáver exquisito; estos escritores fueron muy diferentes entre sí, pero tuvieron la amplitud de miras de ver en los otros no una competencia, sino una fuente de inspiración.

Es por ello que nos hemos dado a la tarea de estudiar estos grupos y a algunos de sus miembros con ejemplos de su poesía. Este trabajo dista mucho de ser exhaustivo, pero es un acercamiento interesante que podría abrir nuevas perspectivas y curiosidades en el lector.

La primera parte de esta tesis consta de establecer claramente los objetivos que se pretende lograr, que es el acercamiento a estos colectivos poéticos. Para ello, hacemos un brevísimo recorrido de lo que entendemos por grupo o colectivo poético, desde una perspectiva más bien histórica, para poder situar en su contexto a los grupos que nos interesa estudiar.

Después ofrecemos la justificación o las razones de nuestra investigación. De alguna forma, ya en esta introducción estamos presentando algunas razones que nos parecen fundamentales para justificar nuestro trabajo, pero se verá en esa sección con un poco más de detalle, y con la voz de otros críticos, como Iván Carrasco, por ejemplo, hombre muy cercano a estos escritores.

En la siguiente parte, establecemos la hipótesis de trabajo para la tesis y el objeto de estudio. Es decir, ¿qué pretendemos probar al estudiar a una generación de escritores chilenos de la década del sesenta? Y por supuesto, como objeto de estudio, damos cuenta del fenómeno de los colectivos en sí, pero también, como se verá en la parte final de la investigación, ofreceremos un análisis de la obra de algunos de ellos. En esa parte proponemos los nombres de los autores más reconocidos por la crítica.

La metodología de análisis consiste en establecer lo más claramente posible, las nociones con las que trabajaremos en la parte del estudio de los poemas propuestos en la tesis. A partir de tres textos clave de teoría literaria y teoría de la lírica, procuraremos delimitar los conceptos que proponemos. Estos conceptos son: la noción de hablante lírico y su subversión, además de comprobar cómo esa idea está asociada a la continuación de la tradición estética previa a la generación objeto de la investigación.

Después de haber clarificado los conceptos que nos interesa estudiar en los poemas propuestos, el lector encontrará una sección dedicada a los antecedentes históricos de la literatura chilena de la década del sesenta. Nos parece que no se puede hablar de un colectivo de poetas en un país determinado, si no se conoce de antemano un poco de su contexto histórico. Justamente, la emergencia de estos grupos y su posterior devenir, tiene todo que ver con su situación en el espacio y el tiempo. No se puede

pretender verlos como un fenómeno nacido de la nada. Además, uno de sus nombres, -la generación de la diáspora- tiene que ver con el destino que sufrieron y su producción se delimita a ese destino, que fue para muchos de ellos, el exilio, a raíz del golpe militar en Chile de 1973. Por estas razones, creemos que para el lector que no conozca la historia de Chile, puede ser importante este recorrido, por demás muy sucinto, para hacerse una idea de la situación histórica y social de estos grupos.

Como hablamos de la continuación de una tradición estética, no es posible acercarse a los colectivos de los sesenta sin haber inspeccionado brevemente a sus antecesores. Si es importante mencionar sus antecedentes históricos, políticos y sociales, lo es mucho más tener un mapa mental de los escritores, y generaciones literarias que los precedieron. Ofrecemos por ello en esta parte de la investigación, un recorrido igualmente breve, pero sustancial, de la literatura chilena desde la fundación del país, hasta el año de 1973, que es donde ponemos el límite a nuestro estudio. La delimitación no es casual ni arbitraria: el golpe de estado hizo no solamente que muchos escritores y artistas salieran al exilio, sino que prácticamente acabó, cuando menos en sus primeros años, con la vida cultural del país. Es por ello que la generación del 60 vio interrumpida brutalmente su labor, así como la de muchos chilenos.

Queremos aclarar que en esta parte de la investigación, el recorrido es superficial para lo que concierne a la literatura colonial y decimonónica. Sin embargo, nos detenemos un poco más en la literatura del siglo XX por la obvia importancia e influencia que tuvo para estos grupos y para literatura mundial, hablando de algunas figuras importantes y estableciendo algunas líneas estéticas de la generación del cincuenta, que se repetirán en los colectivos de los sesenta.

La parte que corresponde al estado de la cuestión, es también una revisión de los textos críticos más importantes que se han publicado con respecto a los colectivos literarios de la década del sesenta en Chile. Encontraremos ahí estudios que se han ocupado de la generación emergente en tres vertientes distintas: una, desde la perspectiva de los colectivos en sí. La crítica que más se ha ocupado del fenómeno es sin duda Soledad Bianchi, además de algunos otros como Ricardo Yamal y Javier Campos. La segunda perspectiva radica en la crítica que se ha ocupado de miembros de la generación en particular, y la tercera vertiente es la que ha estudiado a generación sin hacer demasiados distinguos entre un colectivo u otro, porque como veremos, muchos de sus miembros participaron y publicaron en distintas revistas, no importando si pertenecían a un grupo o no. Algunos de ellos, incluso aun no siendo miembros formales, publicaron en las revistas de los colectivos, se reunieron y fueron activos colaboradores.

La siguiente sección de nuestra investigación está dedicada a los colectivos literarios en sí. En esta parte, nos acercamos más al funcionamiento y características de estos grupos. Damos cuenta de varios aspectos de cómo se conformaron, de dónde se conformaron, y las publicaciones que los distinguieron. También tocamos aspectos de las distintas influencias de las que abrevaron los integrantes de estos grupos, porque siendo los más importantes, como Trilce, Arúspice y Tebaida, colectivos fundados en la provincia, tuvieron una visión universalista e integradora de la literatura no sólo de Chile, sino de otros países y movimientos que por aquellos años surgieron. En esta misma sección, incluimos un resumen, por ponerlo de alguna manera, en palabras de su estudiosa más asidua, Soledad Bianchi, de lo que fueron estos colectivos y su importancia en la lírica chilena.

Como una natural continuación a la descripción de los colectivos, ofrecemos una sección donde se pueden constatar las características poéticas más importantes que promovieron sus miembros. Aquí ya hablaremos más en detalle sobre el tipo de escritura, sobre la vocación continuadora de las estéticas precedentes, el tipo de lenguaje utilizado, la subversión de la idea de poeta creador, etc. y en general, los referentes externos que influyeron en su quehacer poético. Todo lo anterior se hizo para que el lector tenga claro lo que a continuación se presenta, que son los poemas de los miembros más importantes. Los alcances en este sentido, han sido necesariamente limitados por lo que se refiere a los tiempos en los que se desarrolló esta investigación, que fue de suyo más limitado que el normal, y es por esto que solamente ofrecemos un poema por cada escritor que nombramos. Debemos insistir asimismo, en que los autores que se exponen aquí no son todos los miembros de la generación –hay muchos más- ni tampoco abordamos todos los grupos que se conformaron. Hubo otros, como la Escuela de Santiago, Espiga, Café Cinema, etc., existentes alrededor de esa década, pero los cuales nunca tuvieron la importancia ni la productividad de los que aquí mencionamos, o cuyos miembros pertenecieron a generaciones posteriores.

La segunda parte de esta tesis está conformada por la revisión de los poemas de cada integrante de los grupos. Presentamos una breve noticia del autor, el poema –cuya selección está basada en criterios de año de producción e importancia en algunos casos, y no necesariamente por la calidad intrínseca del mismo- y un breve análisis en términos de cómo se maneja la situación del hablante del texto, y de qué manera se ve subvertido en relación a la idea arquetípica del hablante creador, vate o numen. Cada comentario estará apoyado por el análisis de algún crítico importante, y en algunos casos, será interesante

ver estas críticas en el contexto de esos años, porque algunas son reseñas que aparecieron en diarios escritos por autores de renombre. Esto nos da también una idea de cómo recibió el público la producción de los artistas de estos colectivos.

Por último, cerramos esta investigación con una serie de consideraciones finales que esperamos sean de utilidad para acabar de dar un panorama general sobre un fenómeno muy interesante en la historia de la literatura no solamente de Chile, sino del mundo, porque algunos de los miembros de estos grupos son hoy en día, personajes insoslayables en el mundo literario, y cuyo verdadero reconocimiento se ha hecho esperar por más de cuatro décadas.

0.1 OBJETIVO DE LA TESIS, JUSTIFICACIÓN Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

El objetivo de esta investigación de tesis, consiste en ofrecer al lector la posibilidad de conocer en más detalle, un fenómeno que se ha dado en la literatura contemporánea latinoamericana: los grupos o colectivos literarios en Chile como continuadores de ciertas estéticas de algunos poetas canónicos que los antecedieron. A esta generación de escritores la llamaremos también la “generación emergente”, como Omar Lara, uno de sus poetas más importantes, la bautizó. Daremos paso a continuación, a describir muy sucintamente lo que entendemos por idea de grupo o colectivo artístico, antes de proponer nuestra metodología de análisis.

La noción de colectivo o grupo poético

Desde antiguo, artistas de todo tipo, escritores, pintores, músicos, bailarines, etc., se han agrupado para ofrecer al público un espectáculo con su arte. Las academias de la Antigüedad griegas agrupaban a filósofos y pensadores para discutir las posibilidades de la realidad a la que se enfrentaban todos los días; entregando su saber a discípulos, entre ellos, grandes gobernantes, y a su vez, otros filósofos. Durante la Edad Media surgieron los gremios de alarifes que construyeron las catedrales que hoy admiramos. Ellos eran celosos de su conocimiento y se transformaron durante el siglo XVI y XVII en sociedades secretas como la masonería.

Fue a partir del Renacimiento que el trabajo grupal se empezó a transformar, y cuando empezaron a surgir los grandes nombres de artistas. La individualidad cobró auge y con el tiempo, los creadores imprimieron mayor valor a su obra mediante el sello de su

firma. En el ámbito de la literatura, seguimos reconociendo grupos que hemos construido en el quehacer de la historia literaria para concentrar a un número de escritores con formas de escribir o tendencias en común. De ahí se han desarrollado los géneros en donde encasillamos a diversos artistas; incluso si alguno de ellos no encaja en las descripciones que las taxonomías, necesariamente limitadas, ofrecen.

En la literatura surge una idea moderna que retoma el trabajo en común y que pretende, cuando menos a nivel superficial, que la obra esté constituida por varios siendo al mismo tiempo de nadie. Esta idea surge con las vanguardias europeas, el dadaísmo y el surrealismo. En particular, el surrealismo ofrece la posibilidad de la creación en conjunto con la noción de cadáver exquisito, donde cada miembro del grupo creaba versos sin conocer el del compañero, mismos que al final de la sesión se unían para comprobar un resultado muchas veces hilarante, otras decididamente grotesco, y algunas, ciertamente sugerente.

Un antecedente contrario a los talleres surrealistas fue el que constituyeron matemáticos y poetas franceses en la década de 1960 con el OuLiPo (**Ou**vroir de **littérature Potentielle** por su acrónimo en francés), donde se experimentaba con técnicas de escritura limitada. Al contrario de los surrealistas, que favorecían el fluir del inconsciente y dejaban las creaciones al azar, los creadores de Oulipo promovían técnicas razonadas dentro de parámetros como la semántica, la fonética, las combinatorias y demás metodologías restrictivas en la escritura.

En estos talleres se promovía el juego y la experimentación, y si los nombramos aquí es sólo para distinguirlos de lo que fueron los colectivos literarios que surgieron en esa misma década, no solamente en Chile, sino en otros lugares de Latinoamérica.

De hecho, los colectivos literarios en Chile surgieron, influenciados en parte, por el movimiento *beat* estadounidense de los años cincuenta, como dan cuenta algunos de sus miembros. Sin embargo, el caso de los colectivos chilenos no se suscribe ni se puede equiparar a ningún movimiento anterior de esta naturaleza. En México y Estados Unidos se conformó un grupo que por su manifiesto y la estructura de la revista que fundó, es el caso más parecido a lo que sucedió en Chile, y es el de la publicación *El Corno Emplumado*. Esta revista tuvo el afán de globalizar la cultura en un proyecto utópico donde creadores de toda América, tanto conocidos como inéditos, y hasta lectores que mandaban sus cartas, podían participar en un proyecto que ideológicamente se sustraía a las hegemonías prevalecientes de la época. Fue un movimiento contracultural iniciado por una norteamericana y un mexicano – Margaret Randall y Sergio Mondragón- en 1961 y que duró hasta 1969.

Sin embargo, las características de los colectivos literarios chilenos de esa década tienen particularidad de haber sido continuadores de algunos de los aspectos poéticos de las generaciones que los antecedieron, a diferencia de otras generaciones, cuyo rasgo primordial fue el haber sido rupturistas de las tradiciones anteriores a éstas.

Justificación

La razón de la elección que hemos hecho para nuestro análisis, consiste en que consideramos un fenómeno interesante de estudiar, el hecho de que una generación que se dio dentro de una época convulsiva, en términos históricos y políticos, como lo fue la década del sesenta, haya sido paradójicamente –cuando menos en apariencia– continuadora de algunos aspectos estéticos que se venían gestando en poetas de la generación del 38, y la del 50. Con ello no queremos de ningún modo afirmar que estos poetas no tuvieran rasgos propios y que no fueran innovadores, pero como ellos mismos lo afirman en entrevistas y como lo demostraron en sus reuniones y en las revistas que publicaron, es una generación que dedicó mucha de su poesía a homenajear a sus antecesores. Dice de esta generación Iván Carrasco en su artículo “Procesos de la canonización de la literatura chilena”:

Las generaciones siguientes [incluyendo la del sesenta] se definen por la pluralidad, la diversidad y la impronta de grandes acontecimientos políticos: La Unidad Popular, el Golpe Militar y el retorno a la democracia. [...] El primero se caracteriza por la acusada presencia de los grupos poéticos, encuentros de escritores y lecturas en público de los 60 (Trilce, Arúspice, Tebaida; autores como Jorge Teiller, Omar Lara, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Oscar Hahn, Manuel Silva, Gonzalo Millán); la continuidad de los estilos y las escrituras de los autores canónicos: Mistral, Neruda y Parra, principalmente en su tendencia al lenguaje cotidiano, la narratividad y un dejo de prosaísmo, transformada después en escritura de la contingencia sociopolítica, que incluye una dimensión religiosa apocalíptica y una expresión del exilio de Jaime Quezada, Isabel Allende, Antonio Skármeta, Juan Luis Martínez y Diamela Eltit” (156).

Otras instancias y estudios, como los realizados por Soledad Bianchi (investigados más a fondo en el estado de la cuestión), caracterizan a los poetas de esta generación del mismo modo: como continuadores, homenajeados de sus padres literarios, con quienes, además, sostuvieron vínculos de amistad y a quienes publicaron en sus revistas.

Hipótesis, objeto de estudio y metodología de análisis

¿En qué medida entonces, podemos hablar de continuidad en los poetas de la generación emergente? Para efectos de esta investigación, propondremos analizar una línea estética que pareciera es la que con más asiduidad continuaron estos escritores: la subversión de la figura arquetipo del poeta, a través del hablante lírico. Evidentemente, existen muchos más rasgos poéticos que se pueden extraer de la escritura de esta generación, pero queremos establecer como hipótesis que esta estética destaca dentro de su discurso en mayor o menor medida. Debemos reiterar, que no estamos definiendo a estos poetas como copias de sus antecesores, sino como continuadores, desde una expresión enteramente propia, de la línea estética mencionada. Poetas como Nicanor Parra, o Enrique Lihn, por mencionar dos ejemplos conspicuos de escritores que antecieron a los de la generación del sesenta, son piedras de toque en lo referente a la subversión del hablante poético. Comentaremos con más detalle esta idea en el análisis de los textos propuestos.

Al hablar de la generación emergente de la década del sesenta, hablamos de muchos escritores. Es por ello que por cuestiones prácticas y por los alcances que pretende esta investigación, que delimitaremos el análisis a una selección necesariamente limitada de poetas y poemas respectivos.

Los poetas cuyos trabajos del periodo 1964-1973 que formarán parte del corpus en esta investigación serán los siguientes:

Waldo Rojas y Manuel Silva Acevedo ¹ que aunque estrictamente hablando, no pertenecieron formalmente a ninguno de estos colectivos, sí estuvieron siempre en contacto con los miembros de los colectivos, y son considerados ambos como figuras importantes de la generación. Waldo Rojas es, además, quien acuña el nombre de “generación emergente” a la generación de poetas del sesenta.

