

I&L

INSTITUTE FOR THE STUDY OF IDEOLOGIES AND LITERATURE

lar

SERIES
TOWARDS A
SOCIAL HISTORY OF
HISPANIC AND
LUSO-BRAZILIAN LITERATURE

JAVIER CAMPOS
LA JOVEN POESIA
CHILENA EN EL
PERIODO 1961 — 1973
(G. Millán, W. Rojas, O. Hahn)

I&L

lar

Javier Campos

La Joven Poesía Chilena en el Período 1961—1973

© Javier Campos
© Ed. I&L Librerías Americanas Remata
© Instituto for the Study of Ideology
and Literature
I.S.B.N.

- © Javier Campos
© Ed. LAR Literatura Americana Reunida
© Institute for the Study of Ideologies
and Literature
I.S.B.N.

Javier Campos

La Joven Poesía
Chilena en el
Período 1961—1973

(G. Millán, W. Rojas, O Hahn)

Institute for the Study of Ideologies and Literature
Minneapolis, Minnesota

lar

Ediciones Literatura Americana Reunida

Concepción

1987

PROLOGO

INDICE

Pág.

Prólogo	11
Introducción	17

PRIMERA PARTE

La visión de la infancia mutilada y su proyección a la mujer y a los espacios sociales en la poesía de Gonzalo Millán	39
---	----

SEGUNDA PARTE

La visión de la marginalidad en la poesía de Waldo Rojas	71
--	----

TERCERA PARTE

La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Oscar Hahn	99
Bibliografía	139

PROLOGO

No se había publicado tanto libro de poesía por promociones jóvenes como ha ocurrido a partir del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Desde 1974 hasta sólo 1986 se señalan como 120 libros de poesía publicados entre los de fuera y los de dentro del país. Lo anterior, sin embargo, queda minimizado por lo que señala el número uno de la revista *El Espíritu del Valle* (1985): sólo en el año 1985 se publicaron casi 140 obras de poesía (libros, antologías, separatas, manuscritos fotocopiados, cassettes). Esta efervescente producción es imposible e impensable en la década previa al golpe militar. Durante los años 60 y hasta 1973 ese mar heterogéneo de poesía no ocurrió¹.

La gran heterogeneidad actual de la poesía chilena es pues del todo evidente con posterioridad a 1973. Es común hablar, después de esa fecha, de una poesía chilena escrita en el interior y otra escrita en el exilio. A ello, después de casi siete u ocho años más o menos, hay que agregar el retorno de algunos poetas a Chile. Esta nueva línea -o "desexilio" como denomina Grínor Rojo-, dentro de la heterogeneidad existente, resulta de una interrelación entre la experiencia vida fuera del país y el país al cual se regresa, pero que ya no parece ser el mismo que se dejó². Si bien esta heterogeneidad resulta enriquecedora, crea también una dificultad metodológica. No es ya oportuno señalar quién es el príncipe de la poesía chilena actual, sino intentar definir esa heterogeneidad a través de propuestas metodológicas que ya están en camino³. Otra situación que no ocurrió dentro de la década de los sesenta ha sido la ascendente y significativa producción poética escrita por mujeres⁴.

El objetivo de este estudio es la promoción poética que comienza a desarrollarse dentro del significativo período que va desde 1960 hasta el golpe militar. Si bien dentro de esta promoción también existió una heterogeneidad, és-

ta resultó mucho más definida. Sin embargo, a semejanza de lo que ocurre entre las clases sociales, unas fueron más dominantes y otras, aun cuando existían, resultaron marginadas. Esto me parece importante aclararlo, puesto que se intenta confundir promociones con tendencias heterogéneas dentro de una misma promoción.

Pues bien, durante los sesenta hay una línea de poetas cuya poesía está centrada en una compleja asimilación de lo ciudadano (pero de la ciudad latinoamericana, sin duda), en algunos hay una relación compleja con lo lárlico; está la línea de los poetas estrictamente lárlicos; y, en un plano subterráneo, marginal, no visible en las revistas de poesía dominantes (Tebaida, Arúspice, Trilce), se encontraba una poesía más experimental, de cierta neovanguardia (por ejemplo, Thito Valenzuela, Raúl Zurita, Eduardo Parra, Juan Luis Martínez, Eduardo Embry, Osvaldo Rodríguez, entre otros)⁵. El asunto objetivo es que dentro de los sesenta se privilegió mucho más a los que giraban en torno a esas revistas señaladas. Unos mismos nombres se repetían con constancia en revistas, reseñas, antologías, recitales y congresos. De que ya existían durante los sesenta poetas "dispersos" comienza recién a quedar claro para evitar, como bien recalca Gonzalo Millán, la suposición de que el experimentalismo neovanguardista de cierta poesía chilena posterior a los 73 ha sido sólo producto de las condiciones políticas, sociales y culturales a partir de esa fecha. Señalar esto resulta de mucha importancia. Si bien algunos poetas adquieren cierta nombradía con posterioridad a 1973 en Chile y fuera del país, su desarrollo, sin embargo, un poco diferente, ciertamente iconoclasta y neovanguardista en relación a los poetas más visibles del período de los 60, venía ocurriendo ya dentro de esa misma década. Por ejemplo, *La antinovela* de Juan Luis Martínez y *Purgatorio* de Raúl Zurita, son obras que fueron escritas antes de 1973, dentro de los años 60⁶.

De tal manera que estos poetas "dispersos" durante los 60 no constituían ni constituyen ninguna nueva promoción poética chilena diferente a Trilce, Tebaida, Arúspice, sino que formaban parte de un sector poético heterogéneo. Ellos estaban también produciendo poesía bajo unas mismas condiciones histórico-contextuales (nacionales y continentales) y bajo una híbrida tradición poética latinoamericana. A partir de 1973 lo que ocurre es casi un despoblamiento poético de Chile de muchos poetas visibles en los 60 que salen al exilio (Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Oscar Hahn, Federico Schopf, Omar Lara, entre otros), quedando, en cierta medida, un campo abierto y propicio para el desarrollo de esa especie de neovanguardia, pero ahora dentro de unas condiciones culturales, sociales y políticas específicas que produce el movimiento militar a partir de esa fecha. Otra cosa es hablar de los que realmente comienzan a

crecer y a definir su talento poético y a publicar dentro del régimen.

A esos nuevos poetas (hombres y mujeres) sí hay que considerarlos como una nueva promoción, puesto que no se desarrollan ni maduran política y poéticamente dentro de los años 60. Estos ahora conviven con una gran heterogeneidad: con la tendencia neovanguardista dominante; con la tendencia lárca que se ha remotivado y no parece ser ya la misma de mediados de los 60; con los poetas que comienzan a regresar (el "desexilio"); con la poesía que aún se escribe estrictamente en el exterior (poesía del exilio); con los que salen de Chile después de muchos años, asimilan lo que ven y escriben un libro; y con el nuevo discurso poético femenino que casi fue nulo en los años 60⁷.

La elección de tres poetas específicos para este estudio (Millán, Hahn, Waldo Rojas) no es arbitraria sino que pretende justificar, a través del análisis específico de sus obras hasta 1973, lo planteado en términos teóricos en mi introducción. La introducción fue escrita después del análisis y lectura de las obras de gran parte de esta promoción. De allí comencé a su interpretación con otra multiplicidad de información bibliográfica. La introducción hay que considerarla también como una conclusión. Mi tesis es que en esta promoción poética es posible observar una lenta transformación crítica y agónica -observada en el mismo producto poético- durante la década señalada en relación indirecta a la variedad de sucesos que en ese período ocurren hasta el 11 de septiembre de 1973. No puedo dejar de mencionar, como un paréntesis, que la práctica poética es un producto ideológico con varios posibles discursos productores de sentido. El producto poético, como producto ideológico que es (el cual no tiene por qué ser necesariamente consciente), necesita desopacarse. Para ello los métodos e instrumentos a los cuales el crítico recurre pueden ser variados según el particular discurso poético en cuestión (quiero decir: crítica cultural, socio-crítica, estructuralista, semiótica, etc.)⁸.

El golpe militar apresuró esa transformación agónica y crítica, situación ésta que está perfectamente expresada en las imágenes más dominantes y recurrentes de sus textos poéticos, y no cambió de raíz la poesía joven de entonces de lo blanco a lo negro. El quiebre que yo señalo en mi introducción debe entenderse en ese sentido y no que a partir de 1973 todo comenzó de 0. Así entiendo la ruptura. ¿Qué poeta de entonces o artista en general puede negar tan fuerte impacto en su conducta como individuo y en la irradiación nueva que se proyecta en su poema, cuento, cuadro, obra de teatro, con lo que ocurre en 1973? Hubiera existido La ciudad de Millán sin ese impacto? ¿Cómo se explica la transformación evidente en el discurso de Hahn respecto al cambio semántico que después del golpe asume su tema de la muerte? ¿Cómo se explica la poesía posterior de Waldo Rojas, Omar Lara? ¿Cómo se explica parte de Astrolabio

(1976) de Jaime Quezada, todo **Huerfanías** (1985)? Los ejemplos pueden seguir y seguir.