Del grupo Trilce: Omar Lara y Floridor Pérez

Del grupo Arúspice: Gonzalo Millán y Jaime Quezada

Del grupo Tebaida: Oliver Welden y Oscar Hahn

Del grupo Tribu No: Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni

La selección de poemas de cada uno de estos escritores está delimitada a su producción dentro del período que abarca 1964, (salvo *Esta rosa negra*, de Óscar Hahn, poema escrito en 1961 y que de alguna manera “abre” a la generación) que es la fecha en que se funda el primero de los grupos, que es Trilce, hasta 1973, fecha del golpe militar que suspende las actividades culturales y por lo tanto, los grupos y sus publicaciones, en Chile. La producción posterior a esta fecha, en el caso de Trilce, por ejemplo, siguió, pero desde el extranjero, ya que la mayoría de estos poetas tuvo que exiliarse.

Los poemas los transcribiremos íntegramente en la sección de esta investigación dedicada al comentario de los mismos, y daremos una introducción breve especificando dónde y en qué fecha aparecieron.

¹ Recientemente galardonado con el Premio Nacional de Literatura de Chile en su edición 2016.

Metodología de análisis

Para efectos de esta tesis, proponemos el análisis de la noción de hablante lírico como elemento que sirve al poeta como voz para crear su obra. En la conformación del hablante se originaría de la re-contextualización del arquetipo –en este caso, del poeta como vate o como numen desde la perspectiva nerudiana o huidobriana-. La subversión aparecería entonces como un procedimiento utilizado por los poetas de la generación emergente para la reescritura de su propio “yo poético”. Estaríamos planteando aquí la reescritura de la idea de poeta desde un proceso subversivo, en donde encontraríamos un hablante que se ve a sí mismo no como el gran creador, el vate, sino como el hombre inmerso en la cotidianeidad, a partir de un lenguaje coloquial que se inserta desde la tradición antipoética de Nicanor Parra y persiste en los poetas de la generación del cincuenta. Nos apoyaríamos para este análisis en el concepto de subversión que hace José Manuel Lozada Goya en “La tríada subversiva: un acercamiento teórico” en *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (2012), y en el concepto de sujeto poético en la obra de Janusz Slawinski “Sobre la categoría del sujeto lírico” en *Textos y contextos, Arte y Literatura* (1989) y sobre las nociones de hablante lírico, nos apoyaríamos en el texto de Juan Villegas *Teoría de la historia literaria y poesía lírica* (1984).

El hablante lírico

Lo que entendemos aquí por hablante lírico o yo poético estará condicionado por los siguientes factores: las características del autor, que de una u otra forma se va a proyectar a través de éste, ya sea de manera anecdótica o implícita; la tradición poética, que modifica las condiciones de cómo se va a proyectar el escritor a través de su hablante; y por último, el hablante como elemento constitutivo de la estructura del poema. Es de esta manera como veremos, dentro de los poemas que presentamos como ejemplos de la producción de los grupos literarios de los años sesenta en Chile, cómo se comporta y desde qué perspectiva, el hablante. (Villegas, *Teoría de historia literaria y poesía lírica* 762).

Entendemos entonces, la idea de que no se debe de identificar el sujeto del enunciado lírico (el hablante), con la persona real, o el autor del poema. Asimismo, entendemos también que el sujeto está contenido en la estructura del mismo. Pero lo importante, antes de la interpretación de la obra literaria, es que se haga dentro del campo semántico de ésta. En el caso que nos ocupa, hablamos de una serie de escritores, que como veremos a lo largo de este estudio, abordan su obra desde diversos aspectos, con temas diferentes, espacios y anécdotas desiguales, etc., es decir, no pretendemos establecer convergencias en los modos de escribir o de plantear los mundos posibles de los poemas, sino encontrar la piedra de toque en una voz poética que subvierte el arquetipo ideal del poeta creador; esa figura de numen unívoca que se había cultivado en la lírica chilena hasta la aparición de aquellos como Nicanor Parra, que transgredieron esta idea y dotaron de otro sentido a la figura del hablante.

Evidentemente, siempre encontraremos en los poemas de los escritores que aquí exponemos, vínculos entre el autor real y el hablante del texto. El hablante es “una especie de prisma en el que [los vínculos] sufren una refracción, transformándose en material de los procederes literarios” (Slawinski, *Sobre la categoría del sujeto lírico* 3). El sujeto lírico (o hablante lírico) representaría ciertos intereses del autor real, como es el caso de los escritores de la generación del sesenta chilena, que como veremos, expondrán a través de sus hablantes, inquietudes, denuncias, sueños, recuerdos, etc., es decir, toda una gama ideológica que su contexto histórico, social, político y cultural les impone.

En donde podemos encontrar, más allá de la recepción que haga el lector de la obra, al sujeto lírico, es en su organización, por ser éste un elemento intrínseco del texto. Todo enunciado literario se lee como un enunciado que parte de alguna persona, es decir, siempre existe el sentimiento de que hay un sujeto que habla, y que no tiene que ser explicitado abiertamente en el texto para que su presencia se haga clara a nuestra percepción (Slawinski, *Sobre la categoría* 4).

Otra noción básica que debemos establecer al abordar al hablante lírico, es que es el correlato del poema en toda su extensión. Es decir, a medida que se lee el poema, el lector recibe información gradualmente sobre el hablante y su espacio poético, de tal manera que puede reconstruir la totalidad semántica del mensaje en el texto. “El texto contiene no sólo las huellas de la persona hablante, sino también las reglas de enlazamiento de esas huellas que aumentan en la secuencia, las indicaciones concernientes a su conexión no secuencial, estructural” (Slawinski, *Sobre la categoría* 6). En especial, cada poema constituye un mensaje lírico, que esencialmente es el registro de un proceso en formación de un yo poético único. Es así, como en la parte final de esta

investigación, veremos que cada poeta y su poema correspondiente, establecen un tipo de hablante según la totalidad semántica del poema, en el que podremos ver los vínculos con el escritor real, y configurar una idea común a todos ellos: la subversión de sus hablantes en aras de un compromiso literario propio y de la continuación de los valores de la tradición poética que los antecedió.

La subversión de la noción del hablante lírico

Una de las características que exponaremos al hablar de los colectivos poéticos de los años sesenta en Chile, y que enunciamos a todo lo largo de este estudio, es la idea de que el hablante lírico se constituye en una dimensión fundamentalmente distinta de la que se había cultivado en la poesía chilena de Huidobro y Neruda, en especial (veremos más adelante las afirmaciones que la crítica ha hecho para sostener esta idea), en el sentido de que el yo poético o hablante era considerado como una especie de numen o dios creador. Esta idea se irá transgrediendo con el paso de una generación de poetas a otra, y en especial hay quienes como Nicanor Parra, rompen formal y frontalmente con esta característica y construyen un tipo de hablante diametralmente opuesto. Lo que hace la generación emergente, o de los sesenta, es continuar con esta tradición, pero desde su propia forma de hacer poesía. Veamos por principio, lo que entendemos por subversión para poder acotar un término que puede resultar problemático si no se define adecuadamente, y para efectos únicamente de esta investigación.

Según Losada Goya, tenemos que:

Subvertir es un verbo transitivo: requiere un objeto lingüísticamente denominado referente. Un ejemplo habitual: la subversión de las vanguardias. Respecto a los sistemas tradicionales de conocimiento, el surrealismo propone una liberación de todas las constricciones lógicas y morales, la realidad habitualmente aceptada es subvertida a favor de otra, maravillosa, denominada superrealidad” (*La tríada subversiva...*13).

Si hemos establecido la calidad del hablante lírico en párrafos anteriores, debemos relacionarlo a la idea de subversión desde un punto de vista epistemológico, en donde se produciría una degeneración del sujeto poético. Esta epistemología estaría ligada a un

canon estático, en el que el hablante se configuraría desde su posición de creador del texto poético. La subversión de esta idea de sujeto poético supondría entonces la supresión de toda dimensión trascendente del mito –en tanto hablante poético creador, vate y numen absoluto- para transformarse en un hablante ambiguo, sujeto a cuestiones inaprehensibles, no controlador de su entorno, codificado en un lenguaje coloquial y muchas veces burdo. (Losada, *La tríada subversiva* 21).

Esta nueva forma de construir el poema obedece a los cambios que también surgieron en la década del sesenta. Es decir, la continuación de la tradición que los poetas de la generación emergente, es la continuación de un fenómeno que el siglo XX y sus revoluciones históricas, tecnológicas, políticas, culturales, y sus grandes guerras habían forzado a los artistas de todas las disciplinas a reinventar sus procesos y apropiarse de la precariedad que el mundo ofrecía. Así que la idea de un sujeto poético insertado en esta nueva realidad, en la que ya nada es seguro, donde sólo cuenta lo cotidiano y la experiencia vital, es, en la poesía del sesenta reconfigurado desde la misma perspectiva, pero estructuralmente de forma distinta en cada escritor.

El sujeto poético estará necesariamente ligado a la contemporaneidad: el inicio de los fenómenos de la globalización, la lógica del consumo y sobre todo lo efímero de las nociones de lo que se consideraba estable y absoluto.

A continuación, daremos paso antes de abordar los poemas que produjeron los colectivos de la década del sesenta, a proponer una serie de antecedentes, tanto históricos, como literarios, para poder comprender en su contexto este fenómeno.

0.1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA LITERATURA CHILENA DE LA DÉCADA DEL SESENTA²

La literatura chilena, como cualquiera otra, no puede desligarse de su momento y su contexto histórico. Para entender su evolución, debemos hacer un breve repaso por la historia de Chile, un país que comparte con los demás de Latinoamérica, la herencia cultural hispánica, pero que a su vez tiene singularidades desde su diversidad étnica, su geografía particular y desarrollo histórico. A continuación presentamos un recuento muy sucinto de esta historia, que esperamos, resulte esclarecedor para entender cómo se conforman dentro de este espacio, que es Chile, los colectivos objeto de estudio de la presente investigación.

Hernando de Magallanes es el primer explorador europeo en llegar a lo que hoy conocemos como Chile (de hecho, desembarcó en la isla de Chiloé) en el año de 1520. A esa zona los nativos le llamaban Tchili que significa nieve (cita). La zona sur de Chile por donde entró Magallanes estaba habitada por los mapuche y el norte las tribus autóctonas estaban sometidas al imperio Inca.

En 1540, Pedro de Valdivia condujo un segundo intento de conquista después del fallido de Diego de Almagro, quien se encontró con la resistencia mapuche, logrando establecer varios asentamientos, como Santiago de Nueva Extremadura en 1541, Concepción en 1550 y Valdivia en 1552. En 1554 los mapuche se alzaron de nuevo contra los conquistadores dando muerte a Valdivia. El pueblo mapuche ha sido el único en la historia de las civilizaciones nativas de América que no pudo nunca ser conquistado, sin embargo, en 1557, España tomó posesión de Chile como territorio

² Todo el texto que viene a continuación es un resumen general de: Maximino Fernández. *Historia de la literatura chilena*. 2 tomos. Santiago: Editorial Salesiana, 1994.

dependiente del virreinato del Perú. Su situación geográfica de difícil acceso y la carencia de minas de metales preciosos, hizo que Chile se convirtiera en un centro de producción agrícola, y por lo mismo, su desarrollo fue diferente del de otros centros virreinales.

En 1810, como en los demás países latinoamericanos que buscaban la independencia de España, Chile logró la suya con el Congreso nacional que promovió la junta revolucionaria que presidió Bernardo O'Higgins. La batalla de 1817 de Chacabuco puso fin al control español en el norte del país. José de San Martín, que había sido el artífice del ataque a Chile declinó a favor de O'Higgins como Director Supremo y en 1812, se declaró la independencia. El sur, controlado todavía hasta 1818 por los realistas, cayó con la batalla de Maipú.

La mentalidad chilena ya se había impregnado hasta ese entonces de las ideas republicanas y por esta razón, O'Higgins tuvo que renunciar a un mandato dictatorial que había ejercido hasta 1823. Se estableció una constitución de corte liberal promovida por Ramón Freire. Después de varios conflictos y enmiendas a la constitución, en 1833, los conservadores lograron el control de la nación, no sin conflictos constantes con los liberales que trataron de derrocar los gobiernos en 1835, 1851 y 1859. Durante un largo periodo, hasta 1879, Chile se embarcó en diversos conflictos con países vecinos como Bolivia, Perú y Argentina, con quien negoció la mitad de los territorios de la Tierra del Fuego. Durante este tiempo, el país vio en la explotación de los yacimientos de sal en Atacama, una rica fuente de ingresos, por lo que su vecino Bolivia alegó control sobre estos lugares, cosa que llevó al ejército chileno a invadir en puerto boliviano de Antofagasta en 1879. Como Perú era aliado de Bolivia contra Chile, se declaró ese mismo año la famosa Guerra del Pacífico, que ganó Chile en 1883. Con esta victoria, el

país se anexó Antofagasta y el territorio peruano de Tarapacá; cediendo asimismo Perú Arica y Tacna con la condición de hacer un referéndum diez años después. En 1928 Tacna regresó a Perú y Arica quedó en Chile.

En 1891 tras una cruenta lucha civil por el control de país entre liberales y conservadores apoyados por el clero, Chile orientó su régimen hacia un sistema parlamentario que otorgaba mayor poder al Congreso. Jorge Montt, quien había sido el oficial de marina que había apoyado la lucha contra el jefe de los liberales, José Manuel Balmaceda, se convirtió en presidente de la república. Le siguió hasta 1906, un periodo de paz, sin embargo, ese año, el terremoto ocurrido en Valparaíso devastó la ciudad y partes de la capital, Santiago.

En 1920 los liberales lograron ganar las elecciones y subió a la presidencia el entonces Ministro del Interior Arturo Alessandri, quien vio frustrados sus proyectos de reformas hasta 1924 en que la milicia tomó el control de la presidencia derrocándolo y estableciendo la dictadura, misma que duró solamente un año, en que el poder de los militares fue a su vez derrocado a favor de Alessandri. No fue sino hasta 1932 en que finalmente Alessandri fue reelecto tras varios cambios y golpes de estado, durando su mandato hasta 1938.

En 1946 Gabriel González Videla, jefe del Partido Radical, apoyado por comunistas y radicales, ganó la presidencia del país. Tras varios conflictos con los propios miembros del Partido Comunista que integraban su gobierno, estos se retiraron en 1947, y Chile rompió relaciones diplomáticas con la entonces Unión Soviética. A raíz de estos conflictos, el Partido Comunista fue prohibido en Chile, a lo que sucedieron una

serie de hostilidades por parte del pueblo al gobierno por medio de huelgas y levantamientos.

A fines de la década del 50, Jorge Alessandri Rodríguez hijo del ex presidente, fue elegido mandatario de Chile, integrando liberales y conservadores en su gobierno, pero orientando su régimen a favor de la libre empresa y de las inversiones extranjeras. En 1964, el Partido Demócrata-Cristiano llevó al presidencia al senador Eduardo Frei Montalva, quien hizo grandes cambios para Chile; entre ellos, la nacionalización parcial de las minas de cobre y la reforma agraria, que se situó en un término medio entre liberales y conservadores que no gustó a ninguna de las partes.

La izquierda chilena se unió antes de las elecciones de 1970 y formó la Unidad Popular, designando a Salvador Allende como su candidato. Su programa contemplaba un gobierno de corte socialista sin ser comunista, para hacer frente a las medidas tomadas por los gobiernos derechistas como el de Alessandri, en el que se preveía la nacionalización de las industrias nacionales, los bancos y las comunicaciones. Ganó las elecciones, y puso en marcha su programa, que también incluía la redistribución del ingreso nacional, el aumento a salarios y los controles de precios. La oposición empezó una campaña de miedo dentro de la población, y hacia 1973, con una inflación enorme y desabastecimiento alimentario por la suspensión de créditos del extranjero, las huelgas y la violencia política, además de la intervención de Estados Unidos -siempre bloqueando a los países que no se alineaban a sus ideologías, como lo hicieron con Cuba- dejaron de financiar a Chile, gota que derramó el vaso para el subsiguiente golpe militar, apoyado por ellos mismos.

El 11 de septiembre de 1973 es la fecha aciaga en la que Chile sufrió el comienzo de su peor catástrofe. Los militares tomaron el Palacio de la Moneda, donde el presidente Salvador Allende murió. El general Augusto Pinochet presidió la junta militar en julio de 1974 con el título de “Jefe Supremo de la Nación”, suspendiendo la Constitución, disolviendo el Congreso y expulsando y prohibiendo a los partidos políticos. La represión violenta y el terror infringido a la ciudadanía son bien conocidos. Miles de personas fueron detenidas, ejecutadas, torturadas y desaparecidas. Muchas tuvieron que exiliarse y otras permanecieron encerradas en la cárcel durante larguísimo tiempo.

Tras 19 años de dictadura, en que los derechos humanos, las garantías individuales y la libertad de expresión fueron totalmente suspendidas en Chile, además de los programas culturales, que desaparecieron casi completamente, en 1989, el país logró gracias a la fuerza y organización de su gente, nuevas elecciones presidenciales en las que ganó el candidato demócrata-cristiano Patricio Aylwin. Pinochet sin embargo, permaneció dirigiendo las Fuerzas Armadas; aun así, se nombró en 1990 una “comisión de investigación por la verdad y la reconciliación” sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. El país se abrió de nuevo al exterior y las reformas económicas se orientaron claramente hacia el neoliberalismo, que hasta hoy, es el régimen que prima en Chile.

No nos extendemos más en los años posteriores a la dictadura y el retorno a la democracia, porque el periodo que estamos estudiando en esta investigación está delimitado, como se vio el inicio de esta investigación, a los años antes del golpe de estado y a la generación emergente de la década del 60.

0.1.2 ANTECEDENTES LITERARIOS DE LA LITERATURA CHILENA DE LA DÉCADA DEL SESENTA

Para hacer una revisión clara y objetiva de los colectivos poéticos que surgieron en la década del sesenta en Chile, es necesario hacer un recuento sucinto de sus antecedentes literarios, como hemos hecho con los históricos, ya que la producción poética en todos los casos está ligada siempre a quienes antecedieron con su imaginario. Como veremos más adelante, los grupos poéticos Trilce, Arúspice, Tebaida, y Tribu No, estuvieron siempre conscientes de su herencia poética, tanto con su generación inmediata (la del 50), como de las anteriores. Es por ello que debemos de proponer un panorama general de la literatura chilena para poder perfilar el objetivo y producción de estos colectivos. Aclaramos que la selección de los nombres y obras que se presentan en esta parte de la investigación, evidentemente no es exhaustiva. Nos centramos particularmente en los poetas más influyentes de la vanguardia en adelante, y solamente mencionamos para ubicarlos en su contexto, a los escritores que precedieron a los monstruos literarios que generó Chile durante el siglo XX, incluidos dos premios Nobel (Mistral, Neruda.)

Chile, a diferencia de otros países latinoamericanos donde se tenía un sistema escritural aborígen, no tenía antes del siglo XVI una tradición literaria escrita; ésta nace en el seno de la cultura que los españoles trajeron durante la Conquista. *La Araucana* (1569-1589) surge como el primer poema épico en lengua castellana, escrito por Alonso de Ercilla, donde con versos endecasílabos, describe la guerra entre los indios nativos y los españoles. Ya antes, el propio conquistador Pedro de Valdivia, sostiene, como sucede en México con Hernán Cortés por ejemplo, correspondencia con Carlos V, conocida

como *Cartas*. Es Pedro de Oña, el primer poeta nacido en Chile, quien emulando a Ercilla, publica en 1596, *El arauco domado*. Durante el periodo virreinal, la crónica histórica tiene preeminencia con obras como la *Histórica relación del reino de Chile* (1646) de Alonso de Ovalle, *El cautiverio feliz* (1673) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, y la continuación de la tradición épica con *El Purén indómito* (1861) de Fernando Álvarez de Toledo, por nombrar unos cuantos.

El siglo XIX trae consigo los movimientos independentistas a lo largo y ancho de América Latina y con ello surge un género acorde a los tiempos: el periodismo político. Camilo Henríquez (1769-1825) encarna ese híbrido de fraile, político y escritor propio de los ideales republicanos que se gestaban, convirtiéndose en artífice de la independencia de Chile. Su labor literaria se consagra con su ensayo político *Proclama de Quirino Lemáchez* (1811) -seudónimo creado con su nombre- donde establece los ideales independentistas para la creación del Primer Congreso Nacional. Posteriormente en 1813, se convierte en editor del primer periódico, *La Aurora de Chile*. Hay también por esos años producción poética, si bien de limitado alcance como el *Canto fúnebre a la muerte de don Diego Portales* (1837) de Mercedes Marín del Solar y con pretensiones europeizantes surgen obras como las *Poesías líricas* (1858) de Guillermo Matta, *Armonías* (1884) de Guillermo Blest Gana o de Salvador Sanfuentes *Caupolicán* (1831-1835); consecuencia de la influencia de intelectuales extranjeros como Domingo Faustino Sarmiento, Andrés Bello, José Joaquín de Mora además de otros que se establecieron en Chile. Estos escritores fueron representantes de diversas tendencias románticas y realistas de esos años.

El centenario de la independencia de Chile (1910), fomentó una idea de literatura que había surgido con el nacimiento de la nación; el criollismo, cuyo fin fue el rescate de la cultura vernácula, mediante el uso de las diversas variantes dialectales en franca convivencia con el lenguaje culto. Además del retorno a la raíz mestiza del chileno, la literatura sobre todo en su forma narrativa, aspira a ser un documento sociológico como reflejo de la realidad compleja del país.

La vanguardia en la poesía chilena del siglo XX

La insoslayable figura de Gabriela Mistral (1889-1957) surge con lo que se ha llamado la vanguardia, inaugurada en Chile con Pedro Prado (1886-1952) (*Flores de cardo* (1908)), quien instaura el uso del verso libre y la eliminación de la métrica. Haciendo una revisión de la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1987)* de José Olivio Jiménez, José Miguel Ibáñez Langlois, se refiere en su magnífico libro *Poesía chilena e hispanoamericana actual* (1975), a la literatura de Mistral de esta forma:

El caso de Gabriela Mistral es demasiado obvio para detenerse en él. Aunque jamás la hubieran rozado los honores internacionales, el lector despierto detectaría de todas maneras, en su obra, algunas de las estrofas más desgarradoras y tiernas que se hayan escrito en el idioma castellano. Esta maestrilla norteña, mezclada entre otras voces menores, resulta estremecedora y sublime, fuerte y tierna, única, incomparable –a la manera de César Vallejo- por el modo inmediato de verbalizar las experiencias más personales y dolorosas del alma. En este panorama lírico del continente, surcado de “ismos”, corrientes, modas y maneras –la mayoría de ellas, importadas de Europa-,

Gabriela Mistral se alza como un mundo aparte, inclasificable, rebelde a todos los cuadros de la botánica literaria del medio (18).

Con esta afirmación queda claro que la poética de Mistral atraviesa por varios periodos; ya lo afirma también Jorge Eliott en su *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957):

Es difícil establecer con quién se debería comenzar un *estudio de la nueva poesía*³. Lo exacto es que nace con Huidobro, Neruda y de Rokha, pero no se puede ignorar a Gabriela Mistral, cuyos poemas, como los de Yeats, evolucionan con los años de modo que se incorporan a la vanguardia, cuando ella ya se ha hecho sentir por otros conductos. Además, sus obras primerizas influyeron presumiblemente en el vocabulario y acento general de la poesía inicial de Neruda y otros poetas de sensibilidad rural. [...] en ella se percibe una honda inquietud planteados por los simbolistas (48-49).

La poesía de Vicente Huidobro (1893-1948) es otro referente esencial en la literatura contemporánea chilena. Fundador del movimiento creacionista, Huidobro “trae a la poesía americana [...] un nuevo tratamiento de la imagen como materia en estado de fusión poética, disponible para todos los juegos y experimentos posibles; una nueva sensibilidad cósmica, que hace del universo un servicio de utilería para toda suerte de efectos y decorados. Su poesía nos urge a distinguir entre el ‘valor intrínseco’ y el ‘valor de innovación de un autor’” (*Poesía chilena e hispanoamericana actual* 51-52).

Huidobro sustentaba una idea romántica del poeta en el sentido de un ser creador “El poeta es un dios; no cantes la lluvia poeta. ¡Haz llover!” (*Antología crítica...*68) y

³ En cursivas en el original.

con un ego “agigantado” (69), herencia de la filosofía alemana romántica y el simbolismo francés.

Pablo Neruda (1904-1973), toma la senda contraria a Huidobro en el sentido de que éste sigue el camino de los franceses de la “poesía pura”, mientras que Neruda desarrolla una “poesía impura” (*Antología crítica...*72). Dice Ibáñez Langlois de su poesía:

Con Pablo Neruda experimentamos un nuevo cambio: pasamos a un registro más amplio, a un mundo más vasto, a un don poético más rico, que nos hace sentir como una fuerza de la naturaleza. La potencia telúrica de su lenguaje nos vuelve a arrancar de la realidad inmediata, de las experiencias del hombre en situación, pero no para proyectarnos esta vez a los juegos literarios de un Huidobro, sino para sumergirnos en la realidad primordial a otro nivel, más oscuro y profundo: allí donde la propia entraña de la materia, del instinto, de la vida, se hace la palabra poética, y nos revela en ella su ímpetu y su desintegración original (*Poesía chilena...*53).

Pablo de Rokha, por algunos considerado el primer vanguardista, por otros un megalómano de su poesía, es sin duda un personaje polémico. Su retórica es contestataria al surgimiento de los regímenes fascistas; transita desde la ideología anárquica con visos de romanticismo –a decir de Naín Nómez-, pasando por una etapa modernista, (*Los gemidos* (1922)); consolidándose después como escritura de corte político-social y de amor oscuro, sobre todo tras la muerte de su mujer en *Fuego negro* (1953). Es bien conocida y documentada la polémica entre de Rokha y Neruda, a quien acusó el primero de “artista burgués”. A de Rokha se le reconoce sobre todo por su integridad y fidelidad a sus ideales artísticos, siendo a la vez, receptivo a los cambios que la cultura moderna impuso en su tiempo.

El nombre de Nicanor Parra (1914) está siempre asociado a lo cotidiano. Su poesía no busca abstracciones ni intelectualismos; rescata el lenguaje coloquial para disponerlo de tal manera que entre el humor y la ironía, el lector profundice en las verdades sobre la naturaleza humana. Parra no tiene la solemnidad de sus antecesores, ya que como afirma Ibáñez Langlois “[la ironía] opera en extraña conjunción con una aguda sensibilidad lírica” (Poesía chilena...56). Federico Schopf apunta con respecto a la lectura que se debe hacer de la antipoesía parriana, que no debe ser falsamente confundida con poesía simple o carente de referencias metatextuales:

El antipoeta procura establecer contacto con lectores que se instalen en el nivel de « todos los mortales », es decir, no con lectores que, falsamente infatuados, se mantienen en la postura de un personaje elevado y partícipe de un círculo selecto de iniciados. El antipoeta busca ampliar el espacio de la recepción de su discurso hasta alcanzar la generalidad (concreta) del prójimo. Incorpora al discurso, por ello, recursos expresivos del habla corriente y de los medios usuales de información, pero también -y esto parece contradictorio- elementos de códigos especializados, como el de la ciencia, la filosofía, la teología, la historia, etc. En este sentido, no puede decirse que el discurso antipoético no plantee exigencias al lector. De hecho, supone más bien otras exigencias que el discurso y la escritura poética institucionalizada⁴.

La poesía de Nicanor Parra, en suma, convive con lo popular, lo cotidiano, pero siempre desde una perspectiva renovadora y crítica de lo establecido.

⁴ Original bajo el título de "Introducción a la antipoesía" como prólogo de *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra, Santiago, Nascimento, 1971, pp. 3-50.

De la llamada generación de 1938, surge uno de los poetas más influyentes y activos políticamente que ha dado Chile. Es Gonzalo Rojas (1916-2011), inicialmente asociado al grupo La Mandrágora, de estética surrealista, pero su obra conjuga elementos del existencialismo, el erotismo y el compromiso social. En el discurso pronunciado al recibir el Premio Nacional de Literatura, en 1992, podemos constatar lo que significaba la poesía para él:

Lo cierto es que la poesía encarna en uno como por azar y nada valen los espejismos; ni el del éxito. Alumbrado de mí, doy un salto hacia atrás y entro por un instante en el destello de la infancia. Lo que de veras amas no te será arrebatado. Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu tormentoso y oigo, tan clara la palabra 'relámpago'. 'Relámpago, relámpago'. Y voy volando en ella y hasta me enciendo en ella todavía. Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y son mías desde los seis y los siete años; mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa [...].

Como se puede ver, la poesía de Gonzalo Rojas es vital y también tiende a una búsqueda por lo numinoso, término que titula uno de sus libros y con el que eleva el poema como algo sagrado, pero despojado del sentido de religiosidad, atendiendo solamente al acercamiento místico.

Más allá de su poética, Rojas fue un hombre cuya labor de difusión cultural fue enorme, además de ser diplomático en Cuba y China. Después del golpe militar, tuvo que salir al exilio como muchos escritores, sin embargo, murió en Chile en 2011.

Humberto Díaz-Casanueva (1906-1992) es un poeta menos conocido a nivel popular que Neruda, Mistral o Huidobro, pero no por ello menos importante en la historiografía de la poesía chilena. Su trabajo se caracteriza por la búsqueda trascendental, mística y metafísica. Por ello se considera su obra de corte hermético. Su obra funciona -al decir del poeta y crítico Naín Nómez en su *Antología crítica de la poesía chilena*, tomo II- "como puente entre el surrealismo y los antiguos poetas románticos y simbolistas". A pesar de ello, o tal vez por lo mismo, Díaz-Casanueva siempre fue un hombre de activismo social, a tal grado de sufrir el exilio por su defensa de los derechos humanos. Entre sus obras más importantes se cuentan *Réquiem* (1945) o *El hierro y el hilo* (1980), entre muchas.

Rosamel del Valle (1901-1965), amigo entrañable de Díaz-Casanueva, a quien dedicó su ensayo *La violencia creadora* (1956), es otro pilar de la vanguardia poética de Chile. Comparte con Díaz-Casanueva su vínculo con la estética surrealista. Su poesía se ha descrito en numerosas ocasiones como órfica, en el sentido del misterio, el hermetismo y de la búsqueda ontológica. Entre sus obras destacan *Poesía* (1939) y *Orfeo* (1944), además de que fue cuentista, narrador y cronista incansable.

La generación del 50

Hasta este punto hemos hecho una revisión algunos de los escritores más representativos de la literatura chilena, mencionándolos individualmente y procurando destacar su propuesta estética, sin entrar en más detalles sobre los grupos generacionales a los cuales éstos podrían pertenecer. Se han hecho taxonomías en ese sentido, y se habla de la generación de 1842, la de 1938, grupos poéticos como La Mandrágora o Los Diez, etc. Sin embargo, nuestro propósito aquí es solamente establecer una línea de herencias literarias partiendo esencialmente desde la vanguardia hasta la década que nos interesa, que es la de los años 60. Resulta, sin embargo, que la generación inmediatamente anterior a la que nos ocupa, fue, a decir de la crítica, la que instauró más notoriamente un discurso de ruptura frente a las estéticas que se habían desarrollado hasta ese momento. Es por ello que decidimos revisar esta generación como unidad, por supuesto que destacando a sus representantes más notorios, además de que el propio Enrique Lafourcade, fundador y articulador de esta generación, la denomina de este modo, más allá de las discusiones teórico-críticas en torno al concepto de generación literaria.

La mejor descripción que podemos hacer de los ideales escriturales de esta generación la tenemos en las propias palabras de Lafourcade en su artículo “La virtud de los herejes”, publicado en marzo de 1959, en *El Diario Ilustrado*, periódico de corte conservador hoy desaparecido, a raíz de un artículo previo escrito por Jorge Iván Hübner titulado “¿Juventud en crisis?”. El manifiesto de Lafourcade es una réplica al juicio moralista que hacía Hübner de la literatura del propio Lafourcade, José Donoso y Claudio Giaconi:

Creo en el escritor, en el artista, como en el hereje de la sociedad en que vive. Etimológicamente, el que opina, el que testimonia, el que no acata. Esa libertad máxima de que goza el intelectual y que constituye su mayor patrimonio le permite ver y criticar el mundo. Mantengamos pues, a los escritores, ajenos a toda suerte de ordenamientos que atentan contra la pureza de sus obras, y pensemos que si la nueva literatura chilena es sombría y colérica, terrible y fuerte, no lo es en menoscabo de su jerarquía estética, que el articulista reconoce muy alta, sino como una consecuencia directa del mundo desintegrado y caótico en que le ha cabido en suerte escribir. Celebremos, por el contrario, la virtud de los herejes, cuya voz propia va resultando la más dramática dentro de una sociedad donde se exige al individuo, cada vez más, militancia espiritual o política (Eduardo Godoy, *La generación del 50 en Chile...*209).