No me he ocupado en este libro de la tendencia lárca dentro de los 60 porque ello necesita un estudio aparte, pero me he referido a ellos en notas y también dentro del texto mayor. No he tocado para nada, señalándola sólo como "dispersa" en el período de los 60, esa tendencia neovanguardista mencionada. El asunto concreto es que en el momento de mi investigación no existía material bibliográfico disponible. Sólo recientemente, el trabajo de Gonzalo Millán se puede considerar como el primer documento escrito que da cuenta de esa marginalidad en la poesía de los 60. Además, cosa curiosa, ninguno de los poetas a los que consulté hablaron de esa tendencia.

Quiero aprovechar esta oportunidad para agradecer a Hernán Vidal, de University of Minnesota, y al Institute For the Study of Ideologies and Literatures por apoyar esta publicación en conjunción con LAR. A Hernán porque dirigió este trabajo, mis deficiencias no son culpa de él. A Jaime Concha, quien originalmente me sugirió el tema. A Grñor Rojo, quien me señaló importantes correcciones. A Vivianne Mege, a Malva y a Emilie Campos. A Marshall University, Graduate School, por concederme un Summer Research sin el cual no habría sido posible esta publicación. A mi amigo y poeta Omar Lara, pues sin su "ardiente paciencia" no serían posibles las Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida). A Oscar Hahn, quien me facilitó su archivo personal. A Waldo Rojas, quien me envió 10 páginas importantes y exclusivas para mi trabajo que fueron de vital importancia. Finalmente, a Gonzalo Millán mi admiración por su poesía y su amistad desde los tiempos de **Arúspice** en la Universidad de Concepción, Chile.

J.C.

West Virginia, junio 1987

NOTAS

¹En **Post-Coup Chilean Poetry** (1986), editada por Silverio Muñoz, se hace un recuento de la producción poética desde 1974 a 1985. Allí se mencionan como 140 libros de poesía publicados en ese período. Pero, por lo que señala **El Espíritu del Valle**, el número de obras poéticas publicadas parece ser mucho mayor aún.

²Grínor Rojo propone este concepto — "desexilio" — en su artículo aún inédito, "La poesía de Nain Nómez", trabajo leído en la Universidad de Cincinnati, mayo de 1987.

³Me refiero a los siguientes estudios: Grínor Rojo, "Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones a propósito de la antología de Steve White", trabajo leído en LASA, Boston, octubre de 1986; Jaime Giordano, "Hablantes ficticios en la lírica chilena de hoy", trabajo leído en LASA, Boston, octubre de 1986; Soledad Bianchi, quien en estos momentos trabaja un libro sobre poesía chilena.

⁴Me refiero especialmente a: Marcelo Coddou, quien está trabajando en poesía femenina chilena actual; Juan Villegas, **Antología de la nueva poesía femenina chilena**. Santiago: Ediciones La Noria, 1985; Eliana Ortega, entre otros críticos.

⁵Esta característica poética heterogénea o híbrida está perfectamente explicada en mi introducción cuando me refiero, en términos globales, a las promociones jóvenes poéticas latinoamericanas de los 60.

⁶La antología de Martín Micharvegas (**Nueva poesía joven de Chile**) se publica en 1972, pero recoleciona los poemas en 1971. Es decir, los que entre otros allí iban (Zurita, Thito Valenzuela, Martínez) eran los más neovanguardistas del período, distintos a los poetas más visibles de los 60. El artículo de Gonzalo Millán es pues el primero que informa de lo que hasta antes de él era imposible encontrar en ninguna referencia bibliográfica: "Promociones poéticas emergentes: el Espíritu del Valle", **Posdata** (Concepción, Chile), 4, pp. 2-9.

⁷Se señala a Gonzalo Millán (por Soledad Bianchi) como un poeta puente "... un nexo entre los que hoy comenzaban y los que habían comenzado y seguían produciendo y recomenzando cada vez... Millán une a jóvenes y muy jóvenes, nuevos y novísimos". (**Entre la lluvia y el arcoiris**. Ediciones Nuevo Chile, 1983). De igual modo y quizás con igual justicia metodológica serían poetas puentes Raúl Zurita y Juan Luis Martínez. Razones: ellos se inician dentro de los 60, su poética se define allí (los antecedentes dados por Millán lo demuestran), pero se desarrollan aún más dentro de un nuevo contexto (a partir de 1973) y viene a ser puente con la verdadera nueva promoción a partir de esa fecha. De igual modo Jaime Quezada sería otro puente. Su poesía no abandona el tono lírico sino que se revitaliza, se re-motiva a la luz de esas nuevas circunstancias nacionales. Introduce en su poesía la complejidad de la poesía mística hispana (**Huerfanías**) y rescata para su poesía a Gabriela Mistral. Además ha sido el que más ha reseñado (Revista **Ercilla**, **Paula**, etc.) cuanto libro nuevo ha aparecido de la nueva promoción poética chilena.

⁸Debo señalar el importante artículo que abre nuevas posibilidades en el análisis de poesía: Angel Rama, "Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de **Versos sencillos**).". *Revista Iberoamericana*, 111-113 (1980), pp. 358-400.

INTRODUCCION

POESIA CHILENA: 1961—1973

El desarrollo de una considerable población de jóvenes poetas chilenos comenzaría a hacerse visible a partir de la publicación de *Esta rosa negra* de Oscar Hahn en 1961, principalmente dentro de toda la década de 1960 hasta el golpe militar (11 de septiembre de 1973).¹ A partir de esta última fecha, iría a ocurrir una de las más importantes rupturas de la poesía chilena contemporánea que a estos poetas les correspondió iniciar como conjunto promocional. Hasta ahora, la crítica ha señalado sólo algunas consideraciones muy externas cuando se refiere a esta promoción. Es decir, nacen entre 1935 y 1950; comienzan algunos a publicar sistemáticamente a partir de 1961; no entran en conflicto con la tradición poética previa, principalmente con los nacidos entre 1920 y 1935; el contacto y la actividad poética se desarrollan a través de grupos poéticos o revistas de considerable importancia y circulación (*Arúspice*, *Trilce*, *Tebaida*, principalmente), recitales colectivos, y la realización de cuatro encuentros nacionales de la Joven Poesía (1965, 1967, 1971 y 1972).² En cuanto a actitudes poéticas básicas —señala también la crítica— es ésta una poesía que se establece en el mundo "lárico" de la provincia y otra de tema contemporáneo más complejo que puede ubicarse en el espacio de la ciudad.³ Sin embargo, lo que hasta ahora no se había problematizado era su específica formalización poética dentro del conflictivo período de los sesenta hasta el advenimiento del golpe militar.

Toda esta poesía se caracterizaba por un contenido bastante desgarrado con el que se contemplaba la realidad, pero recurriendo a formas bastante desacralizadas de poetizar (frases hechas lexicalizadas, giros coloquiales, núcleos anecdóticos, elementos conversacionales, remotivación de viejos tópicos, readaptación de algunas estructuras tradicionales de versificar, entre otras). Si lo anterior constituía el rasgo estilístico más notorio de esta poesía, era también el

instrumento más adecuado al que podían recurrir para dar cuenta de su relación conflictiva, cuya aprehensión de la exterioridad resultaba fragmentada. Para muchos poetas de esta promoción, aquella escisión constituía una necesaria y previa etapa aclaratoria.⁴ Con ello quedaba en evidencia que toda esta promoción poética chilena se había iniciado como un complejo proceso de transformación crítica. Para desopacar aquel proceso, era insuficiente describir sólo las características formales y metafóricas más o menos relevantes, o señalar una continuidad crítica con la tradición poética chilena, que por lo demás ni estaban esas características bien sistematizadas ni tampoco bien esclarecida aquella continuidad. La atmósfera desgarrada y escindida, la que se reconocía como uno de los rasgos más recurrentes en la joven poesía, adolecía de una significativa comprensión que la enmarcara dialécticamente con su tradición, aquella específica formalización señalada y el particular contexto nacional y continental. Como nada de esto se problematizaba, no quedaba más que reducirla a términos más o menos vagos como "poesía alienada", "hermética", "no comprometida", en fin, poesía personal y enajenada, incapaz de dar cuenta de las luchas sociales, históricas y del entonces contexto chileno en lo que iba de 1961 a 1973. De allí la sospecha de muchos: la poesía chilena joven estaba remando contra la corriente frente a otras actividades artísticas que estaban comprometidas con la "cuestión palpitante".⁵ Pero estos juicios tenían mucho que ver con el estado de la crítica chilena entre 1960 y 1973, principalmente la de orientación socio-histórica que comenzó a desarrollarse entre el proceso de Reformas Universitarias (1967) y el advenimiento del golpe militar. Con ciertos excesos mecanicistas y subvaloración de la especificidad estética, era una crítica bastante precipitada que ponía un signo estrecho a toda actividad que se desarrollara. Explicable también porque se vinculaba a un período de agudización de la lucha política chilena.⁶ Que estos poetas no hubieran escrito abiertamente sobre las situaciones contingentes o palpitantes, a semejanza de otras que lo hicieron progresivamente desde mediados de los sesenta, intensificándose en las postrimerías del gobierno demócratacristiano (1964-1970) y en el otro período de la Unidad Popular (1970-1973), sólo podía explicarse por la correspondencia social de lo que fue su contradicción más relevante⁷.