La discusión en torno a esta literatura se puede comprobar en las réplicas y contrarréplicas de adherentes y defensores de la nueva propuesta, como de los opositores a ella. La cantidad de escritores que se puede considerar dentro de esta generación es de más de una veintena (Miguel Arteche (1926), Enrique Lihn (1929-1988), Armando Uribe Arce (1933), Sara Vial (1929), Stella Díaz Varín (1926 - 2006), Jorge Teillier (1935-1996), Carlos de Rokha (1920-1962), Alfonso Alcalde (1921- 2000), Manuel Francisco Mesa Seco (1925-1991), Jaime Valdivieso (1929), Eliana Navarro (1923 - 2007), Ludwig Zeller (1927), Miguel Moreno Monroy (1934), José Miguel Vicuña (1920 - 2007), Raquel Jodorowsky (1927), Jorge Cáceres (1923-1949), Luis Oyarzún (1920-1972), Alberto Rubio (1928 - 1998), David Rosenmann Taub (1927), Matías Rafide (1928 - 2006), Gustavo Donoso (1931), Fernando de la Lastra (1932), Tulio Mora (1929-1989), Ximena Adriaola (1930), Alejandro Jodorowski (1929), Delia Domínguez (1931), Antonio Campaña (1922), Alfonso Calderón (1929), Efraín Barquero (1931), Rosa

Cruchaga (1931), Hugo Montes (1926), Sergio Hernández (1932), Hugo Zambelli (1926), Gastón Von Dem Bussche (1935), Guillermo Trejo (1926 - 2004), Pedro Lastra (1932), Rolando Cárdenas (1933-1990), Cecilia Casanova (1926), Ennio Molledo (1931), Hernán Valdés (1934) y Raquel Señoret (1923-1990)), contando poetas y narradores.

Entre las propuestas más destacadas de esta generación se encuentra el retorno a la tradición hispánica, un acercamiento a la lírica anglosajona, la problematización de la urbe, la apuesta por la sencillez del lenguaje, la universalización de lo nacional y el encuentro de las voces y vasos comunicantes universales identificadores de lo humano en general. Las tres líneas estéticas que se pueden seguir son las siguientes:

- a) Poesía urbana: como su nombre lo afirma, la ciudad es el espacio donde se configura la problemática del sujeto. La urbe surge como una realidad que no se puede desconocer, en contraposición con la poesía rural tan cara a las generaciones anteriores a la del 50. La vida citadina plantea para estos poetas nuevas interrogantes; otro tipo de miseria humana; espacios confinados; abusos y persecuciones de otra especie. Poetas representativos de esta línea son, entre otros, Enrique Lihn, Matías Rafide, Alfonso Calderón y Miguel Arteche.
- b) Poesía metafísica, religiosa y existencial: esta es una categoría en que de alguna u otra forma se incluyen prácticamente todos los integrantes de esta generación. La Segunda Guerra Mundial es el parteaguas insoslayable, ya que los horrores que trajo consigo y la cosificación del sujeto humano, la bomba atómica, etc., harían que aunque algunos no fueran directamente partícipes o víctimas de las atrocidades, se sintieran responsables por lo que sucedía en el mundo. Surgieron

sentimientos de desolación que generaron una poética no tanto de la evasión, sino de la reflexión sobre la condición humana y la posibilidad de una redención. Miguel Arteche es probablemente uno de los poetas que buscó con más ahínco la trascendencia, inscrita en un lenguaje de simplicidad y en el espacio de lo cotidiano. Se cuentan también entre los poetas que manejan el tema de la religiosidad, Hugo Montes, Armando Uribe Arce, David Rosenmann, Guillermo Trejo, Eliana Navarro y Rosa Cruchaga, entre otros.

- c) Poesía lárca: Jorge Teiller es sin duda el mejor representante de esta categoría. La poesía lárca es en contraste con la urbana, el regreso al mundo rural, al Chile profundo de los mitos y los espíritus. La nostalgia de ese mundo perdido cobra sentido en la poesía lárca cuando se confronta al espacio urbano, porque la pérdida se ve agudizada en el balance. Tenemos entre los integrantes de esta generación asimismo a Alberto Rubio, Rolando Cárdenas y Efraín Barquero.⁵

A modo de breve conclusión para este segmento, debemos decir que la generación del 50 no es un grupo homogéneo en el sentido estilístico ni programático. Se trata de una generación que más que negar a sus padres literarios, procura indagar con distintos recursos y discursos, y con referentes literarios en otros idiomas, sobre una realidad cruda y aparentemente, carente de sentido. El lenguaje había cambiado para estos poetas; así que ellos cambiaron también su lenguaje literario para lidiar con sus propias realidades.

⁵ <http://poetaenriquehln.blogspot.mx/2010/10/la-poesia-de-la-generacion-del-50-por.html>

0.1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Literatura crítica

Toda investigación deriva de una revisión bibliográfica que aborde el tema en cuestión. En el caso de este estudio, daremos cuenta de aquellas publicaciones que se han referido al caso que nos ocupa: los colectivos literarios chilenos de la década del sesenta.

Una de las publicaciones más importantes y constantemente citada por estudiosos de la poesía chilena de los años sesenta en adelante, es el libro de Ricardo Yamal *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica* (1988). Esta antología crítica reúne los trabajos de Javier Campos, Juan Epple, Jaime Concha, Nick Hill, José Correa, un ensayo sobre la poesía de Omar Lara cuya autoría es del propio Yamal; Steven White, Grínor Rojo, Soledad Bianchi, Juan Cameron, y muchos otros escritores y críticos. Esta antología obedece a la idea de Yamal de hablar sobre la “nueva poesía chilena”, tratando de poner en perspectiva la producción poética de aquellos escritores nacidos a partir de 1940. Yamal logra con este libro acercarnos en un recorrido por diferentes voces y puntos de vista, por la poesía anterior al gobierno de Salvador Allende, pasando por los años de la dictadura, hasta 1984. El golpe militar se pone como un parteaguas en la vida cultural chilena y es una línea divisoria para marcar los discursos poéticos pre y post golpe. Sin duda, este libro es indispensable para hacerse un mapa mental de lo que ocurrió con la poesía en Chile durante estas décadas.

Poesía chilena e hispanoamericana actual (1975) de José Miguel Ibáñez Langlois es como dice el propio autor: “Este libro es una selección de artículos de crítica literaria, escritos a lo largo de ocho años para las páginas dominicales de *El Mercurio*. En su factura lleva pues, la huella del azar editorial, de las polémicas y acentos de temporada y de las preferencias personales del autor, en una medida que el “tratado” o “historia” convencional no consentiría” (*Praenotanda* 7). A pesar de su enfoque más o menos disperso, esta antología tiene el rigor suficiente para convertirse en un referente muy amplio de crítica que abarca la poesía contemporánea más importante de Latinoamérica, analizando los poetas y las poéticas desde principios del siglo XX, pasando por Neruda, Eliseo Diego, Eduardo Anguita, Alberto Girri, Ernesto Cardenal y muchos otros, para derivar en los poetas que nos interesa analizar, es decir, a los de la nueva poesía chilena. Este libro es un referente esencial para conocer más sobre el panorama de la poesía latinoamericana y situar a los poetas que analizamos, en un contexto más amplio que el chileno.

Otro texto crítico importante para nuestra investigación es de Jaime Giordano, *Dioses y anti-dioses, ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana* (1987), que abarca trabajos sobre Rubén Darío; un extenso análisis de la obra de Neruda, Jorge Luis Borges y César Vallejo, así como revisiones de los poetas de la generación del cincuenta; terminando en una sección dedicada a la poesía chilena posterior al golpe de estado. Si bien Giordano no dedica un análisis específico a los poetas de la generación del sesenta, sí analiza la forma escritural de poetas como Oscar Hahn y Gonzalo Millán desde un punto de vista retórico. Esta parte del estudio de Giordano es interesante en el sentido de que analiza el lenguaje subjetivo y coloquial de estos

autores, desenmascarando la supuesta falacia de la “verdad subjetiva” a la que se alude y de la que supuestamente abreva la lírica contemporánea a través de ese lenguaje cotidiano. Este punto será crucial para el análisis de la poética de los autores objeto de esta investigación.

De Jorge Elliott tenemos la *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957). Si bien esta antología abarca a los escritores anteriores a la generación que nos ocupa, no deja de ser un referente esencial por dos cuestiones: una, que nos provee de los poemas más importantes de los antecesores a la generación del sesenta, y con ello podemos darnos una idea de las similitudes, diferencias y contrastes con la producción poética de los que los antecederon, y segundo, estos poemas van acompañados de un análisis riguroso de sus propios referentes en lengua inglesa, porque no podemos hablar de la poesía contemporánea latinoamericana omitiendo las influencias que en mayor o menor medida tuvieron los poetas norteamericanos e ingleses en ésta. Elliott, siendo un especialista en literatura inglesa y norteamericana en la Universidad de Concepción, vierte una luz nueva por cuanto revela aspectos poco estudiados en los poetas latinoamericanos y profundiza en aquellos referentes que ningún análisis serio debe obviar. Es por ello que esta antología, si bien, incompleta como toda antología, es un punto de partida para ampliar más los círculos que infundieron a la literatura latinoamericana, sus matices actuales.

La serie de textos críticos que conforman la antología *Doctores y proscritos, la nueva generación de latinoamericanistas chilenos en U.S.A.* (1987), es una recolección de estudios desde diversas perspectivas de escritores como Javier

Campos, Juan A. Epple, Enrique Giordano, Oscar Hahn, Silverio Muñoz, Jorge Narváez, Mario Rojas y Bernardo Subercaseaux, todos ellos exiliados por el golpe de estado en Chile. Su enfoque es interesante porque incluye la distancia que confiere el exilio. De este libro el artículo que nos interesa es el de Javier Campos, titulado “Poesía chilena joven”, porque habla justamente sobre los colectivos literarios de los años sesenta en Chile, como parte de otros estudios a los que nos referiremos más adelante en esta sección. Baste decir que este artículo es un sumario de otros libros más ambiciosos dedicados al estudio de estos colectivos. Es un resumen, por así decirlo, de lo que Campos considera las características más importantes de la poética de estos escritores.

“La emergencia penquista, poesía en Concepción 1965-1973” en *Revista Chilena de Literatura* (1990), de los autores María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviño es un artículo que estudia la poesía en la ciudad de Concepción a partir del año de 1965. Aquí los autores se proponen estudiar a las promociones de esta década bajo el contexto de la lírica chilena poniendo de relieve los aspectos generales que caracterizan a la “nueva poesía” o “poesía emergente”. En este estudio se establecen las relaciones de esta promoción con poetas anteriores como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra y Enrique Lihn. Este artículo es importante para nuestra investigación porque incluye a poetas de la generación del sesenta como Omar Lara, Gonzalo Millán, Jaime Quezada y Floridor Pérez como objeto de estudio para lo que ellos llaman una poesía “contextualizada”, y orientada al quehacer literario de la provincia. Sin duda este estudio es de gran importancia para nuestro análisis, porque se afina en los colectivos de que pretendemos dar cuenta, en específico del grupo

Trilce y el grupo Arúspice. Nos será de gran utilidad la visión de estos autores por los vínculos que establecen entre la generación emergente y las del 38 y 50, así como la contextualización que marcan dentro del espacio provincial.

Soledad Bianchi es probablemente la crítica que más ha profundizado en los estudios sobre los colectivos surgidos en la década del sesenta en Chile. Si bien otros escritores, como hemos visto hasta ahora, han centrado sus análisis en muchos de los poetas de la generación emergente, Bianchi es quien da cuenta del fenómeno literario de los colectivos en sí, partiendo desde las revistas que estos grupos publicaron en su tiempo. Así tenemos el artículo que publicó en 1992 titulado “Algunas revistas literarias chilenas de la década del sesenta” en *América: Cahiers du CRICCAL*.⁶ En este estudio Bianchi “rastrea”, como ella misma apunta, de las revistas *Trilce*, *Arúspice* y *Tebaida*. Dice Bianchi de su investigación:

Lo que yo pretendo no es sólo referirme a un evidente discurso manifiesto sino, asimismo y sobre todo, a aquellas directivas, opciones, preferencias o rechazos implícitos y, por lo tanto, silenciosos. De cierto modo, son las mismas revistas estudiadas las que imponen este método pues tratándose de publicaciones literarias –y muy en particular, de poesía-, es habitual que en sus páginas se encuentren más selecciones de autores y de poemas que manifiestos y teorizaciones. Por esta razón, tendré que observar y distinguir el significado de la inclinación por cierto escritor en desmedro de otro, o la preferencia de un determinado formato y el abandono de alguno anterior, por ejemplo (315).

⁶ Debemos hacer notar al lector que los dos artículos que referimos de Soledad Bianchi aparecieron en 1995 en un solo libro titulado *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Aún así, hemos tomado por separado estos artículos porque representan el antecedente del libro citado, y del que más adelante hablaremos.

Es así como Bianchi desentraña las aficiones de los poetas que se dieron el trabajo de recoger sus propias obras y las de otros; de sus referentes extranjeros y de sus afinidades artísticas. Este trabajo es fundamental para nuestro análisis, porque facilita la vía para ubicar cada revista en su contexto y señala sus características más importantes.

Nuevamente, tenemos de Soledad Bianchi la publicación “Agrupaciones literarias de la década del sesenta” en *Revista Chilena de Literatura* (1989), que constituye el antecedente del ejemplo anterior que mencionamos aquí. Este artículo complementa al anterior en el sentido de que es más extenso y tiene más referencias a otros colectivos que el artículo sobre las revistas no tiene. Asimismo, se refiere con más detenimiento a los poetas que circularon alrededor de estos colectivos y cita los “manifiestos” que profesaron los fundadores de los mismos. En suma, se trata de una análisis más completo de un trabajo en progreso que aparece en diversas publicaciones y que es por lo mismo, un punto de arranque para nuestra investigación.

Asimismo, de Soledad Bianchi, tenemos un libro fundamental para el estudio de los colectivos poéticos de la década del sesenta en Chile; se trata de *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas* (1995). Este documento reúne una serie de entrevistas que la autora hizo a miembros de los grupos o colectivos de esta década, en donde cada uno habla de la historia general de los mismos, de anécdotas entre los miembros, de su forma de reunirse, de sus objetivos, etc. Dejamos en palabras de la propia Bianchi los objetivos de estas entrevistas:

[...] este libro con un título que reconoce su deuda, *La memoria: modelo para armar*, se propone rescatar y re-construir la heterogeneidad del ambiente de un momento de la

historia cultural de Chile y sus particularidades, además de mostrar rasgos específicos de cada uno de los colectivos poéticos, y de la labor de sus miembros, a partir de múltiples entrevistas realizadas a diversos poetas que comenzaron a producir en los años sesenta, y que pertenecieron a muchos de los grupos literarios existentes en esa década, y a intelectuales que se ligaron a ellos. (*La memoria: modelo para armar...*15).

Gracias a este libro, podemos tener una visión panorámica de los grupos objeto de esta investigación y sobre todo, tener de primera mano, lo que los recuerdos y las reconstrucciones que de ese periodo y su producción hicieron, sus propios protagonistas.

El poeta y crítico Jaime Quezada, fundador del grupo y la revista con el mismo nombre *Arúspice*, nos ofrece en un reciente artículo publicado en la revista *Atenea*, lo que él denomina una “declaración de principios”, es decir, una suerte de manifiesto del primer número que apareció en el otoño-invierno de 1964. El artículo que escribe Quezada ya en el año 2014, tiene como título “Nicanor Parra en la revista *Arúspice*”, comienza con la declaración y después hace una rememoración de algunos “artefactos” de Parra; un comentario de Ignacio Valente a partir de una columna dominical que apareció en *El Mercurio* en agosto de 1968 sobre el poema parriano “Un hombre”; y hace mención de un ensayo con el que colaboró José Lezama Lima. Asimismo, Quezada comenta los trabajos más importantes que se publicaron en *Arúspice* los siguientes años, hasta la llegada del fatídico 1973. Este breve texto es iluminador y guía para constatar la importancia de las revistas de los colectivos que aquí estudiamos, por la talla de los escritores que colaboraron en ellas, y es un punto de partida para tener claro el alcance en tiempo y forma que tomó esta revista en particular.

El año de 2008, Óscar Galindo, académico de la Universidad Austral, publica el ensayo “Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)”.