Aun cuando, por lo general, se toma como punto de referencia el impacto de la Revolución Cubana (1959), que influiría considerablemente en la progresiva concientización política de artistas e intelectuales, los efectos de ella en la joven poesía chilena no parecieron reflejarse en un radical cambio poético. La influencia era, en cambio, más perceptible en un nivel intelectual consciente que en una esperada poesía realista-social. Sin embargo, era su especificidad formal la que sí mostraba una actitud bastante desacralizada e irónica para tra-

tar unos contenidos que extrañamente no correspondían a los tiempos que entonces se vivían. Esta contradicción, de la que ni siquiera se sospechaba su importancia, se expresaba demasiado evidente en toda la formalización poética: un contenido escindido dentro de formas renovadoras de poetizar. Si éste era pues el instrumento más adecuado con el cual podían expresar su propia transformación conflictiva, el mismo movimiento interno de la obra daba cuenta de ello. La propia poesía resolvía el desprendimiento de esa angustia y desgarró, a través de imágenes que recurrían pero que indicaban también sus transformaciones o remotivaciones. La obra iba, por tanto, exigiéndose a sí misma una salida. Había el intento sostenido de despojarse de un encuentro puramente individual, tan notorio en los primeros poemas o en los libros iniciales.

Aquel proceso de transformación poética indicaba, por un lado, el propio conflicto de sus autores entre la praxis social y la artística, pero el que socialmente correspondía también a la reacción de ciertos sectores medios a la ascendente movilización política chilena desde mediados de los sesenta. Por otro, si la ya señalada formalización poética daba cuenta de lo anterior, ésta se había recogido dentro de cierta continuidad poética en vigencia que parecía facilitar mucho más la expresión de aquella atmósfera desgarrada e interiorizada en vez de una poetización al gusto de un estrecho realismo social. En este proceso contradictorio es como la joven poesía chilena va a encontrarse al advenir el golpe militar el 11 de septiembre de 1973.

Si aquella transformación crítica era lo que mejor parecía explicar esa particular formalización poética de esta promoción chilena, sin embargo, era necesario encontrar un significativo eslabón que justificara lo primero, pero que también pudiera señalar la vigencia y la validez de toda esa poesía en las condiciones actuales de la cultura chilena. Y ese eslabón no podía ser sino el golpe militar. El quiebre profundo con que éste afectó toda la estructura social chilena recayó también en la misma literatura y en sus propios productores. Lo que a partir de él se observaba, era un vuelco bastante notorio tanto en las conductas de una considerable población de artistas e intelectuales, vastos sectores de capas medias, como en el mismo producto artístico. Puesto que la dictadura cancelaba un largo proceso histórico de luchas sociales, también resquebrajaba una tan señalada continuidad poética chilena donde no se habían observado grandes quiebres desde comienzos del siglo hasta 1973, principalmente a partir del desarrollo de las primeras vanguardias. Lo que el golpe militar vino a significarle definitivamente a la poesía chilena, que específicamente recaía en la promoción poética más joven, fue el comienzo de una significativa y profunda ruptura. Para que así ocurriera, vastos sectores de artistas e intelectuales, así como considerables capas medias, que habían ido ambos integrándose al proceso de

la Unidad Popular, compartirían por igual, junto a los sectores populares, las condiciones objetivas de la represión militar⁸. Esta situación no tenía precedentes dentro del desarrollo histórico-político chileno en lo que iba de todo el siglo y constituyó uno de los principales factores que ayudaron a cerrar una etapa poética previa, más o menos de relaciones desgarradas, con las que venía transcurriendo una parte importante de la poesía chilena aun cuando hubieran visibles estructuras renovadoras. La solitaria postura del hablante, las escisiones personales, el sentimiento agónico y marginal, entre otros, daban paso al sostenido propósito de reconstruir una patria devastada. La joven poesía, como toda la actividad artística y cultural, había sido objetivamente diezmada por una represión que se había extendido ahora a otros grupos sociales, más allá de las clases obreras. Sin embargo, era en ella donde más se observaba el cambio substancial de su proceso de transformación previa a septiembre de 1973.

Con aquellos poetas no sólo se iniciaba una de las grandes rupturas dentro de la poesía chilena, sino también las nuevas y radicales perspectivas que comenzaría a plantearse, desde entonces, la nueva actividad artística chilena y, en un plano más específico, la actividad cultural interna del país y la del exilio.

La validez e importancia actual de la poesía joven chilena radica en que el eslabón del 11 de septiembre no sólo terminó su proceso "agónico", pero el cual tenía claras correspondencias sociales, sino que el trauma que el golpe militar provocó a la sociedad chilena le exigió también a la poesía la necesidad imperiosa de superar su fragmentación personal anterior por una universalidad más compartida.

El proceso previo a 1973, por tanto, hay que considerarlo como potencial, cuya voluntad principal fue aclaratoria y crítica de los distintos aspectos que poetizaban. A través de él se mostraban también las actitudes conflictivas que les correspondían como sujetos sociales e integrantes de las heterogéneas capas medias a las contradicciones de todo el período. Si el golpe militar no hubiera ocurrido, con toda seguridad esa lenta transformación de la joven poesía habría continuado, pero dentro de otras particulares situaciones que no corresponde señalar aquí. Sea de ello lo que hubiera ocurrido, para entender su significación hasta el mes de septiembre de 1973 había que dejarla esclarecida sobre dos factores que se integraban dialécticamente en su específica y peculiar formalización poética. Primero, lo que de las previas y vigentes tradiciones asimilaban críticamente todos estos poetas. Segundo, si bien las variadas contradicciones del contexto latinoamericano y chileno entre 1960 y 1973 no se problematizaron dentro de una línea explícita o combativa, éstas se adecuaron mejor dentro de lo que fue esa particular formalización. Además, no cabía duda ya que ésa era la mejor herramienta con la cual se podía dar cuenta de la relación conflictiva

va y lenta integración de ciertas capas medias, no pocos artistas e intelectuales, a la ascendente movilización política que fue diezmada el 11 de septiembre de 1973.

I. La continuidad crítica con la tradición poética

La joven poesía chilena, en lo que iba de 1960 a 1973, no asumió una perspectiva militante ni nada parecía indicar tampoco que su desarrollo iba en busca de la claridad realista-social. Sin embargo, existían al menos tres antecedentes importantes: la etapa poética de Pablo de Rokha, que agresivamente condenaba el aparato cultural burgués, poesía desligada de retórica, pero no de una completa grandilocuencia; la narrativa y la poesía social de la generación del 38; y *Canto general* (1950) -esta definitiva creación de la poesía hispanoamericana, comparable en la plástica a la de los murales mexicanos-, que se constituía en una nueva etapa de la poesía nerudiana, superando dialécticamente las suyas anteriores. Sin que hubiera una actitud iconoclasta frente a esa tradición de contenidos más militantes, estaban los jóvenes poetas chilenos más inclinados a ciertas fuentes por donde habían venido desarrollándose, desde las primeras décadas, las distintas vertientes de la vanguardia, especialmente la de Vicente Huidobro.