Reproducimos aquí el resumen documental o *abstract* del ensayo:

Al analizar el corpus metatextual y literario de la literatura chilena desde mediados del siglo XX, se advierte que uno de los elementos centrales es la modificación del repertorio canónico respecto a la construcción discursiva de la identidad. Este artículo, inserto en una investigación más amplia sobre la canonicidad e identidades en la literatura chilena, analiza los metatextos hegemónicos del período, dando cuenta del intento de clausura del repertorio criollista y americanista de la literatura chilena; no obstante los ejes de la polémica siguen plenamente vigentes y tienen una dinámica que se proyecta hacia las promociones posteriores (101).

Como lo resume Galindo, este ensayo propone un recorrido de dos décadas en la poética chilena donde se va transformando la idea de “chilenidad” criolla y americanista para dar paso a un discurso poético más íntimo, en donde la identidad se sujeta al espacio y a la experiencia. La ruptura en el discurso se inicia con la generación de medio siglo para ser continuada por los grupos de la década del sesenta. Es importante la revisión de este ensayo para entender los referentes metapoéticos que construyen el yo discursivo de los poetas de la generación emergente.

De Óscar Galindo y David Miralles -éste último poeta por derecho propio, editor y académico-, tenemos la revista *Paginadura* (1989) que es un documento crítico que incluye artículos, poemas, relatos y breves ensayos sobre literatura chilena. Como las revistas de los colectivos de los sesenta, *Paginadura* tuvo la vocación en su tiempo, de ser un espacio teórico-práctico (1) en una época en donde la producción cultural chilena

estaba sumamente restringida y se hacía casi siempre en la clandestinidad, dado que eran todavía los años de la dictadura. Sin embargo, y pese a la falta de recursos y la censura, Miralles y Galindo se dieron a la tarea de ofrecer a los poetas emergentes un espacio de difusión, además de reflexionar críticamente sobre la literatura que los antecedió, así como la que se estaba produciendo en esas precarias condiciones. Si bien se trata de documentos breves por su extensión, no por ello carecen de profundidad y de una visión crítica rigurosa que faltaba en las antologías críticas de esos años, por las mismas restricciones a las que se enfrentaban. En esta revista tenemos para el asunto que nos ocupa, un artículo escrito por Juan Armando Epple, de nombre “Veinticinco años del grupo Trilce” en donde hace una revisión de este colectivo surgido en Valdivia, en conmemoración de sus veinticinco años de existencia. Es importante anotar que en el año 1973 que fue el golpe de estado en Chile, las actividades culturales en Chile prácticamente desaparecieron, dando fin a los proyectos y revistas que habían sido fundados antes de esa fecha. Epple describe los ires y venires de los poetas que fundaron y se integraron posteriormente a Trilce y cómo, a partir del exilio de Omar Lara, su fundador, la revista que se asociaba al colectivo se transformó desde el extranjero, en LAR, orientando su visión a un colectivo más amplio y latinoamericanista. Este recorrido es fundamental para nuestro estudio, ya que proporciona la historia de una revista esencial de la literatura chilena, que ni el tiempo ni la dictadura lograron desaparecer.

Iván Carrasco, académico de la Universidad Austral de Chile, escribe un artículo en los *Anales de Literatura Hispanoamericana* titulado “Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX” (1999), que consiste básicamente en una revisión de la conformación de la poética chilena a partir del siglo veinte, donde se abandonan las tendencias

europizantes para dar paso a las voces del sincretismo. Carrasco examina en este texto a las generaciones que empezaron a crear su poética particular, y menciona brevemente a la generación del sesenta. Si bien es un análisis no exhaustivo, es interesante que hace notar un elemento que nos interesa para nuestra investigación, y es el hecho de que estos colectivos surgieron desde la provincia rompiendo la tradición centralista que tenía hasta entonces la literatura chilena. Como apunte, es importante para considerarlo en nuestro análisis.

0.1.3 COLECTIVOS POÉTICOS DE LOS AÑOS 60 EN CHILE

Los llamados colectivos poéticos son básicamente un grupo de escritores que comparten intereses, estéticas y algunas veces estructuras formales literarias. Existe la tendencia a intercambiar el concepto con las llamadas generaciones de escritores, término siempre problemático porque su definición no siempre estriba en los nacidos en un periodo particular de años y por pertenecer a un mismo país o lengua, sino porque también, como a los colectivos, se les asocia con la misma idea de una programática y un discurso común en su forma de hacer literatura.

Como el tema de esta investigación no es la indagación por zanjar la cuestión sobre los grupos, generaciones, colectivos o como quiera que se les defina a estas asociaciones de poetas, proponemos una definición transitoria para fines de enmarcar lo que queremos decir cuando nos referimos a colectivos y en especial a aquellos que surgieron durante la década de los años 60 del siglo XX en Chile.

Nos referimos aquí a colectivos a los diferentes grupos de poetas que de mutuo acuerdo, se reunieron para hacer poesía porque tenían intereses, filiaciones, proyectos y visiones de la realidad en común. Es evidente que en estos grupos hay semejanzas como las edades, los medios en donde se desarrollaron, la lengua que hablaban, los referentes que muchos compartían y la nacionalidad, en este caso la chilena. Sin embargo, como es el objetivo de esta investigación, veremos que estos colectivos estuvieron formados por poetas de muy distinta clase y con discursos disímiles. Lo que nos proponemos es hacer un recuento de los poetas más importantes que conformaron estos grupos para ver sus similitudes, sus búsquedas y sus objetivos en

común, pero también será interesante constatar las diferencias entre ellos y cómo a pesar de estas, lograron un impacto en las generaciones posteriores. La mayoría de los integrantes de estos colectivos salieron al exilio tras el golpe de estado de 1973, sufrió entonces su poética, la transformación necesaria de la distancia en el tiempo, en la geografía y la cultura que asimilaron.

A la generación de la década de 1960 en Chile se la denominó de varias maneras. La más aceptada o conocida es con la que la bautizó Waldo Rojas: la generación emergente. Tuvo también otros nombres, como la generación dispersa, la generación de la diáspora, o la de los veteranos del 70. Tuvo varias características que la distinguió entre otras promociones de escritores, que enumeramos a continuación para posteriormente hacer un análisis más exhaustivo de cada uno de los colectivos que surgió dentro de esta generación, según estos elementos:

1. Los integrantes de esta generación se organizaron dentro del ámbito universitario.

A lo largo del país se congregaron los colectivos bajo el auspicio de sus universidades locales, cosa que nos lleva al siguiente punto, que es el hecho de que se trató de un fenómeno más allá de Santiago, la capital chilena.

2. Los colectivos que se organizaron estaban en la provincia, circunstancia novedosa, ya que a las generaciones anteriores se las asociaba a la capital, y si bien muchos poetas no eran necesariamente santiaguinos, produjeron o dieron a conocer su obra en Santiago, por ser este sitio el epicentro de la cultura en Chile. Los colectivos que surgieron fuera de Santiago son el grupo Trilce, fundado en 1964, en Valdivia, el grupo Arúspice fundado en 1965 en Concepción y el grupo

Tebaida, fundado en Arica en 1966. Hubo otros dos grupos asociados a estos tres primeros que se fundaron en Santiago; la Tribu No, en 1967, el grupo América en 1966 y la Escuela de Santiago, fundada en 1968⁷. De estos tres últimos, el grupo América y la Escuela de Santiago no estuvieron formados en torno a las casas de estudio de sus miembros, sino al Instituto Politécnico, mientras que la Tribu No, se constituyó como un grupo aparte.

3. Una de las características fundamentales distintivas de estos colectivos es que fundaron revistas que tuvieron impacto tanto en su pervivencia como en que trascendieron las fronteras; es así el caso de Trilce, que a la fecha sigue viva, y que dirige Omar Lara.
4. Los grupos de provincia Trilce, Arúspice y Tebaida, contrariamente a lo que se pudiera pensar, cultivaron un tipo de poesía más universal; es decir que no se limitaba a su espacio ni a sus miembros como un grupo cerrado. Tanto es así, que estos colectivos honraron a sus antecesores literarios, y como muestra de ello, tenemos el “Encuentro de la joven poesía chilena”, organizado en Valdivia en 1965, dedicado a poetas de la generación del 50 como Jorge Teiller y Enrique Lihn. Arúspice y Trilce también fueron artífices de un homenaje dedicado a Gonzalo Rojas. La Tribu No, grupo América y Escuela de Santiago tenían en sus referentes más preciados a la generación *Beat* estadounidense; si bien recuperaron del mismo modo que hicieron Trilce y Arúspice, la obra de antecesores suyos como Gustavo Ossorio y Rosamel del Valle.

⁷ La Escuela de Santiago es un grupo que se desprende del grupo América, que tuvo un carácter marginal, razón por la cual Naín Nómez y Jorge Etcheverry decidieron fundar el suyo propio. No consideramos en esta investigación más en profundidad al grupo América ni al de Escuela de Santiago, ya que ninguno de sus miembros publicó nada antes del golpe de estado de 1973. El grupo se desintegró progresivamente después de la salida de Etcheverry y Nómez.

5. Otra característica de estos grupos, es que se concibieron a sí mismos como portadores de cultura, es decir, mezclaron con su producción poética, otras disciplinas, como la pintura, por ejemplo.

Las características recién enumeradas describen solamente a grandes rasgos a los colectivos objeto de nuestro análisis. En capítulos siguientes analizaremos a mayor profundidad los elementos poéticos que los distinguieron. A continuación haremos un listado de los nombres de sus integrantes más importantes, para ubicarlos en sus grupos respectivos:

TRILCE: Omar Lara, Enrique Valdés, Juan Epple, Carlos Cortínez, Federico Schopf, Walter Hoefler, Luis Zaror y Eduardo Hunter.

ARÚSPICE: Jaime Quezada, Silverio Muñoz, Floridor Pérez, Gonzalo Millán, José Luis Montero, Edgardo Jiménez, Ramón Riquelme, Raúl Barrientos y Javier Campos.

TEBAIDA: Alicia Galaz, Oliver Welden, Miguel Morales, Luis Moreno y Guillermo Deisler.

TRIBU NO: Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Sonia Jara, Francisco Rivera, Coca Rocatagliatta y Marcelo Charlín.

En síntesis, presentamos a continuación algunos aspectos ya mencionados aquí y otros más en palabras de Soledad Bianchi:

- Las revistas *Trilce*, *Arúspice* y *Tebaida* aparecen como voceras de los grupos literarios homónimos, pero no se circunscriben a publicar a sus miembros, y cada una posee características diferentes.
- Todos estos colectivos surgen y funcionan desde provincias, mostrando así, un brote de descentralización, muy poco frecuente en las manifestaciones culturales chilenas.
- Estas revistas aparecen gracias al patrocinio de las universidades donde estudian los poetas que componen los grupos.
- Me parece innegable que entre 1964 y 1970, estas universidades son un reflejo del “Estado proveedor” (o un “Estado-providencia”) que existió en Chile entre 1938 y 1973, aproximadamente.
- A partir de sus publicaciones parecería que no puede establecerse *un* modo de hacer poesía ni un estilo determinado definitorio para el conjunto de poetas de cada uno de los grupos literarios.
- Se hace más o menos claro que cada una de las revistas de estos colectivos evidencia *una* predilección por alguno (s) de sus antecesores. Así, parecería que mientras *Trilce* opta por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teiller, *Arúspice* lo hace por Gonzalo Rojas, y *Tebaida*, por Andrés Sabella.
- Por declaraciones explícitas –en el caso de *Trilce*- o por los criterios silenciosos presentes tras las selecciones de los predecesores, puede percibirse que los poetas de la promoción del 60 se ven en la huella de una rica tradición poética que se caracteriza por su multiplicidad de tendencias y sus voces diferentes.
- Los miembros de los grupos literarios tienen clara conciencia de formar parte de una comunidad literaria, estando ellos en una etapa de formación.

- Estas revistas no quieren mostrar sólo a los poetas nacionales y al publicar a poetas extranjeros están reconociendo y optando por un arte que puede y debe enriquecerse con producciones ajenas.
- Y para no extenderme más, quisiera finalizar aclarando la falsedad del mito que sostiene que *Trilce*, *Arúspice* y *Tebaida* dejaron de aparecer a causa del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. No, como se ha visto, *todas* estas revistas se habían apagado antes de esa fecha e, incluso, para las dos primeras, antes del gobierno de Salvador Allende, seguramente a causa de la inserción laboral de los antiguos estudiantes que las promovían, por un lado, pero también por razones políticas y económicas cuando fueron cambiadas algunas autoridades universitarias culturales de la Universidad: este fue el caso de William Thayer, nuevo rector nominado en la Universidad Austral de Chile, por el gobierno democratacristiano de Eduardo Frei. (*Algunas revistas literarias...*322-323)

0.1.4 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA POESÍA DE LOS COLECTIVOS LITERARIOS

A continuación presentaremos una serie de características que se pueden detectar en la poesía de la generación emergente o de los colectivos de los años sesenta, de tal manera que se establezcan como antecedente al análisis que haremos de la selección poética propuesta para efectos de esta tesis. Debemos de advertir que las características que vamos a describir, no son exhaustivas ni pretenden encasillar dentro de un estilo a un grupo de por sí heterogéneo de poetas. Lo que pretendemos es entresacar algunas similitudes que encontramos en los poemas publicados en el período 1964-1973.

- Un aspecto importante que se puede detectar en la poesía de estos grupos, es que no es iconoclasta en relación a las generaciones anteriores. De hecho, esta característica es la que pretendemos explorar, en el sentido de que la poética de la generación emergente, se profesa y se describe como continuadora de las estéticas de las generaciones anteriores, sobre todo la del 38 y la del 50. Es por ello, que dentro de la peculiaridad de cada poeta de la generación que nos ocupa, el tema de la desmitificación del hablante poético pareciera ser una constante heredada de las rupturas de la vanguardia con el canon literario chileno que prevaleció hasta inicios del siglo XX.
- El lenguaje que utilizan estos poetas es cotidiano, y ellos mismos consideran su poesía como crónica de la cotidianeidad (Ibáñez Langlois, *Poesía chilena...*384)

- Si bien su poesía no presenta directamente un discurso político o ideológico, no por ello se aparta necesariamente del acontecer histórico del momento. El sujeto lírico, como veremos en su momento, está atravesado por las inquietudes de la vida moderna; es decir, es evocativo a veces de la infancia, de los espacios rurales, denunciando indirectamente las desventajas de vivir en la ciudad, por poner un par de ejemplos.
- La desacralización del quehacer poético es una constante en la poesía de la generación emergente. Se trata de una desmitificación del mundo en donde el hablante deja de ser una suerte de numen, o portador de verdades absolutas. Si las generaciones anteriores habían revelado a la figura del poeta como el vate, guía y portador de la verdad, en esta generación esta figura se ve trastocada en un personaje que se cuestiona todo, vulnerable a un mundo fallido.
- Los poemas de estos escritores casi siempre son breves. Tienen claridad y utilizan un lenguaje llano, pero no por ello son superficiales. Circunscriben con una economía de palabras, los mundos donde el hablante transita.
- En un pasaje ciertamente iluminador, Ibáñez Langlois describe a la “poesía joven de Chile”, como se le llamó en esos años también (la edición de su *Poesía chilena e hispanoamericana actual* es de 1975) de la siguiente manera:

Hay en sus páginas [hablando de la antología editada por Siglo XXI de autores nacidos alrededor de 1940], dentro de la variedad de voces personales, una sensible convergencia. Casi todos estos autores intentan un mismo tipo de poema: breve cuando no epigramático, claro y directo, ejecutado a la manera de la prosa, más bien desgarrado en el decir, montado sobre la trama de una

anécdota o una situación concreta, con frecuente contenido irónico y crítico, y cuya fuerza poética se busca en cierta gracia leve, en la exactitud o intensidad verbal con que se revela la experiencia desnuda, sin transposiciones de ninguna especie (383).

- En lo concerniente a sus referencias literarias, Ibáñez prosigue:

Casi todos ellos, pues, han optado por huir del lirismo fácil, del exceso metafórico, de la oscuridad, de los trasmundos, de la artesanía lírica, de la música, de lo convencionalmente poético: han asumido el desafío de rescatar, en la palabra, una vivencia y un lenguaje cotidianos, cuando no antipoéticos.

Están, por eso más cerca de Parra, de Pound, de Villon, del epigrama latino⁸, que no de “la gran poesía” ni de los vanguardismos de este siglo. Se diría, en general, que saben bien lo que quieren, y mejor aún, lo que no quieren. A los aires prodigiosos del poeta vidente o del vate profético han opuesto una sobriedad escéptica, un realismo histórico y una seriedad profesional en el oficio creador. Lo menos que se puede decir es que, entre ellos, la poesía está viva (383-384).

- En el artículo “La emergencia penquista”, los autores nos presentan algunos aspectos más de la poética de la generación emergente a que es importante aludir:

La nueva poesía, continuadora de esta tradición [hablando de Neruda, Parra, Rojas y Lihn], utiliza en el movimiento de atracción y distancia que la caracteriza, un procedimiento básico en su apropiación de lo cotidiano: “la

⁸ Aquí vemos la influencia de Ernesto Cardenal también, en especial en los poemas de Jaime Quezada, con quien tuvo una relación personal.

mirada reductora”. En su representación del mundo se intentan expulsar los arquetipos irracionalistas, proféticos y realistas sociales que dominaban a la poesía anterior. Esta reducción es paralela a un gesto verbal en el que necesariamente percibimos la influencia dominante de Parra, pero también la voz de Gonzalo Rojas: la puesta en escena de la lengua chilena. Los modos de decir de Quezada, Millán, Lara y especialmente Pérez, corresponden a ese lenguaje ambiguo, un tanto irónico, ciertamente desencantado, “reticente”, como diría Borges [...] que expresa un sector de la chilenidad.

La ausencia de los grandes mitos políticos, sociales, eróticos, etc., que definían la lírica sacralizadora (Neruda, Rojas) y la puesta en escena de la lengua chilena, permiten la aparición en la poesía del sesenta de los contextos físicos, geográficos, provincianos [...] Ello no quiere decir que la materia misma del poema sean los referentes naturales o sociales, sino que el lenguaje utilizado en la construcción del poema revela en su textura los ritmos y las particulares tonalidades del contexto chileno y provinciano de la década en cuestión.

Desde esta perspectiva, la escritura de Floridor Pérez, Jaime Quezada, Gonzalo Millán, Omar Lara y sus compañeros de promoción se constituye en la memoria poética de la existencia de un territorio estético y humano virtualmente desaparecido el 11 de septiembre de 1973 (Nieves, Rodríguez, Triviños 14).

- Otra característica importante que debemos notar en la poesía de esta década, es que todos sus miembros pertenecían a la clase media, que se encontraba en ese momento marginalizada por la situación económica de esos años, describía una

visión negativa de la burguesía expresada en cuestionamientos de orden metafísico y subjetivista, expresado en el espacio urbano claustrofóbico y en la lucha existencial contra los poderes e instituciones establecidas (Campos, *La joven poesía* 89).

Hasta ahora, podemos darnos una idea sucinta de la forma de construcción poética de la generación emergente. A continuación, analizaremos en mayor detalle algunos de los poemas más importantes que escribieron miembros de los colectivos chilenos de la década del sesenta, para constatar esa idea de subversión del hablante poético o lírico que propusimos como hipótesis de esta investigación.

2.0 EL HABLANTE POÉTICO EN ALGUNOS POEMAS DE MIEMBROS DE LA GENERACIÓN DEL SESENTA

Waldo Rojas

Nacido en Concepción en 1944, Waldo Rojas es quien propiamente da el nombre a los poetas chilenos de la generación de 1960, como “Generación Emergente”, y quien insiste en que la forma de escritura de dicha generación no tiene objetivos de ruptura, sino que sigue una tradición. Participó mayormente publicando en la revista *Trilce*, y en 1964 publicó *Agua removida*, de donde tomamos su poema “Sequía”.

SEQUÍA

Llama a mi puerta
una voz
temerosa como el viento
y como el viento
eterna.
Una sílaba
se clava en la madera.

(...este minuto es negro,
o es delicadamente
azul o rojo latente,
rojo y blanco lento...)

Llama a mi puerta
aquel sonido
llameante
de espanto o de frío,
golpeando
con la arista dura
de una letra.

Y yo, tendido
cual madero
agregado a mis piernas...

¡Oh, sensación de sequía
inmensa
que enrojece la pluma
y calcina mis dedos...!

¡Oh, temblor de mis pupilas
y mi sangre
que derrama en el papel
la mancha aplastada
de un anfibio
inexplicable...!

¡Afuera,
de un árbol reseco
me pide ser la imagen
misma del tormento,
mientras
aves de vuelo bajo,
casi subterráneo,
claman por ser
relámpagos
o estrellas...!

y
yo,
tendido
cual
madero
tristemente
agregado
a
mis
piernas... (19-20)

El propio título del poema es de alguna manera una introducción a la sensación que se produce con la lectura del mismo. Es una sequía de la que pareciera sufrir el hablante, al que podríamos asociar con ese “productor de sentido” que es el poeta. El poema se inicia con una voz venida de afuera, que toca a la puerta y se “clava” en la madera. Pareciera que esta personificación de la voz, de ese sonido, se ha convertido en una especie de enemigo. El hablante aquí es presa de un miedo indecible, porque la “voz” no es la suya. Podríamos pensar en que esa voz es el lenguaje poético, siempre difícil de expresar. El poema ofrece imágenes de violencia sutil, en donde el que escribe, es la víctima. Hay una alusión incluso sagrada desde la idea del árbol que le pide al hablante ser “la imagen del tormento”, una especie de víctima sacrificial. El hablante se asocia aquí al madero dos veces en dos versos iguales: /y yo, /tendido /cual /madero /tristemente /agregado /a /mis /piernas... Estos versos producen la sensación de la imposibilidad de escape de una fuerza superior al yo poético que se presenta. Aquí vemos claramente la posición de vulnerabilidad del poeta, de ese hablante que pareciera ser víctima de un lenguaje que lo atormenta. Está tendido, tristemente, como resignado a una fuerza que lo supera. Aparecen animales de vuelo rasante, que claman por erigirse en relámpagos, en fuerzas destructoras naturales, y lo que produce el yo poético es el resultado de un temblor de mejillas, y una mancha parecida a la de un anfibio. Es clara la postura de sumisión resignada. Incluso la fragmentación de esta última parte, compuesta por una palabra en cada verso, es de alguna forma, un modo de desintegración del sujeto del verso que va reduciéndose a una mínima expresión, como lo que deja la sequía.

Javier Campos dice de la poética de Waldo Rojas lo siguiente: “El mundo poético de Waldo Rojas estaba constituido por una singular visión marginal de su hablante. Ésta

aparecería desde su primer libro adolescente, a través de la recuperación de uno de los más importantes tópicos románticos: la búsqueda de una época originaria y utópica para reconciliarse con la naturaleza, una vez que el presente se ha experimentado negativamente” (*La joven poesía chilena...*31).

Es importante recordar que Waldo Rojas tenía 16 años cuando escribió *Agua removida*, por lo que su poesía no era totalmente madura. Ya lo dice Campos también a propósito de lo que él denomina “la marginalidad utópica-adánica” (75) del texto: “En los once poemas de *Agua removida* (1964), [...] Es notoria la debilidad del oficio a nivel formal: uso indiscriminado de la puntuación, abundantes puntos suspensivos, paréntesis, signos de interrogación y exclamación, entre otros. Lo fundamental es que este libro privilegia a un hablante en su solitaria y romántica inestabilidad” (75-76).

Manuel Silva Acevedo

Nació en Santiago en 1942. Este año, 2016, recibió el Premio Nacional de Literatura, la presea más importante en el ámbito literario a la trayectoria de un escritor chileno. Fue presidente de la Academia de Letras del Instituto Nacional de Chile en 1959. Estudió literatura y periodismo en la Universidad de Chile. Publicó *Lobos y ovejas* (hasta 1976, aunque la *plquette* es de 1972), que le valió el Premio Trilce-Luis Oyarzún de Poesía en 1972, con un jurado presidido por Enrique Lihn, además de muchos otros libros y reconocimientos. Presentamos de la edición que se hizo en 1995, Canto rodado, un poema que pertenece a *Lobos y ovejas*, una serie que le dedicó a Lihn.

Yo, la obtusa oveja,
huía tropezando con mis hermanastras
El lobo nos seguía acezando
Y entonces yo, la oveja pródiga,
me quedé a la zaga
El lobo bautista me dio alcance
Se me trepó al lomo derribándome
y enterró sus colmillos en mi cuello
Vieja loba, me dijo
Vieja loba piel de oveja
Quiero morir contigo
Esperaré a los perros
La sangre me manaba a borbotones
Parecíamos un sol enterrado de cabeza
en el suelo (26)

En este poema el hablante está transmutado en la figura de una oveja, que por sí misma sería el arquetipo de la mansedumbre y la inocencia, por su asociación con la iconografía cristiana. Sin embargo, poco a poco se dejan entrever claves en la subversión

de un yo que se revela transgresor: las hermanastras –refiriéndose a las demás en el rebaño- y no hermanas; la oveja pródiga, es decir, una oveja pecadora que ha vuelto al redil; desde el inicio una oveja obtusa, una oveja tonta que se queda atrás –pero pareciera que a propósito- para que la alcance el lobo. Después viene una adjetivación curiosa del lobo “bautista”, refiriéndose a Juan el Bautista de los evangelios, transgredido por su ropaje original (recordemos que el Bautista se vestía con ropas de bestias del desierto), que le confiere el carácter lobuno. Es otra transmutación de un personaje sagrado convertido en un asesino al clavarle los colmillos a la oveja, pero al mismo tiempo, siendo lobo, siguiendo su instinto natural. El poema descubre finalmente la condición de la oveja que es una loba disfrazada, remitiendo a esa condición natural del hombre que se proyecta como algo que no es. Toda esta sucesión de imágenes improbables –los perros, el sol enterrado de cabeza- es la subversión del yo poético de una manera cruda y brutal. Al respecto de estos poemas ha dicho la crítica Adriana Valdez –responsable de la antología de nombre *Suma alzada* (1998)- que *Lobos y ovejas* fue una premonición simbólica del golpe de estado de 1973. Nosotros nos quedamos con la interpretación más cercana que hicieron Enrique Lihn y Pedro Lastra del carácter sadomasoquista de los poemas. También Soledad Bianchi resalta en un artículo que publicó en el diario *La Época* en 1995, un aspecto interesante sobre estos poemas:

Entonces pudo leerse como premonición de la crisis política y social que había desembocado en el golpe militar de 1973, sin otorgarle tanta relevancia, tal vez, a la crisis manifestada por uno de los personajes principales de este poema: esa oveja cuya pugna interna es querer ser lobo. Aspecto que probablemente hoy, pase a constituirse en uno de los fundamentales si se le relaciona con el poemario más reciente, *Señal de ceniza*, que es la mostración de la crisis personal del hablante, un hombre tironeado por un deseo de

encontrar cierta seguridad que le permita agarrarse de algo para andar con más firmeza en la vida, al mismo tiempo que desea deshacerse de lo más superfluo, aquello que lo ata a un modus vivendi que ya no le satisface (5).

Óscar Hahn (Colectivo Tebaida)

Óscar Hahn (galardonado con el Premio Nacional de Literatura de Chile en 2012), nació en Iquique (norte de Chile) en 1938. Es considerado uno de los poetas más importantes de la generación del sesenta; ha recibido gran cantidad de premios, el segundo de ellos en 1961, el Alerce, por *Esta rosa negra*. Seleccionamos *Esta rosa negra*, porque se considera el poemario que abre la puerta a la nueva generación de escritores de la década del sesenta, o generación emergente (Yamal, *La poesía chilena actual* 19). Presentamos el poema del mismo nombre que el título del libro.

ESTA ROSA NEGRA

Esta muerte,
esta rosa negra,
llenándome de párpados el cuerpo
porque se cierre como un caracol,
¿Es el luminoso signo de un mañana invisible?
¿Es la señal del alma
apagada
por el bostezo de la muerte?
Porque la muerte tiene lengua
de camaleón,
para cazarnos como a insectos
en vuelo.
Pero a mis palabras les crecerán
alas intemporales;
a los besos desbocados
que coloqué
en unos labios dulces,
les brotarán cascos para cabalgar
más allá del exterminio.
Alguien guardará mis sollozos
en el cofre del oído.

Esta muerte,
esta rosa negra:
a mí te debes;
y agradéceme,
que cuando yo comience a morir,
tú estarás naciendo. (17-18)

La muerte es el tema principal de este poema, pero desde la perspectiva que pretendemos presentar en esta investigación, se trata también de una variación o una subversión de la misma. La muerte deja de ser un tema teleológico y metafísico. Se metaforiza como una rosa negra, con la que el hablante poético establece una relación de familiaridad y simbiosis. Familiaridad por el hecho de asociarla con una flor, y simbiosis por el vínculo indisoluble: “y agradéceme,/ que cuando yo comience a morir, / tú estarás naciendo”. Pareciera que la trascendencia en la muerte viene desde una perspectiva amorosa, porque lo que prevalecerá es la palabra y el beso dado al ser amado: “Pero a mis palabras les crecerán/ alas intemporales;/ a los besos desbocados/ que coloqué/ en unos labios dulces”. La muerte es solamente la interrogación sin respuesta de lo que sucederá después de ella; no hay certezas más que las que el hablante puede manejar, y dice que es como un camaleón que arrebató la vida al insecto de manera repentina, por ello la cercanía desacralizada —es decir, una muerte no solemne, no religiosa, no metafísica— es parte de la vida del hablante que se manifiesta en estos versos. En el mismo libro de Javier Campos sobre la poesía chilena del periodo 1961-1973, el autor hace un análisis profundo del libro de Hahn *Esta rosa negra* y apunta a varios tópicos que reafirman nuestra tesis: “Esta rosa negra [...] recoge el tema de la muerte como asunto recurrente. Su reelaboración y desarrollo, sin constituir la repetición del viejo tema

medieval o del cristiano posteriormente, tiene la capacidad estética de llevarlo por nuevas y distintas variaciones hasta contenidos insospechados” (*La joven poesía chilena...*99). Y como hemos apuntado a lo largo de esta investigación, en Hahn también se ve una continuación de las tradiciones no solamente inmediatas a su generación, sino a las tradiciones del Siglo de Oro español:

En el caso particular de Óscar Hahn, toda su poesía muestra dos líneas permanentes de influencias: la tradición literaria que ha tratado el tema de la muerte, específicamente la medieval y la del siglo XVI (Villon, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Jorge Manrique, Góngora, Quevedo, entre otros), y la poesía popular tradicional chilena en lo que al tema del fin del mundo y la muerte se refiere. [...] Por otro lado, el uso de ciertos temas, metáforas imágenes o tópicos, todos ellos siempre están referidos a la visión transformadora de la muerte [...] La recurrente temática de la muerte no se asume como una mimética repetición de un tópico literario según esas dos líneas más notorias de influencias, por el contrario, lo que habrá [...] será la remotivación o transformación de la visión del perecimiento, insertado dentro del uso singular de esas formas, temas, tópicos, etc., arriba señalados (100-101).

Oliver Welden (Colectivo Tebaida)

Welden nació en 1946 en Santiago. Hizo sus estudios de Pedagogía del Castellano en la Universidad de Chile en la sede Antofagasta y en la de Iquique posteriormente. En 1968 fundó con Alicia Galaz, la revista *Tebaida*, editada en la Universidad de Chile sede Arica, donde ambos ejercían como profesores por esos años. Como casi todos los miembros de su generación, Welden se tuvo que exiliar tras el golpe de estado. *Perro del amor* (1965), constituye lo que se ha llamado un libro de culto, mismo con el que ganó un premio en la Sociedad de Escritores de Chile. Del mismo presentamos “Credenciales”.

CREDENCIALES

Fulano de Tal, de infeliz memoria,
acogido al desencanto y criado en la impostura,
revela aquí su amargura
y expone, paso a paso, su conducta perentoria,
mientras se sube a la silla
y al cuello se ajusta la soga.
En el piso, señor juez, la carta justificatoria,
otra a su esposa, otra a su madre
y en alguna parte de la casa
el teléfono que llama, brevemente,
demasiado tarde. (13)

En este poema se expone claramente el tema del suicidio. La muerte, junto con la infancia y el amor, es el tema de la subversión en *Perro del amor*, título que ya predispone al lector al sufrimiento. Todos ellos son acontecimientos humanos pero vistos desde la tragedia y en su forma más radical. El suicidio aquí se expone como un acto más del acontecer cotidiano, como una consecuencia natural al desencanto de la vida, a la idea de la impostura que muchos abrazamos para encajar en una sociedad y una ideología; es

un recorrido paso a paso de una realidad angustiosa y amarga, en la muerte preparada como un acto de rutina. Lo más dramático del poema es el final, en el que suena un teléfono que el suicida ya no escucha, que pudiera haber sido su salvación. El hablante describe el acto de un hombre anónimo “Fulano de Tal”, de tal manera que el lector puede asociarlo a sí mismo, porque cualquiera se puede poner en esa situación. La imagen es casi un cliché, con la carta al juez y la explicación a la mujer y a la madre, pero la situación repetida de forma concreta y sucinta, le confieren al poema una contundencia difícil de ignorar. Una reseña que hace Ignacio Valente para el periódico chileno *El Mercurio* en 1970, sintetiza de esta forma el poemario de Welden:

Desde la primera página nos gana el tono directo de su planteamiento poético. Se va al grano desde la partida. Una situación concreta, por lo general una situación narrativa (más que lírica o metafísica) sirve de arranque a un relato de intensa tonalidad prosística, secretamente rescatado de la mera prosa por la esencialidad de la expresión y por el dejo de una amargura, entre sentimental e irónica, que da una precisa intención creadora a la anécdota [...] Hay siempre anécdota, evento, transcurso humano en estos poemas; hay también una precisa emotividad que es el hilo interior de la narración. [...] La anécdota, en su misma desnudez, libera ese sentido poético que otros buscan más bien en la libre vida de las imágenes (5).