Huidobro, De Rokha y Juan Guzmán Cruchaga (los que dirigieron y redactaron la revista *Azul*) fueron los primeros que comenzaron a diferenciarse de las líneas post-románticas, subjetivistas o encerrados otros en modelos más tradicionales (Carlos Mondaca, Manuel Magallanes Moure, Ernesto Guzmán, Juan Guzmán Cruchaga). Es, pues, a partir de un lenguaje más moderno, pero el que también provoca un subjetivismo variado por esas épocas, desde el que nacerán los futuros experimentadores de la vanguardia, cuya posterior poesía chilena no dejaría de prescindir en sus distintas gamas herméticas, sociales otras, antipoéticas o conversacionales, quitándole al lenguaje la elevada elocuencia.⁹

Posteriormente, con el ascenso del Frente Popular en 1938 -crecimiento manifiesto de la lucha de masas chilena, combate internacional contra el fascismo y la solidaridad con la República Española- hay un grupo de escritores que se muestran comprometidos con la acción política social o son militantes de partidos populares o escritores de izquierda. Son escritores que hacen coincidir su actitud literaria -principalmente en la narrativa- y su posición ideológica¹⁰. Si bien la narrativa de esta generación parece bien perfilada, la poesía enmarcada y publicada dentro de este período no pareció seguir necesariamente el mismo camino de la novela o el cuento. De hecho, fueron visibles al menos dos líneas

bastante significativas, las que siendo también continuidad más desarrolladas de las de la vanguardia se iban constituyendo en sólidas influencias para las décadas posteriores. La primera fue la que amplió el puente que iniciaran Huidobro y otros en las décadas precedentes, pero por el cual seguiría entrando toda la corriente moderna de la poesía europea (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Sade, Jarry, Breton, entre otros)¹¹. Tal fue el caso del grupo "La Mandrágora" (1937), que puede considerarse como el primer movimiento vanguardista/surrealista chileno organizado (Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Eduardo Anguita y Gonzalo Rojas, posteriormente)¹². Esa "modernidad", la que se impregnaba en la poesía de "La Mandrágora" y en otros poetas que no pertenecieron a él (Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, el Neruda de *Residencia en la tierra*, entre otros), consistió, en las palabras de Braulio Arenas, en la "necesidad de hacer posible la libertad puesto que nunca como ahora nada risueño nos ofrecía el exterior; pero teníamos a nuestro haber el humor surrealista y la ironía romántica, los que fueron pedernales preciosos para frotarlos contra la piel de una realidad depravada"¹³. Aquel carácter "nuevo" de la entonces poesía chilena, signo de un substancial cambio a través de las corrientes vanguardistas y surrealistas, ya había quedado muy bien señalado -tres años antes de la formación de "La Mandrágora"- en la importante *Antología de la poesía chilena nueva* (1935), hecha por Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita (Huidobro, Neruda, De Rokha, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Omar Cáceres, Juvencio Valle, Angel Cruchaga, más los dos antologadores y excluyendo inexplicablemente a Gabriela Mistral). Sin embargo, tres años después (1938), aparece una antología prologada por Tomás Lago donde se incluyen ocho poetas de entonces -aún no llegaban algunos a los 25 años-, la que andando el tiempo vendría a ser un importante antecedente pre-histórico de la antipoesía parriana. Estos nuevos poetas se consideraban distintos a los poetas creacionistas, herméticos u oníricos. Postulaban a la claridad conceptual y formal, cuyos antecedentes estaban ya en César Vallejo y De Rokha, a la naturalidad y espontaneidad al alcance de un grueso público¹⁴. Se autodenominaban los paladines de la claridad, poetas de poesía diurna contra los poetas oscuros: el reverso de la medalla surrealista. De estos ocho poetas, Nicanor Parra sería el que habría de dar otro rumbo, pero no único, tanto a la misma poesía chilena como a una parte considerable de la latinoamericana a partir de *Poemas y antipoemas* (1954). Esta segunda línea, el antipoema o la antipoesía, no fue sino -en las propias palabras del antipoeta- "el poema o la poesía tradicional que se enriqueció con la savia surrealista."¹⁵ A partir de aquí, la concepción del poeta que habitaba una aureola hermética u onírica comenzaba a ponerse en serias dudas. De igual modo, la sospecha de

una condición de profeta o conductor de pueblos y la utilización del lenguaje poético como instrumento dócil al dictado de una precoz o automática inspiración. En su conjunto, éstas fueron las características más notorias que se reunirían en la llamada generación poética chilena del 50 (Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Armando Uribe, Miguel Arteche, Alberto Rubio, entre otros), el más cercano y vigente eslabón que la posterior poesía joven chilena iría a retomar.¹⁶ Eran Lihn y Teillier los que sintetizaban los rumbos, sin embargo, diversificados, que continuarían los más jóvenes poetas. El primero, cuya poesía refería a una realidad contemporánea y urbana más compleja, configuraba en un todo dialéctico la desconfianza de la poesía, pero el convencimiento que ella podía dar cuenta también de las personales incertidumbres y desalientos. Al poeta ya no podía bastarle una fugaz inspiración para expresar esa nueva complejidad, sino precisar su escritura a través de un exigente oficio autoasumido (Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, entre otros, son ejemplos clarísimos de esta lección). La poesía de Teillier, aquella que buscaba un tiempo de arraigo en las comunidades donde la naturaleza del sur chileno parecía no devastada, dejaba en los poetas "láricos" de la joven poesía, por el contrario, una relación bastante conflictiva con aquel espacio provinciano. El idílico mundo rural teillierano desaparecía cada vez más por el avance inminente de cierta civilización que irrumpía en la "casa natal" (Jaime Quezada, Omar Lara, Floridor Pérez, Enrique Valdés, entre otros, son los ejemplos más relevantes).¹⁷

Las distintas expresiones de la vanguardia que se desarrollan a partir de las primeras décadas; la poesía contestataria de Pablo de Rokha que comienza a desarrollarse dentro de esos años; la gran respuesta nerudiana a la poesía de sus Residencias desde mediados de los cuarenta -que más que solución se convertía también en un problema de aprehensión-; la antipoesía parriana, cuyos inicios comienzan a partir de 1940; y la convivencia con algunos poetas de la generación de los cincuenta, son, en su conjunto, la tradición que la poesía joven, a partir de los años sesenta, no dejaría de reconocer. Sin ser iconoclastas, mantienen una relación crítica con sus antecesores, pero más sensibles a las distintas tonalidades subjetivas o herméticas de la vanguardia junto a la síntesis de ésta: el desenfado y el coloquialismo antipoético, así como el descreimiento del poeta-profeta. De allí que éstos no se erigieran en paladines de lo social-realista donde la poesía fuera la ventana transparente, a través de la cual pudieran verse los hechos que convulsionaban el continente y el país. Tampoco se supuso que tenía que ser el instrumento subversivo que iría a cambiar la sociedad. Por el contrario, el producto poético articuló perfectamente la deuda asimilada de la

vanguardia, su línea expresiva nada risueña respecto de la realidad y la ausencia, por otro, de la grandilocuencia.

La notoria crisis del idealismo romántico; la transición entre el sicologismo y el sociologismo; el pasaje de los nerudianos a los vallejanos; la irrupción de la actualidad, a través de una desacralización humorística y agresiva libertad de expresión; y el avance del coloquialismo, prosaísmo, junto a una pluralidad formal y expresiva, eran, en términos generales, las características que las jóvenes promociones poéticas latinoamericanas, a partir de la Revolución Cubana, encontraban en sus mayores¹⁸ Sobre ellas fueron adoptando variados rumbos. Es decir, una poesía basada en cierta fuerza irracional y desbordada con elementos conversacionales y de las vanguardias más añejas; otra que partía de una honda emotividad interior sin desligarse de la realidad social; la que nacía de la anti-poesía menos grandilocuente (poesía que estuviera al servicio de la revolución); la que seguía la línea originada a partir de los "exterioristas" norteamericanos, representada por los aportes de la poesía de Ernesto Cardenal; y una que, al plantearse con cierto rigor intelectual, creía más en la "organización verbal" -"la palabra" como distribución en el discurso- que en los motivos poéticos.¹⁹ Sobre esas variadas expresiones no parecía raro que en la joven poesía latinoamericana hubiera, por un lado, una línea combativa y militante, y por otro, sus hablantes mantuvieran relaciones conflictivas, marginales y agónicas.²⁰ A ambas, a pesar de esa distinción, las unía una perspectiva bastante irónica y desencantada para tratarse con la exterioridad. Recurrían los cuestionamientos a la simbología religiosa, el poder establecido, la infancia, la juventud alienada por los medios masivos -haciendo uso de esos medios e incorporándolos como motivos poéticos-, la remotivación de los viejos temas de la muerte y del amor, pero desde una perspectiva más humanista el primero y bastante desacralizado el segundo. Si el hibridaje fue el denominador común en toda esta poesía -entremezclando distintas gamas de un amplio espectro poético (antipoéticas, conversacionales, concretistas, neovanguardistas)-, quedaba también en evidencia que la mayor parte de la joven poesía latinoamericana, en la cual la poesía chilena de los sesenta se insertaba significativamente, poseía una continuidad retrospectiva y crítica a partir de las primeras vanguardias, así como las lecciones recobradas de la renovación poética europea y anglosajona.

II. El contexto socio-histórico de la poesía joven chilena

El contexto global latinoamericano que enmarcó a esta promoción correspondió a la situación general de dependencia, principalmente con el capital

norteamericano, cuya iniciación progresiva ocurre dentro de la década de 1930 y con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. A partir de los años 30, fecha en que está casi cancelado el período llamado oligárquico agrominero exportador (1870-1930 aproximadamente), se abre un proceso de sustitución de importaciones o desarrollo nacional industrial que intentaría superar los efectos catastróficos de la gran depresión de los países centrales en los periféricos, consumidores los primeros de materias primas que los últimos les proveían. El nuevo proyecto provocó el incremento de una importante clase media de técnicos, profesionales, funcionarios en las áreas privadas o públicas, sector servicios, etc. Pero, a su vez, ese supuesto "nacionalismo sustitutivo de importaciones" tuvo necesariamente que establecer relaciones de dependencia con una fuerte inversión, mayoritariamente estadounidense, que ingresó progresivamente en los sectores mineros, agropecuarios, para luego extenderse tanto a los sectores financieros, servicios públicos como en la absorción de las industrias nacionales.²¹ Al comenzar la década de los sesenta, el capital extranjero era dueño de la mayor parte de las economías latinoamericanas:

Todos sabían que el proyecto de desarrollo nacional autónomo se encontraba en bancarrota y que el capitalismo imperialista era dueño y señor de nuestra economía; el estatuto semicolonial fue reducido incluso oficialmente, designándolo con el eufemismo de "situación de dependencia", que luego se difundiría ampliamente... Inmutablemente regidas por el latifundio, salvo en contados casos de excepción, las estructuras agrarias trasladaban además su excedente de población a las urbes, y éstas, dominadas por las industrias "dinámicas" de propiedad extranjera, no hacían más que sumar al excedente rural el suyo propio. La desocupación, la subocupación y el empleo disfrazado tornábanse pues visibles, bajo la forma de "villas miserias", "favelas", "callampas", "ciudades perdidas" y "pueblos jóvenes"... Los indicadores de subdesarrollo, que cada quien manejaba ya profusamente, revelaban por su parte verdaderos récores de desnutrición, analfabetismo, mortalidad infantil, morbilidad, déficit de viviendas, etc. El panorama no era ciertamente halagador, e incluso las burguesías locales e imperiales empezaron a inquietarse, sobre todo porque la lucha de clase había dado entre tanto un alto cualitativo con la primera revolución socialista en América²².

Con la Revolución Cubana (1959) se expresaba la respuesta más objetiva para superar la situación de desnacionalización arriba señalada, así como la eliminación radical de ciertas formas de dominación (dictaduras o democracias

restringidas). El legado más significativo de la experiencia cubana fue que contribuyó a acelerar el crecimiento de una conciencia nacional y social antiimperialista, incrementando la movilización política de las masas asalariadas o marginadas de las urbes y de los sectores rurales. También provocó una contradicción ideológica en considerables capas medias, pequeña burguesía intelectual y artistas, como expresión de la crisis del período y como búsqueda de respuestas.²³

Enmarcada en esa situación global latinoamericana, como dentro de otros sucesos que se desprendían de las contradicciones de la década, se observaba una intensa lucha de clase chilena que comienza a alcanzar su más alto nivel de desarrollo desde mediados de los sesenta hasta 1973.²⁴ Este substancial incremento, el que iría a ser factor esencial del triunfo en 1970 de la Unidad Popular, había sido también un prolongado proceso de esfuerzo y concientización, vigorización y combatividad, cuyos orígenes hay que ubicar desde los comienzos del siglo XX.²⁵ Aun cuando la movilización política de los sectores populares mostraba una previa y larga combatividad con altos y bajos, los sectores intermedios, en cambio, por sus propias características históricas, señalaban una integración mucho más contradictoria y diversificada. Estos sectores intermedios, integrados por empleados, pequeña burguesía comercial o agraria, intelectuales y artistas, los que habían aumentado en proporción y participación relativa a causa del proceso de industrialización, van a ser afectados tanto por el proceso de transnacionalización posterior, como por su reverso: la marginalidad. Por la propia heterogeneidad de las capas medias, la integración de éstas a la creciente movilización política no podía ocurrir ni de manera homogénea ni espontánea. Los variados sectores de los grupos intermedios respondían diversamente, según fuera su distinta ubicación dentro de la estructura económica o ideológica chilena. Hubo, pues, sectores notoriamente integrados al "modernismo industrial" y otros que permanecieron marginados de los beneficios, las posibilidades y las decisiones²⁶.

A partir de los años veinte y hasta los cincuenta, los sectores medios chilenos habían encontrado en las distintas funciones del aparato del Estado su principal medio para el ascenso social y las reivindicaciones económicas. De allí que los sindicatos de clase media (profesores, empleados públicos) tuvieran un papel significativo en el conjunto de la actividad sindical chilena. Estos sectores medios provenían de las distintas actividades artesanales, la expansión del comercio y los servicios, y de las distintas funciones estatales. La disminución de las tasas de analfabetismo y el aumento de la escolaridad básica y media permitieron que el sistema educacional fuera un importante medio en la movilidad social de esos sectores. Pero esas características van a cambiar esencialmente a

partir del proceso de modernización, especialmente dentro de los años cincuenta. Provenientes de una burguesía empobrecida, ex-artesanos o semiproletarios, los sectores medios modernos ven en su profesionalización un nuevo status distinto a las capas medias precedentes, cuya característica había sido una pura condición de sobrevivencia o de consolidación de su reciente ascenso social. La demanda educacional de estos nuevos sectores es la Universidad, pero aspirando no sólo al ejercicio libre de las profesiones tradicionales (abogado o médico) sino también buscan la gestión de alto nivel en la empresa moderna y el Estado. Es el saber altamente calificado el que proporciona un real status: un mejor nivel de ingresos y de poder. Sobre este nuevo papel de las capas medias es como parece explicarse, hacia finales de los 50, el desplazamiento del Partido Radical por la Democracia Cristiana como representación política de esos sectores y la función más dinámica dentro de la vida política chilena. Es el partido demócratacristiano el que inicia un proyecto ideológico que se ajustará a la nueva modernización, alcanzando una sólida implantación en grupos estudiantiles y en los colegios profesionales, al mismo tiempo que se hace vocero de grupos sociales que nacen a la vida política con el aumento electoral que resulta de la reforma electoral en los años 1949, 1957 y 1961. La modernización, la crisis de representación y los vacíos en la política de izquierda hacen que el PDC conquiste lo más dinámico de la juventud, las mujeres y los sectores hasta entonces excluidos de la vida nacional: el campesinado y el subproletariado rural.²⁷

Un grupo bastante considerable de capas medias va a integrarse y ser aglutinado en lo que el propio partido demócratacristiano llamaría un proyecto "socialista comunitario". Pero aquel proyecto no intentaba eliminar alianzas con la burguesía chilena a los consorcios multinacionales, sino "modernizar" ciertas estructuras locales para que se ajustaran a los requerimientos de la nueva fase transnacional.²⁸ Así parecían entenderse los proyectos como la Reforma Educativa, la Reforma Agraria, la "chilenización" de ciertas riquezas básicas y la Reforma Universitaria. Sin embargo, este proyecto, hecho práctica con la ascensión al gobierno (1964-1970), no podía, a medida que terminaba la década, deshacerse de la política global de nueva guerra fría de los Estados Unidos (el ejemplo más solapado fue la Alianza para el Progreso, 1961), cuya principal tarea era contener cualquier otro movimiento que pudiera seguir los caminos de la Revolución Cubana. Sólo así podía explicarse la sostenida campaña para coartar el peso político del movimiento obrero chileno. Los ejemplos clarísimos fueron el intento de desmovilizar la mayor organización de trabajadores chilena (Central Unica de Trabajadores), a través de organizaciones sindicales paralelas (las organizaciones en las áreas marginales urbanas como la llamada Promoción Popular, o en las áreas campesinas según su nuevo proyecto de reforma agraria).

A ello debe agregarse una sostenida campaña anticomunista que ya se había iniciado con el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964). Toda esta situación hizo reflexionar a los sectores rebeldes del partido de gobierno, proponiendo una vía no capitalista de desarrollo y criticando las conexiones cada vez más profundas con el capital monopólico extranjero, pilar mayor del estado de desnacionalización y marginalidad nacional en que se encontraba el país. Sin embargo, estos grupos, que poco fueron oídos, provocaron un quiebre bastante significativo dentro del partido demócratacristiano, originando el Movimiento de Acción Popular (MAPU) en 1969 y la Izquierda Cristiana en 1971. Al partido gobernante este quiebre le significó, principalmente, la pérdida de fuertes contingentes estudiantiles, capas medias, intelectuales y sectores cristianos jóvenes. Por otro lado, los beneficios de ese "modernismo" se canalizaban desequilibradamente entre los sectores sociales. La participación y las posibilidades restringidas acercó sólo a limitadas capas medias —comparables a la de los países más avanzados— al acceso privilegiado que ofrecía el proyecto demócratacristiano, aliado al capital foráneo y ligado a las actividades secundarias más dinámicas. La burguesía nacional y esos grupos medios se ubicaron en espacios o centros primados donde bullía el consumo, la vida más "contemporánea", los mercados con productos más o menos sofisticados, los mejores colegios, los "barrios altos", distinguiéndose éstos notoriamente de los llamados "marginales" o "callampas". Todo esto reforzado por una cultura cada vez más extranjerizante que, dado el desarrollo de los medios masivos (las revistas ilustradas, la naciente televisión, la industria discográfica, etc.) en manos monopólicas, se irradiaba al resto de la población, anulando las auténticas expresiones nacionales que hacían esfuerzos sobrehumanos para obtener un lugar en esos medios (la indiferencia con Violeta Parra y con la naciente Nueva Canción Chilena, eran los ejemplos más ilustrativos).²⁹