La diferencia de Welden con otros poetas, como pudimos constatar, es su calidad narrativa. El hablante se sitúa como cronista de un evento que sigue paso a paso, pero en el que no tiene forma de intervenir. Es una forma de dar cuenta de una situación terrible y cotidiana, desprovista de explicaciones o justificaciones, y esto es justamente lo que la hace más dramática.

Floridor Pérez (Colectivo Trilce)

Floridor Pérez nació en 1937 en Cochamó, Región de los Lagos. Su primer poemario *Para saber y cantar* fue publicado en 1965, y del mismo extraemos los poemas a continuación. A Pérez se le ha reconocido su gran labor para la conservación y difusión de las tradiciones populares chilenas, y es mayormente conocido por su libro *Cartas de prisionero*, publicado hasta 1984, que es consecuencia de su estadía en la isla Quirina, un campo de concentración para detenidos después del golpe militar de 1973. Además de Jorge Teiller, a Floridor Pérez se le considera un representante de la poesía lórica.

Presentamos el poema “Este año nuevo”.

ESTE AÑO NUEVO

Año nuevo en el reloj de campana.
Solamente hay un poco de agua en el jarro familiar
y un poco de música duerme en la guitarra.
De la percha no cuelga ninguna otra prenda querida
como si el año se hubiera marchado
con el abrigo y el sombrero puestos.

Entonces se comprende la inutilidad del calendario,
la supremacía del vino sobre el agua.
Porque este salón no será fiesta
mientras no lleguen los invitados.
Porque esta noche no será Año Nuevo
mientras no lleguen los amigos
y la vecina traiga el anillo de su abrazo.

Para entonces habrá sobre esta mesa tanta cosa.
Tanta cosa y un poco de silencio
cruzado de pequeñas campanas:
vasos y miradas, risas y cucharas que se chocan,

y cuando huya del jarro
el vino que nombra los amigos ausentes,
cuando se vacíen las copas rubias y morenas,
entonces,
la dueña de casa traerá muchas sillas,
un poco de vino para llenar las copas
y un poco de música
para llenar el espacio vacío de la guitarra. (19-20)

Floridor Pérez es considerado, como hemos afirmado arriba, como representante de la tradición lárca inaugurada por Jorge Teiller, miembro de la generación del 50 chilena. Su poesía está dotada de ese aire bucólico, de regreso a la tierra, a la tradición y sobre todo, a una cultura en vías de desaparición. La poesía de Pérez denuncia el alienamiento que provocó el “progreso” y la vida moderna, por ello, en estos poemas encontramos constantes alusiones a la vida rural, al pasado, a lo natural.

El poema que aquí presentamos, “Este año nuevo”, es un pretexto para hablar de lo fundamental que era para la generación del sesenta, el tema de la colectividad. La parafernalia siempre presente en este acontecimiento cultural pasa a segundo plano: las copas, el vino y la música que cobrarán sentido hasta que hagan aparición los amigos con quienes se celebra. La inutilidad del calendario y la percha vacía de prendas dotan al poema de un aire nostálgico, pero a la vez proclaman la importancia de las relaciones humanas, que pareciera es lo único que importa. Uno puede imaginarse la escena como un cuadro hasta cierto punto costumbrista, pero congelado en el momento inmediato anterior a la llegada de los amigos. La fiesta en sí misma ha perdido su importancia, pero lo importante radica en esa unión, que es el motivo trascendente del evento. Dice

Federico Schopf, otro de los integrantes de la generación emergente, en su artículo “Ingenio y figura de Floridor Pérez: una defensa de la cultura rural” (1987):

Floridor Pérez pertenece –quiere pertenecer- a una generación que alcanzó a ver, tal vez a vivir, *el otro pasado*⁹, en que el sujeto era parte de una colectividad y un linaje. Su poesía es “genealógica” en su búsqueda y afirmación de raíces en la tierra y en la patria. Dios, Patria y Familia podría ser –si aplicamos el humor negro- el lema de este poeta desterrado por el paso del tiempo y las deformaciones de la vida moderna. Pero Dios ha dejado de existir –al menos monoteísticamente experimentado- en este espacio rural. Su figura se ha disuelto, desintegrado, mejor dicho, reintegrado a la tierra y a la memoria crítica (168).

La desmitificación del sujeto poético sufre una transformación subversiva, que se explica perfectamente siguiendo a Schopf:

El yo de este poeta no es el yo personal, egolátrico, privilegiado, elevado, etc., sino el de un retornado que siente pertenecer a un mundo que –en la medida que se va perdiendo y “se desliza como arena entre los dedos” (Rilke)- se hace más inasible y disperso. En este sentido, el sujeto de la escritura de Floridor Pérez es un poeta de *transición*¹⁰: el mundo rural deviene extraño, irreal, comienza a erigir –para ser conservado *verosímilmente*¹¹- una relación crítica y autorreflexiva, no sólo la de un poeta testimonial (168).

⁹ En cursivas en el original.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Omar Lara (Colectivo Trilce)

Omar Lara nació en Nueva Imperial en el sur de Chile en 1941. Es el fundador del colectivo Trilce y la revista del mismo nombre, surgidos en la ciudad de Valdivia en 1964. Tras ser encarcelado durante tres meses a raíz del golpe, Lara se exilió en Perú y de allí se fue a España durante un corto periodo en el que refundó la revista *Trilce* y la editorial LAR (Literatura Americana Reunida) en 1981. Dicha editorial y la revista se editan actualmente en la ciudad de Concepción, en donde vive hoy Lara, tras haber realizado estudios de Filología en Rumania. De *Argumento del día*, publicado en 1964, analizamos “Y la inminente perspectiva...”

Y LA INMINENTE PERSPECTIVA...?

Y la inminente perspectiva...?

Y la canción unánime?

Y estos veintiún años

descolgándose de omar

lara,

transgrediendo la más íntima

posibilidad?

Digo,

columpiarse debidamente sobrio,

indolentemente sobrio

entre un extremo

y otro extremo

anterior,

es cosa de héroes. Principalmente
de hombres.

Es preciso tomar de los cabellos

y arrastrar, simplemente,

nuestra mochila ocasional,

aunque algunos indiquen con la mano
y se refieran
a una utópica
experiencia en calzoncillos.

Ya está bueno de puertas,
de papeles,
de espeluznantes relatos
amorosos.
Está bueno de buenos
y de genuflexiones,
de relojes
y de madrigueras.
Está bueno del sol
creando a medias,
del pan
amando a medias,
de este morir a medias
también, y de los días
cubriendo incuestionablemente
a medias
la parte miserable que queda
de los huesos. (10-11)

Argumento del día es, como en el caso de algunos de los poemas del periodo que nos ocupa en esta investigación, la obra inaugural de Omar Lara, y por ello es también una obra de adolescencia que carece de la fuerza de sus escritos más tardíos, sobre todo aquellos escritos después del golpe de 1973. En el caso de este poema, el yo poético está asociado directamente con el propio autor: “Y estos veintiún años/ descolgándose de omar /lara”. Es interesante notar que el escritor revela tanto su edad al escribir los versos, y su nombre, pero con minúsculas, información que denotaría dos cosas: la perspectiva (recordemos el título) que se tiene de las cosas a una edad donde no se es ya un niño, pero tampoco se es todavía un hombre maduro, en muchos casos, y el distanciamiento con su

propio yo escritor al optar por las minúsculas, como disminuyendo un poco, tal vez ese yo poético del que todavía no está seguro. El poema en sí mismo es una interrogación, una suerte de puesta en suspenso de lo que se es y de lo que se espera que sea uno. El hartazgo, “ya está bueno de puertas / de papeles / de espeluznantes / relatos amorosos”, precedido de la idea de “arrastrar la mochila ocasional”, sugiere que es la edad de volverse hombre y decidir sobre el destino, pero desde una perspectiva ciertamente irónica: “una utópica experiencia en calzoncillos”. Este poema es una declaración, una suerte de manifiesto, de caer al vacío en la experiencia vital.

En un artículo que escribe uno de los contemporáneos de Lara, y miembro del grupo Trilce, Carlos Cortínez, habla del escritor en tanto persona y poeta. Lo describe de este modo:

Su poesía inicial me parecía muy diáfana, inscrita en la modalidad nostálgica y sentimental. [...] No conozco toda su obra hecha en el exilio, pero a diferencia de otros poetas “láricos”¹², su obra no se ha contentado con repetir una fórmula. Ha conservado como rasgo personal el fragmentarismo, que le resta accesibilidad a algunos textos pero los carga, casi siempre, de ricas sugerencias. No nos deja su poesía una visión unívoca de sí mismo, como la que ofrece su primer poemario. En algunos versos entreveo a un ser melancólico y sufriente, y ello no se corresponde con el joven poeta que yo conocí hace treinta años (“El temblor poético en Trilce” 105).

Es cierto que hay una gran dosis de melancolía en este poema, cuanto menos, pero también es una melancolía teñida de ironía, y cierta socarronería, por lo que podemos

¹² La afirmación que hace Cortínez sobre el carácter lárico de la obra de Lara, es discutible. El propio Omar Lara desmiente esta percepción en una entrevista aparecida en la revista *Mester* de título “La tenue y alerta memoria del viajero: Conversaciones con el poeta Omar Lara” California: 2001, pp. 114-132.

decir que es una base sólida para la experiencia que tendría Lara, como los demás miembros de su grupo, de vivir en el exilio.

Jaime Quezada (Colectivo Arúspice)

Jaime Quezada nace en 1942 en Los Ángeles, región del Biobío. En la Universidad de Concepción es donde funda el grupo y la revista Arúspice, en donde hubo colaboraciones de Nicanor Parra, Julio Cortázar y Gonzalo Rojas.

A Quezada se lo conoce principalmente por la difusión y estudios que ha hecho sobre la vida y obra de la poeta Gabriela Mistral, además de las contribuciones a la investigación de temas de la cultura chilena tradicional, objeto del que abreva en su poesía.

De su libro *Poemas de las cosas olvidadas*, publicado en 1965, tomamos aquí “Poema de las cosas olvidadas”.

POEMA DE LAS COSAS OLVIDADAS

El caracol blanco en la playa vacío.
Y llenándose de arena
como si fuese un antiguo reloj
señalando la edad del viento.

El largo tren sin silencio,
como un ídolo sonoro
moviéndose en los rieles oscuros.
Y la estación vacía.
No hay tiempo para esperar el viejo viajero.

El sol abierto como una nuez roja,
despertando el principio de toda mariposa.
Y nunca ilumina
el cuarto vacío de mi madre pobre.

Tantas cosas olvidadas.
Y existiendo más que el hombre...(30)

Poemas de las cosas olvidadas de Jaime Quezada es un libro asociado con la poesía lárca. Recordemos que es Jorge Teiller, en 1955, quien da nombre a un tipo de poesía relacionada con el recuerdo, con la tierra, con la idea mítica de una especie de paraíso perdido tanto de la infancia, como del hombre en contacto con la naturaleza. En el poema que aquí transcribimos, del mismo nombre que el libro, empieza el autor por establecer un nuevo orden natural desde el título; es decir, desde aquello que pareciera hemos olvidado. Lo que resulta es que son esas cosas cotidianas como el caracol, el tren y el sol lo que damos por descontado, y que Quezada imprime de una importancia sin apasionamientos. Es la contemplación de estos objetos y su comparación con el reloj, el ídolo y la mariposa o la nuez, lo que revela su profundidad y misterio. El verso final sin duda pone en juego la verdadera trascendencia de los objetos de los que nos hemos olvidado por el afán de la vida moderna anclada en la acción: “Tantas cosas olvidadas. / Y existiendo más que el hombre...”.

Quien hace una minuciosa revisión de la poesía de Quezada es Iván Carrasco, quien en su ensayo “Jaime Quezada: del larismo a la denuncia profética” (1990), describe el poemario *Poemas de las cosas olvidadas* de la siguiente manera:

El poeta contempla los seres insignificantes, marginados, ignorados de la cotidianidad, “para perpetuar el misterio / de las cosas más pequeñas (“Vigilia”). Su actitud es descriptiva y reflexiva: habla de las gotas de parafina, de los insectos, de los trenes, del sol, de un anciano moribundo y de los sentimientos de tristeza y soledad que le provocan. [...] Sin embargo, ya en el texto central del volumen, que lleva su mismo título, el modo de tratar el tiempo anuncia la transformación del larismo. Un sujeto introspectivo y solitario observa “El caracol blanco en la playa vacío/ Y llenándose de arena/ como si fuese un antiguo reloj/ señalando la edad del viento”. [...] Observo aquí los rasgos que,

transformándose y haciéndose más complejos, van a conformar la poesía de Quezada: la preocupación por el tiempo, la cotidianidad, la naturaleza, la actitud contemplativa. Y otro más: la conciencia autorreflexiva, metapoética (75-76).

Esta consciencia reflexiva se constata en el hecho de que el larismo no solamente se trata de un recuerdo: es el regreso a un lugar mítico –que normalmente se asocia a lo natural, a la tierra, a la infancia- pero que puede estar en el poeta mismo, en esa actitud introspectiva de la que habla el crítico. Es de donde surge realmente la profundidad en los textos de Quezada.

Gonzalo Millán (Colectivo Arúspice)

Gonzalo Millán nació en Santiago el año de 1947 y murió en octubre de 2006. Fue el miembro más joven de la generación del sesenta. Estudió literatura en la Universidad de Concepción, y tras el golpe militar de 1973, trató de exiliarse a México sin conseguirlo; fue así que transitó entre Panamá y Costa Rica por periodos cortos, hasta acabar residiendo en Canadá, donde fundaría la editorial Cordillera. *Relación personal* es su primer poemario, el cual recibió el premio Pedro de Oña en 1968. Del mismo tomamos “Y ahora el sol destiñe el fondo rosado de tu concha”.

Y AHORA EL SOL DESTIÑE EL FONDO ROSADO DE TU CONCHA

Con mis pequeños ojos cegados
por los trozos de espejos
que trituran las olas,
raspo y destruyo hasta desollarte
los tatuajes de la arena
y la cal en tu costra,
para poder hundirte en la carne,
roída por el jugo de limón,
mi pico de ave. (28)

En este poema el hablante se transforma en un ave de rapiña. El texto es breve, pero contundente. Se percibe una intención destructora desde el propio título, que remite a un juego de palabras: el fondo rosado de la concha, se puede leer literalmente, como aquella concha de mar que se abre y revela su animal rosado, pero también se puede leer desde su variante dialectal chilena, en que la concha se asocia a la vulva femenina. Esto convertiría entonces al poema en un acto sexual metaforizado a través de la actitud de las

aves que roen las entrañas de los cadáveres. El yo sería entonces un agente de la muerte y de la “muerte pequeña” del coito. Es curioso que el título pareciera formar parte del poema, como un verso más, que no se repite dentro del poema mismo, pero que remite sin lugar a dudas a algo más que la acción carroñera del ave. El título es el elemento desambiguador del poema. Las cosas de la naturaleza dotan al hablante del poema de su propia existencia; es decir, éste no se encuentra distanciado ni por la contemplación, como en el caso de Quezada, ni por el recuerdo, como en el caso de Pérez. Quezada traspone su propio yo al del animal y se ve a sí mismo desde los ojos de éste: “Con mis pequeños ojos cegados / por los trozos de espejos [...] / mi pico de ave”.