Un segundo grupo de capas medias lo constituyeron fuertes contingentes que comenzaron a adscribirse a los distintos partidos que irían a formar la Unidad Popular hacia los finales de los sesenta, sumándose progresivamente también otros que provenían de las rupturas internas del partido demócratacristiano. Por otro lado, hacia 1964, comienzan a destacarse las posiciones de una pequeña burguesía intelectual, especialmente estudiantil-universitaria, que daría origen al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, formado inicialmente en la Universidad de Concepción). Ellos no sólo se erigieron con cierta violencia al gobierno de Frei, sino que también adoptaron un constante enfrentamiento a lo que entonces denominaban la "izquierda tradicional". Comenzaron arrastrando una militancia dentro de los sectores estudiantiles (secundarios y universitarios) y ejerciendo, principalmente, una influencia política entre

los pobres del campo y de la ciudad (los sectores más marginados). Finalmente, habría que mencionar a un grupo de sectores medios propiamente marginados. Estos ocupaban los escalones más bajos de la jerarquía profesional y económica —intelectuales, profesiones liberales, empleados públicos o privados, pequeña burguesía empobrecida—, hacinados en las periferias de las urbes junto a fuertes contingentes proletarios, subempleados y lumpen. La condición de marginalidad consistía en la ausencia total de participación en las decisiones públicas o privadas, aun cuando participaran en los distintos niveles de la estructura social como asalariados, semiasalariados o apenas ganaran para subsistir como era el caso de la pequeña burguesía empobrecida.³⁰

Como reacción a la situación nacional y continental del decenio, los grupos intermedios chilenos, integrados o marginados, habitaban en los barrios acomodados o en los periféricos (conventillos, míseras poblaciones o en viejas casonas descascaradas que la vieja oligarquía había abandonado), en la capital o en las regiones de la provincia, iban a adoptar algunas de las tres posibilidades señaladas: las alternativas "modernistas" del proyecto demócratacristiano; integrarse lenta y progresivamente a la movilización en marcha que ofrecía la Unidad Popular; o asumir las posturas de la ultraizquierda.

Siendo parte de esas heterogéneas capas medias chilenas y ubicados en sus distintos niveles de participación o de marginalidad, la mayor parte de los jóvenes poetas asumieron posturas notoriamente progresistas. Aun cuando en algunos hubo simpatías con el proyecto demócratacristiano, sin embargo, fueron acercándose y formando parte de los grupos y artistas e intelectuales al proyecto de transformaciones más profundas de la sociedad chilena que ofrecía la Unidad Popular, integrados por una diversidad de partidos (PC, PS, MAPU, Izquierda Cristiana, Partido Democrático Nacional, Partido de Izquierda Radical). Pero el hecho más específico para que esas posturas se desarrollaran fue la canalización de sus actividades culturales a través de la Universidad. Los principales grupos o revistas, los encuentros nacionales de la Joven Poesía Chilena, los recitales y las lecturas públicas, la sistemática publicación en algunos, encontraron condiciones favorables para que esas actividades ocurrieran sin mayores obstáculos dentro del importante proceso de Reformas Universitarias que se iniciara en 1967 y se detuviera el mismo día del golpe militar chileno en 1973. Los radicales cambios que ocurrían en las entonces ocho universidades chilenas y algunas de sus sedes ayudaron a remecer considerablemente la conciencia política estudiantil respecto de los variados sucesos nacionales y continentales. De igual modo, coadyudaron objetivamente, por un lado, a la integración de amplios sectores de artistas e intelectuales a la creciente movilización política chilena y, por otro, permitieron el desarrollo de ciertos grupos poéticos jóvenes en activi-

dades culturales conjuntas, puesto que las reformas dieron una preocupación más sostenida a las actividades artísticas a través del considerable desarrollo de los departamentos de difusión³¹.

Las formas más desacralizadas para contener la atmósfera desgarrada, que estos poetas recogían de una específica continuidad poética chilena y latinoamericana en vigencia, y la contradicción entre su praxis social y su producto poético final, definieron esa particular formalización poética. De igual modo, el proceso de transformación crítica de la joven poesía chilena que ésta había iniciado a partir de 1961, cancelándose el 11 de septiembre de 1973. La equivalencia social de ella correspondió a la lenta transformación e integración de los variados sectores de capas medias, artistas e intelectuales chilenos, a una movilización política en ascenso; pero estrechamente relacionada también a las contradicciones de la aguda situación de dependencia durante la década de los sesenta.

Aquella relación, ciertamente conflictiva, no era pues sólo cuestión de influencia de tales o cuales tendencias que la tradición pasada o vigente siempre ofrece a los más "novísimos". Tampoco era ella una actitud despreocupada o "alienada" de poetizar. Más bien correspondía a las respuestas y a las reacciones problemáticas de cierta pequeña burguesía intelectual ubicada distintamente en las heterogéneas capas medias chilenas.³²

El estudio de tres poetas, los que se realizan en las tres partes siguientes demostró todo ese proceso potencial previo al golpe militar —la poesía de Gonzalo Millán y Waldo Rojas específicamente—, y el cambio substancial en la de Oscar Hahn.

El proceso de transformación en la poesía de Millán se iniciaba con la visión mutilada de la infancia, proyectándose luego al hablante adolescente en la recurrente imagen del caracol, signo de un hermetismo endurecido que imposibilitaba establecer ciertas relaciones. Sólo un órgano era visible: la mano mutilada con la que se aproximaba conflictivamente al mundo. Era una mano que refregaba y palpaba, función sólo táctil y cosal, en fin, era la ausencia evidente de identidad, proyección ajena, distanciamiento con la contingencia política y sentimiento alienante de un mundo consumista. La poesía enmarcada dentro del período del gobierno de Salvador Allende, la posterior a la estudiada aquí, el motivo de la mano de paso a unos ojos que tocan. El órgano de reconocimiento visual hace aparecer lentamente ahora una ciudad más habitada, pero aún sigue siendo desconocida y hostil para el hablante. Con posterioridad a septiembre de 1973, en su segundo libro —*La ciudad* (1979)—, estaremos frente a una ciudad verdadera. Es la imagen de una historia que ha sido destruida y desbastada, pero que ahora el poeta quiere reconstruir. Todo este movimiento po-

tencial evidente en la poesía de Millán fue signo de una semejante atmósfera desgarrada que encontrábamos en no pocos personajes marginales de la narrativa chilena de los 50. Expresión del sentimiento impotente y autodestructivo con que ciertos sectores medios u oligarquía desplazada se autocontemplaban dentro de un vertiginoso proceso de cambios, a partir de los años 50 y hasta el mismo golpe militar. Su poesía señalaba un proceso de transformación desgarrada, pero al mismo tiempo intentando resolver aquella autodestrucción por una salida más comunitaria y menos personal: la búsqueda de una relación más comprensiva con la historia.

El mundo poético de Waldo Rojas estaba constituido por una singular visión marginal de su hablante. Esta aparecía 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. Dentro de otros tópicos que en este libro recurren, es el mito de Icaro que el hablante irá remotivando en todos sus libros posteriores. Este se transformará en la imagen más fundamental de toda la poesía rojiana: la del "pájaro en tierra". Con ella mirará siempre a ras del suelo los contornos periféricos de la ciudad, principalmente los descascarados lugares donde otrora hubo casas señoriales, descritas siempre a través de un recurrente léxico caballeresco. Las que contempladas desde los años sesenta son vestigios fantasmagóricos de cierta historia nacional, espejos que proyectan las sombras de habitantes marginales que ahora las ocupan, como el mismo hablante. Pero quien se autocontempla como "pájaro en tierra", arrastrándose en esas periferias, constituye la más clara metaforización de los grupos intermedios marginados y desplazados que cargan un sentimiento desgarrado y escindido. Son los seres oscuros que habitan los "barrios enhollados", espacios signados por un pasado que se observa herrumbroso. Sólo así se explicaba toda la atmósfera de miseria en esta poesía y el proceso de su propia transformación crítica.

La poesía de Oscar Hahn representaba el ejemplo más ilustrativo de cómo ese potencial proceso de transformación se veía rotundamente afectado por el golpe militar. Indicando, a su vez, la significativa ruptura de la poesía chilena. Desde su primer libro (*Esta rosa negra*, 1961), hasta esa casi antología total (*Arte de morir*, 1977), la visión de la muerte experimentaba una singular transformación. Esta se lograba a través de la aprehensión que le ofrecía la tradición medieval, siglo de oro español, la poesía moderna y la poesía popular folklórica chilena, así como la remotivación de estructuras tradicionales de poetizar (el soneto, la copla, el romance entre otras). Todas ellas usadas dentro de una continuidad más contemporánea como la integración progresiva de los giros colo-

quiales, las frases hechas y una singular formalización al nivel de cadenas significantes. En los poemas iniciales, a la muerte se le concede una perspectiva más humana, desacralizando su imagen tradicional, pero elaborando también una indiscutible crítica a la autoridad religiosa dentro de un humanismo bastante más saludable. En su segundo libro, *Agua final* (1967), quedaba en evidencia una contemporaneidad a través de una perspectiva futurista-humanista del devenir humano, pero era mucho más claro que esa perspectiva constituía la visión de los sectores menos dogmáticos dentro de la Iglesia Católica latinoamericana y de ciertas capas medias cristianas. La poesía que Hahn escribe a partir de septiembre de 1973 la refunde con los dos textos anteriores en uno solo: *Arte de morir*. La visión de la muerte, dentro de una abundante utilización de formas coloquiales, es la remotivación del viejo tema de la muerte macabra medieval en metáfora clarísima con toda la atmósfera represiva de la dictadura militar.

Con el golpe militar quedaba probado que la joven poesía chilena había cancelado definitivamente su transformación conflictiva para dar cuenta de una patria diezmada. Esa transformación fue la validez más evidente de toda esa joven promoción que se había venido desarrollando —más visibles unos que otros— a partir de 1961; pero que habría también una nueva continuidad desafiante, dentro del país o en el exilio, desde el mismo 11 de septiembre de 1973.

NOTAS

¹ La periodización de la poesía chilena joven ya había sido propuesta por Oscar Hahn y Waldo Rojas en "Muestra chilena: 1961-1973", *Hispanérica*, 9(1975), pp.55-73. Nosotros hemos retomado esa periodización relativa para problematizar, a su vez, una vasta población de poetas dentro de algunas consideraciones generales que desarrollaremos en este trabajo. Con ello queremos contribuir a una mejor comprensión de ellos dentro del contexto de la década de los sesenta que se cierra, pero abriendo otras contradicciones y temáticas, el 11 de septiembre de 1973. De igual modo, las relaciones y diferencias con las restantes promociones poéticas jóvenes latinoamericanas del período.

² El grupo *Trilce* (1964) se organizó en Valdivia y recibió amparo de la Universidad Austral de esa ciudad. Lo integraban: Omar Lara (director), Enrique Valdés, Juan A. Epple, Carlos Cortínez, Federico Schopf, Walter Hoefler, Luis Zaror, Eduardo Hunter, entre otros. El grupo *Arúspice* (1965) de Concepción, ayudado por la Universidad de Concepción, estaba integrado por Jaime Quezada (director), Silverio Muñoz (director), Floridor Pérez, Gonzalo Millán, José Luis Montero, Edgardo Jiménez, Ramón Riquelme, Raúl Barrientos, Javier Campos, entre otros. La revista *Tebaida* de Arica era dirigida por los poetas Oliver Welden y Alicia Galaz. Estas revistas publicaron también a otros jóvenes poetas, fueran de la capital o de la provincia, que no pertenecían a esos grupos tales como, entre los más representativos, Hernán Lavín Cerda, Manuel Silva Acevedo. Si ésas fueron las revistas (*Trilce*, *Arúspice* y *Tebaida*) y los grupos más visibles (*Trilce* y *Arúspice*), sin embargo, hay que considerar a muchos poetas dispersos que no aparecieron en esas tres revistas mencionadas ni la mayoría de ellos logró editar ningún libro entre 1961 y 1970. Que no hayan sido visibles

dentro de los sesenta no supone que ellos sean una "promoción" posterior a la de Trilce, Arúspice o Tebaida como alguien ha querido señalar (Miguel Vicuña Navarro, "Poesía chilena 1982", *Trilce*, 17 (1982), pp.26-32]. Su "marginalidad" se debió a la falta de recursos para canalizarse o constituir una revista más o menos estable, pero estuvieron en comunicación y coincidieron en actividades similares. Por lo general, cuando se ha referido a la promoción, que aquí llamamos de los sesenta, casi siempre se han mencionado unos mismos nombres, pero no se ha dado cuenta de esa dispersión. Sólo en 1972 se antologa a algunos poetas que no circulaban en esas tres revistas mencionadas [Martín Micharvegas, *Nueva poesía joven de Chile* (Buenos Aires: Editorial Noé)]. En 1980, Antonio Skármeta incluye a otros más en "Prose and Poetry by Young Chilean Writers of the Late Seventies", *Review* (New York), 27. En 1982, el artículo y la selección hecha por Vicuña Navarro arriba mencionado. En 1983 se antologan parcialmente otros por Soledad Bianchi. *Entre la lluvia y el arcoiris: Antología de jóvenes poetas chilenos* (Rotterdam: Instituto para el Nuevo Chile, 1983), antología ésta que recoge una importante producción que comienza a producirse después del golpe militar, así como un contrapunto entre lo escrito en el interior del país como en el exilio. Hubo, pues, también la *Escuela de Santiago* (1968) en la capital, grupo integrado, entre otros, por Jorge Etcheverry, Naín Nomez, Erik Martínez, Carlos Zarabía. El grupo *Café cinema* de Viña del Mar (1968), integrado por Juan Luis Martínez, Juan Cameron, Raúl Zurita, Gustavo Mujica, Eduardo Parra, entre otros. Otros nombres que hay que mencionar, dispersos de esas revistas ya señaladas, son: Hernán Lavín Cerda, Osvaldo Rodríguez, Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Hernán Castellano-Girón, Miguel Vicuña Navarro, Mario Milanca, Manuel Silva, etc. Como ya se puede notar, la población de poetas llegaba casi a los cuarenta. A pesar de que los poetas "dispersos" habían comenzado a escribir dentro de los 60, comenzaron, por lo general, a editar a partir de 1971. *Purgatorio* de Zurita y *La Nueva Novela* de Martínez fueron escritas antes de 1973, por ejemplo.

³ La crítica que ha señalado esos juicios, más o menos semejantes, sobre esta promoción es: Ignacio Valente, "Poetas de ida y vuelta", *El Mercurio*, 14 de julio 1968, p. 5; "Retórica y poesía joven", *El Mercurio*, 18 de agosto 1968, p. 3; "Poesía joven de Chile", *El Mercurio*, 24 de marzo 1974, p. 3. Enrique Lihn, "Una poesía de la existencia (sobre la poesía de Waldo Rojas)", *Marcha* (Montevideo), 22 de mayo 1970, p.29. Jaime Concha, "La poesía chilena actual", *Literatura chilena en el exilio*, 4 (1977), pp. 9-13. Jaime Quezada, *Poesía joven de Chile* (México: Siglo XXI, 1973). Federico Schopf, "La poesía de Waldo Rojas", *Eco*, 187 (1977), pp. 64-79; "Panorama del exilio", *Eco*, 205 (1978), pp. 67-83; "Las huellas digitales de Trilce y algunos vasos comunicantes", *Lar, revista de literatura*, 1 (1983), pp. 13-27. Juan A. Epple, "Trilce y la nueva poesía chilena", *Literatura chilena en el exilio*, 9 (1978).

⁴ En la revista *Trilce*, 13 (1968), algunos poetas plantearon que había una relación conflictiva entre su creación poética y la exterioridad, exigiendo a esa relación un paso necesariamente previo: aclararla. Los que en ese número expresaron aquello fueron: Gonzalo Millán, Omar Lara, Enrique Valdés, Carlos Cortínez y Federico Schopf.

⁵ No era raro pues que en más de alguna lectura o encuentro nacional surgiera esta pregunta: "¿Por qué esta poesía de la angustia si se consideran escritores radicalizados?". Véase, Antonio Avaria, "El encuentro de la sospecha (poesía en Valdivia)", *La Nación*, 7 de mayo 1976. Este artículo refiere al segundo encuentro de la Joven Poesía Chilena convocada por *Trilce* en 1967. Se invitó a: Oscar Hahn, Millán, Waldo Rojas, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Ronald Kay, Luis Antonio Faúndez, Omar Lara, Enrique Valdés, Carlos Cortínez y Federico Schopf.

⁶ Bernardo Subercaseaux, "Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982", *CE-NECA* (Chile), 1983, pp.7-11.

⁷ Estas fueron el desarrollo de la Nueva Canción Chilena a partir de 1964, cuya precursora fue Violeta Parra; una pintura mural y los inicios de un teatro poblacional, principalmente dentro del período de Allende, sobre temas explícitamente socio-políticos. Lo que caracterizaba a esas expresiones en ascenso y más adelantadas a la poesía joven fue el sostenido propósito de tematizar artísticamente las preocupaciones de los sectores más marginados, y funcionar también como arma de concientización. Dentro de los tres años de la Unidad Popular, con pocas excepciones todavía experimentales pero que mostraban la apertura de algunos poetas jóvenes, hubo intentos de captar poéticamente el proceso bullente que se vivía. Sobre alguna poesía de carácter contingente dentro del período de Allende, véase Javier Campos, "Poesía y proceso revolucionario". *El Diario Color* (Concepción), 2 de septiembre 1973, p. 5.