Jaime Concha¹³ afirma en su ensayo “Mapa de la nueva poesía chilena” (1988), que

Relación personal (1968), primer libro de Gonzalo Millán, era una obra sin duda adolescente. Las experiencias lo eran, los sentimientos también, la base y el tono de su mundo poético nacían en suelo adolescente. Había sin embargo en sus poemas una tensión ácida, corrosiva contra sí mismo, como disposición del ánimo; una considerable imaginación idiomática y emocional y, como rasgo de su estilo constructivo, una tendencia a configurar situaciones y sentimientos de manera objetal (80).

Sin duda es el caso del poema que aquí presentamos; ese acto desgarrador y esa objetividad se evidencian claramente en la yuxtaposición del yo y el animal carroñero. Hay una afirmación interesante que hace Antonio Skármeta en su reseña sobre *Relación personal* acerca del yo poético del Quezada de esos años: “El hablante de estos textos es

¹³ Nacido en el Puerto de Corral, provincia de Valdivia, estudió en el Instituto Salesiano de Valdivia y en la Universidad de Concepción. Ha enseñado en Chile, Ecuador, Francia, Estados Unidos y México; actualmente es académico en la Universidad de California, San Diego (La Jolla). Autor de monografías sobre Darío, Neruda, Mistral y Huidobro entre muchos otros; es considerado uno de los críticos fundamentales de América Latina.

un yo¹⁴ minimizado, incapaz de vivir con plenitud el momento, porque su conciencia está templada para vivir asaltada por la muerte” (*Revista chilena de literatura* 91).

¹⁴ En cursivas en el original.

Claudio Bertoni (Colectivo Tribu No)

Nació en Santiago en 1946. Estudió Filosofía e Inglés en la Universidad de Chile, sin haber terminado su carrera. Fue percusionista en algunas orquestas de jazz, en Chile y en Europa (donde vivió entre 1973 y 1976). Fundó el colectivo Tribu No, junto con Cecilia Vicuña. Publicó en Londres *El cansador intrabajable* en 1973, obra hoy inconseguible. Publicó en varias revistas latinoamericanas: *El Corno Emplumado*, de México, *Extramuro* de Venezuela y otras, siendo su influencia la literatura *beat*, principalmente. De internet pudimos dar con unos cuantos poemas de los años setenta, de los cuales presentamos “Escaramuza” (1972)¹⁵.

ESCARAMUZA

Hace unos días
cambié la mesa endeble
en que tenía una serie
de papeles acumulando polvo,
para el otro lado
de la cama.
Así podría escribir
sentado en la misma
sobre una mesa que recibiera
la luz de la ventana.
Al día siguiente
Berta movió la cama
hacia el poniente
dejando un espacio
de un metro y más
entre su flanco derecho
y la ventana.
Además cupo entonces la silla.

¹⁵ Tomado de: <http://www.letras.s5.com/bertoni0810.html>

“Escaramuza”, de Claudio Bertoni, es un ejemplo claro del uso del lenguaje coloquial y las imágenes y situaciones cotidianas, heredadas de Nicanor Parra, pero también del movimiento *beat*, y los vasos comunicantes que siempre tuvo su poesía con la música y su obra artística en general. Bertoni habla de sus vínculos con el movimiento Fluxus, que siendo una corriente multimedia, tenía una influencia abarcadora. No es casualidad entonces que la poesía de Bertoni se inscriba dentro de un círculo cuyas influencias son plásticas, musicales, visuales etc.

Este poema contiene un sutil tinte humorístico muy propio de la obra y el modo de ser de Bertoni. En ello vemos también la influencia del surrealismo y el *ready-made*. El hablante aquí establece un acto de espontaneidad en el cual un movimiento espacial es potencialmente un generador de cambio en el otro, que es Berta, quien re-acciona al movimiento, propiciando así la posibilidad de continuación de la escritura, ya que todo se trata de una mesa en donde pareciera que ya no se puede trabajar de tanta incomodidad. Este poema es algo así como algo casual, casi no lo tomamos en serio. Pero dentro del contexto de los años en que se escribe (inicios de los setenta), es casi tan revolucionario como lo que hizo Duchamp en su tiempo. Citamos un ensayo excelente, escrito por Andrés López Umaña, que se titula: “La poesía ‘superficial’ de Claudio Bertoni” (1996), así, irónicamente entrecomillado el adjetivo superficial, porque eso pareciera todo lo que hace Bertoni, una suerte de broma ligera. Afirmo en un fragmento de su análisis que

La vanguardia de los sesenta corresponde a lo que Bertoni denomina ‘una hermandad en nuestras cabezas [refiriéndose justamente al movimiento Fluxus], es decir, poetas y artistas visuales que se aproximan a lo concreto y vivencial del mundo urbano y, al la vez, exaltan y ponen en tela de juicio la modernidad, sus transformaciones globales y sus momentos nimios. Heredando el todo o nada de las viejas vanguardias, para estos artistas

todo es poetizable y no hay nada que quede fuera del interés creativo del artista. Bertoni, casi programáticamente, ceñirá su discurso a este propósito (386).

Y bien es verdad que Bertoni ha seguido fiel a su discurso. Cualquier cosa es, desde su perspectiva, tema para su poética.

Cecilia Vicuña (Colectivo Tribu No)

Cecilia Vicuña nació en 1948, y es mejor conocida como artista plástica. Heredera de una gran tradición artística familiar, Vicuña fundó junto con Claudio Bertoni el colectivo Tribu No en 1966. Su libro-artefacto *Sabor a mí* (1973), tiene muchas concepciones visuales y plásticas que posteriormente desarrollaría en intervenciones, exposiciones, recitales, etc.

Del mismo presentamos el poema “Retrato físico”, escrito en 1966 y publicado en ese libro.

RETRATO FÍSICO

Tengo el cráneo en forma de avellana
y unas nalgas festivas a la orilla
de unos muslos cosquillosos
de melón
Tengo rodillas de heliotropo y tobillos
de piedra pómez, cuello de abedul africano
porque aparte de los dientes no tengo nada
blanco ni la esclerótida
de color indefinible
Tengo veinte dedos y no estoy muy segura
de poder conservarlos
Siempre están a punto de caerse
aunque los quiero mucho
Después me termino y lo demás
lo guardo a la orilla del mar.
No soy muy desvergonzada a decir verdad
Siempre que hay un hoyo caigo dentro
porque no soy precavida
ni sospechosa. (99)

El poema de Vicuña que presentamos aquí es absolutamente lúdico. El juego lingüístico que propone es decididamente humorístico y a la vez grotesco. Vicuña reconfigura la imagen del yo como una serie de objetos tomados de la naturaleza, y dimensiona la idea del cuerpo femenino desde una perspectiva nueva, describiéndose como partes de un todo y un todo en partes. Este poema, uno de los más antiguos que reúne en su libro-objeto *Sabor a mí*, es como la muestra de lo que el arte significa para la poeta. El poema, como para Bertoni y los integrantes de la Tribu No, está necesariamente conectado con todas las disciplinas plásticas: el cuadro, el collage, el dibujo, la escultura, etc. Su libro es un ejemplo claro de ello, porque es un híbrido como el propio poema. Por eso nos parece que “Retrato físico” es una especie de resumen de su imaginario poético y de su forma de no solamente escribir, sino de manufacturar, artesanalmente, su ideario y su percepción de sí misma. De este poema ofrece Soledad Bianchi en su libro *Poesía chilena (Miradas Enfoques Apuntes)* (fecha) las siguientes nociones:

Sin explicitar comparaciones, esta mujer identifica varias partes de su cuerpo con elementos naturales. El procedimiento lo aprendió Cecilia Vicuña de la poesía indígena americana, rasgo que Ernesto Cardenal considera inherente a la poesía primitiva donde las imágenes concretas suplantarian las ideas abstractas. Y si los frutos, árboles, plantas o piedras mencionados en “Retrato físico” son bellos y apetecibles en sí, el cuerpo femenino descrito resulta aterrador y monstruoso: aunque más heterogénea, por la diversidad de orígenes de los elementos naturales a los que recurre Cecilia Vicuña, la impresión resultante sería algo similar a la que producen las obras de Giuseppe Arcimboldo, uno de los pintores apreciados por los surrealistas. Con sensualidad se percibe la poeta, saliéndose de las pautas habituales de un auto-retrato femenino: este

quiebre produce un humor que se prolonga en los versos restantes en los que varían los procedimientos descriptivos (236).

Además, el hablante del poema (la hablante), recurre a la ironía con los versos finales: “No soy muy desvergonzada a decir verdad / Siempre que hay un hoyo caigo dentro / porque no soy precavida / ni sospechosa”. La desvergüenza está obviamente soterrada desde la propia descripción que hace de su cuerpo, porque se exhibe abiertamente a la lectura del otro. El acto de caer en el hoyo remite a la idea del equívoco, pero desde una actitud gustosa de hacerlo; y ni la precaución ni la sospecha tienen parte en el juego de la creación, porque serían totalmente contrarios a la espontaneidad y ligereza que permea su escritura.

0.3 CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos procurado revisar un fenómeno interesante de la poesía chilena; los colectivos literarios surgidos en la década de 1960. Pudimos hacernos una idea más clara de estos grupos poéticos en relación a las generaciones que los antecedieron y situarlos en su contexto histórico, político y social. Asimismo, hicimos una revisión de cómo se conformaron y cuál era el espíritu que prevalecía en su forma de producir y sus referentes literarios, tanto chilenos como de otras literaturas extranjeras. Analizando sus características y haciendo una descripción de las mismas en boca de sus críticos, pudimos constatar la huella que dejaron en generaciones posteriores. Estos grupos poéticos se vieron marcados por un hito en la historia de Chile, que fue el golpe de estado de 1973, situación que marcó el fin de sus días. Este acontecimiento sin duda fue traumático, pero también constituyó una prueba de la importancia de estos poetas, ya que su obra subsistió y marcó a las generaciones posteriores a ellos. Muchos de sus miembros siguen hoy produciendo en los países donde se vieron obligados a exiliarse, y otros, que pudieron regresar a sus ciudades de origen, son figuras muy importantes en la lírica chilena contemporánea. Otros, por desgracia, ya han muerto, pero siguen vivos en la obra que dejaron y que tuvimos oportunidad de conocer y analizar.

De todas las posibles formas de investigación que se podían imaginar de una generación tan heterogénea como la que nos ocupa, nos centramos en un aspecto que consideramos por demás interesante: la subversión de un hablante en los textos como elemento continuador de una tradición estética precedente. Cada escritor, de forma

distinta, contribuyó con su poesía a nuevas formas creación, pero convergiendo en aspectos que pudimos constatar en este estudio.

Los colectivos literarios de los años sesenta son un fenómeno casi sui generis. No queremos decir con ello que en otros países no se hubieran producido grupos semejantes, muy al contrario, pero los de Chile tienen particularidades, como lo presentamos en este trabajo, que los hacen únicos, por todas las situaciones en las que se engendraron y que aquí describimos.

También tuvimos ocasión de hacer una revisión de los poemas de varios de sus miembros, en los que el lenguaje, dentro de su simpleza, su cotidianidad y brevedad en algunos casos, se crearon mundos llenos de sugerencias y posibilidades.

Esperamos que esta investigación sirva como piedra de toque a posteriores estudios sobre una generación de poetas cuyos nombres no necesariamente resuenan al nivel de otros que los han ensombrecido, pero que no por ello dejan de tener una importancia fundamental en el estudio de la lírica contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Langlois, José Miguel Ibáñez. *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago: Nascimento, 1975.
- Giordano, Jaime. *Dioses, anti-dioses...ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción: LAR, 1987.
- Elliott, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Concepción: Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción, 1957.
- Campos, Javier et. al. *Doctores y proscritos. La nueva generación de latinoamericanistas chilenos en U.S.A.* Concepción: LAR, 1987.
- _____. *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973*. Concepción: LAR, 1987.
- Yamal, Ricardo. *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción: LAR, 1988.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- _____. *Poesía Chilena (Miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago: Documentas, SESOC, sin fecha.
- _____. “Algunas revistas literarias chilenas de la década del sesenta”. *América: Cahiers du CRICCAL*. No. 9-10. 1992: pp. 315-324.
- _____. “Agrupaciones literarias de la década del sesenta”. *Revista Chilena de Literatura*. No. 33. Abr. 1989: pp. 103-120.

- _____. “De lobos y cantos”. *La Época*. 10 Dic. 1995: p.5.
- Epple, Juan Armando. “Veinticinco años del grupo Trilce”. *Paginadura*. No. 1. Dic. 1989: pp.67-80.
- Nieves María, Rodríguez Mario y Triviños, Gilberto. “La emergencia penquista. Poesía en Concepción 1965-1973”. *Revista Chilena de Literatura*. No.36. Nov. 1990: pp. 63-77.
- Quezada, Jaime. “Nicanor Parra en la revista *Arúspice*”. *Atenea 510*. 2014: pp. 183-190.
- Galindo, Óscar. “Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)”. *Revista de Estudios Filológicos*. No. 43. 2008: pp. 101-114.
- Carrasco, Iván. “Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. No. 28. 1999: 157-169. Impreso.
- _____. “Procesos de canonización de la literatura chilena”. *Revista Chilena de Literatura*. No. 73. Nov. 2008: pp. 139-161.
- _____. “Jaime Quezada: del larismo a la denuncia profética” en *Estudios Filológicos*. No. 25, 1990: pp. 73-83.
- Casanova Seguel, Roberto y Zumelzu Martínez, Marcelo. “Actos de nominación en la poesía del sur de Chile”. Tesina. Universidad Austral de Chile. 2006.
- Flores, Arturo. “La tenue y alerta memoria del viajero: conversaciones con el poeta Omar Lara”. *Mester*. No.30. 2001: pp. 114-132.
- Cortínez, Carlos. “El temblor poético de Trilce en el sur de Chile”. *Revista Chilena de Literatura*. No. 51. Nov. 1997: pp. 99-115.

- Merino, Carolina. “Entre la cohesión y la diáspora. 25 años de poesía chilena”. *Aisthesis*. No. 24. 1991: pp. 9-19.
- Zaldívar, María Inés. “El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación poética de los 60”. *Taller de Letras*. No. 41, 2007: pp. 109-120.
- Valente, Ignacio. “Óscar¹⁶ Welden *Perro del amor*”. *El Mercurio*. Santiago: Talleres El Mercurio. Jun, 28 1970. p. 5
- López Umaña, Andrés. “La poesía ‘superficial’ de Claudio Bertoni”. Seminario Textos y Contexto. Santiago: 1996.
- Schopf, Federico. “Ingenio y figura de Floridor Pérez” en *Revista Chilena de Literatura*. No. 29, 1987: pp. 167-170.

¹⁶ Evidentemente se trata de un error del periódico, porque el nombre del escritor es Oliver y no Óscar. Hacemos referencia a la nota, tal cual apareció.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Goic, Cedomil. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3 tomos. Barcelona: Crítica, 1988.
- Fernández, Maximino. *Historia de la literatura chilena*. 2 tomos. Santiago: Editorial Salesiana, 1994.
- Martínez, J. Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Villegas, Juan. *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Madrid: Planeta, 1984.
- Slawinski, Janusz. "Sobre la categoría de sujeto lírico" en *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial* 2, 1989: pp. 333-346.
- Díaz, Cristián Gallegos. "Aportes a la teoría del sujeto poético." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 32, 2006: p. 69.
- Martínez-Falero, Luis. "Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 2013.
- Goya, José Manuel Losada, and Marta Guirao Ochoa, eds. *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Cambridge Scholars Publishing, 2012.

BIBLIOGRAFÍA POÉTICA

- *Revista Trilce de poesía*. Dir. Omar Lara. Valdivia: No. 14 diciembre 1968 – enero 1969.
- *Revista Trilce de poesía*. Dir. Omar Lara. Valdivia: No. 15-16 febrero-agosto 1969.
- Welden, Oliver. *Perro del amor*. Antofagasta: Mimbres-Tebaida, 1968.
- Rojas, Waldo. *Agua removida*. Santiago: Boletín del Instituto Nacional, 1964.
- Lara, Omar. *Argumento del día*. Padre Las Casas: Imprenta San Francisco, 1964.
- _____. *Los enemigos*. Santiago: Mimbres-Trilce, 1967.
- Pérez, Floridor. *Para saber y cantar*. Santiago: Arancibia, 1965.
- Millán, Gonzalo. *Relación personal*. Santiago: Arancibia, 1968.
- Quezada, Jaime. *Poemas de las cosas olvidadas*. Santiago: Arancibia, 1965.
- Hahn, Óscar. *Esta rosa negra*. Santiago: Alerce, 1961.
- Silva Acevedo, Manuel. *Canto rodado*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.
- Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí*. Londres: Beau Geste Press, 1973.