⁸ Algunos poetas de esta promoción que han sufrido la represión, el encarcelamiento, la expulsión de sus trabajos, la relegación o el exilio, son: Oscar Hahn, Waldo Rojas, Omar Lara, Gonzalo Millán, Federico Schopf, Walter Hoefler, Ramón Riquelme, Cecilia Vicuña, Raúl Barrientos, Naín Nómez, Enrique Valdés, Hernán Castellano-Girón, Javier Campos, entre muchos otros.

⁹ Jaime Concha Vicente Huidobro (Madrid: Ediciones Júcar, 1980), pp.30-31.

¹⁰ Los escritores más significativos de esta generación, entre otros, son: Nicomedes Guzmán, Oscar Castro, Juan Godoy, Reinaldo Lomboy, Rubén Azócar, Carlos Droguett, Volodia Teitelboim, Guillermo Atías, Francisco Coloane, Carlos Droguett, Fernando Alegría, Luis González Zenteno. Véase, Jaime Concha, *Novelistas chilenos* (Santiago de Chile): Editorial Quimantú, 1973), pp. 71-81. También, Volodia Teitelboim, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 106-131.

¹¹ Véase, Braulio Arenas, "La Mandrágora", *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 9-13.

¹² Los movimientos vanguardistas, como supone Ana Pizarro ["Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", *Araucaria de Chile*, 13 (1981), pp. 81-96]], más allá de ser un espejo de las corrientes europeas han sido también movimientos que tienen relación con ciertos postulados nacionalistas, anti-oligárquicos, según sean los distintos países en que se dieron. Hasta ahora no existe un trabajo que demuestre aquello en el caso chileno.

¹³ Braulio Arenas, art. cit., p. 8.

¹⁴ Fernando Alegría, "Antiliteratura [3. "Antipoesía"]", en *América Latina en su literatura*, Ed. César Fernández Moreno (México): Siglo XXI, 1972), pp. 249-258.

¹⁵ Los poetas antologados por Tomás Lago fueron: Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Flores, Oscar Castro y Nicanor Parra. Véase, Nicanor Parra, "Poetas de la claridad", *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 45-48. René de Costa, *Poetry of Pablo Neruda* (Cambridge: Harvard University Press, 1979), p. 211, señala que la antipoesía parriana puede considerarse como un importante antecedente que influye en *Estravagario* (1958) de Neruda.

¹⁶ De hecho, en 1965, en el primer encuentro de la Joven Poesía Chilena que organiza Trilce en Valdivia, hacen su reconocimiento público a la generación del 50. Se leen ponencias sobre la poesía

de Jorge Teillier, Enrique Lihn, Alberto Rubio, Efraín Barquero, Armando Uribe). Ello indicaba que no había ningún intento de aparecer iconoclastas con las previas generaciones, sino convivir críticamente con ellas. Gonzalo Rojas, que venía de más atrás (de la del 38), fue uno de los poetas que estuvo más próximo a los más jóvenes. En 1967, con motivo de los 50 años del poeta, muchos poetas de esta promoción lo festejaron en una comida memorable. En él reconocían tanto su conducta poética como la síntesis de los aportes de la vanguardia, y un realismo que no necesariamente estaba dentro de la "claridad social" ni tampoco dentro de la "claridad antipoética".

¹⁷ Bastaría un estudio detenido de la poesía de Jaime Quezada, Floridor Pérez, Omar Lara, entre otros, para demostrar con más especificidad las relaciones conflictivas con aquel mundo que ya no es absolutamente "lárico". En Jorge Teillier, como ha sido señalado por Jaime Giordano ["La poesía de Jorge Teillier", en *Poesía chilena* (1960-1965), ed. Omar Lara y Carlos Cortínez (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1966)], la infancia es el recuerdo amenazado por lo temporal. En Quezada y Pérez, lo que hay es una infancia escindida entre un mundo lárico que ya no existe y un mundo más moderno que lo asedia. Es Jaime Quezada quien ha sintetizado lo que ocurre con la poesía "lárica" que practican algunos de estos poetas posteriores a Teillier: "La infancia me parece la parte más profunda de mi vida. No puedo hablar de ella sino rodeada de calles, de cerezos, de caballos. Una nave espacial mancharía el color de mi cielo (el subrayado es nuestro). Mi poesía está ahora en la ciudad, desafiándome a mí mismo. Es un paso, una liberación. Sin embargo me ahogo con una cuerda al cuello que nadie ve y todos tiran". Véase, *Trilce*, 13 (1968), p. 59.

¹⁸ Véase, Saúl Yurkievich, "Orbita de Hispanoamérica en su poesía", *Revista de literatura hispanoamericana*, 4 (1973), p. 16.

¹⁹ Véase, Miguel Donoso Pareja, "¿Poesía concreta o poesía en proceso?", *Cambio*, abril-mayo (1978), pp. 45-55.

²⁰ Dentro de la primera habría que señalar a las siguientes promociones: en *Argentina*, a través de los grupos *Barrilete* y *Pan duro*, los que en 1963 proponían una poesía eminentemente popular y comprometida con el hombre común, poetas en su mayoría "comprometidos" con su realidad. En *Ecuador* hubo el grupo *Tzantzicos* (las "tzantzas" son las cabezas reducidas a menos del tamaño de un puño que hacen los indios de la selva oriental ecuatoriana), éste aparece en los inicios de los años 60. Ellos creían en la acción inmediata de la poesía. Se comprometieron en la lucha por una auténtica cultura nacional. Hicieron una poesía de denuncia, combativa y revolucionaria: la praxis política en la literatura. Se negaron a publicar poemas, puesto que serían destinados a satisfacer el gusto de capas sociales élites e insensibles. Su decisión fue declamarlos en escenarios públicos o populares. Querían que el poema fuese una manera de agredir a la burguesía como si éste fuera un palo o una pistola. En *El Salvador*, las promociones más jóvenes sienten la poderosa influencia de la "generación comprometida" (Roque Dalton, Manlio Argueta y Roberto Armijo, entre otros). La nueva *poesía puertorriqueña* aparece como poesía de combate frente a la realidad colonial. Para los más jóvenes "no cabe al intelectual puertorriqueño sino una postura: la crítica, la radical, la iconoclasta". Consúltese, Miguel Donoso Pareja, art., cit.; Jorge Bocanera, *La novísima poesía latinoamericana* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1980). Hay en ésta una excelente presentación y selección de poetas que comienzan a publicar a partir de los 60, nacidos todos dentro de los 40. Respecto a la poesía peruana, para Julio Ortega ["Los poetas terribles del 60", *La República*, 15 de agosto 1982, pp. 16-17], hay dos rutas en la poesía peruana de los 60: la de Javier Heraud

-asesinado en la primera guerrilla peruana, 1963-, que señalaba el encuentro con la historia y la política contingente intensamente vivido; la otra, es la del artista como víctima de su marginalidad. Estas dos parecen complementarse en la poesía peruana de los 60, pero sin asumir ninguna ortodoxia aun cuando todos son militantes y conscientes de un decenio agitado.

²¹ Sobre el contexto de los sesenta se ha consultado: Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina* (México: Siglo XXI, 1979); "El desarrollo de nuestras ciencias sociales en el último período", en su *Teoría social y procesos políticos en América Latina* (México: Editorial Edicol, 1979), pp. 69-84; "Problemas y perspectivas de la teoría de la dependencia", *Ibid.*; "Dialéctica del proceso chileno: 1970-1973", *Ibid.* También, Hernán Vidal, "Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literarias", *Hispanamérica* anejo 1 (1975) y *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis* (Buenos Aires: Ediciones Hispanamérica, 1976). También véase, Oscar Muñoz, "La crisis del desarrollo económico chileno: características principales", CEPLAN, documento 16, Universidad Católica de Chile (1970).

²² Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo...*, op. cit., pp. 199-200.

²³ Como se sabe, las reacciones a la Revolución Cubana por parte de los Estados Unidos no demoraron demasiado. Frente al temor que proliferaran en el continente experiencias similares, el gobierno estadounidense adoptó dos políticas contrarrevolucionarias en el estricto sentido del término para contrarrestar una nueva amenaza revolucionaria. La primera fue represiva y relativamente discreta -la invasión a Bahía Cochinos en 1961-; la otra de carácter reformista, resaltada por la gran campaña de publicidad de la Alianza para el Progreso (1961). Ambas fueron formas que asumía la nueva guerra fría que empleó la administración Kennedy para amedrentar posibles movimientos parecidos al cubano (a ello hay que agregar la formación de los Cuerpos de Paz, creados por esa misma administración y bajo la misma filosofía de la Alianza). La Alianza correspondía a la tesis desarrollista, es decir, "una perspectiva global de análisis de que en América Latina sí puede haber desarrollo, a condición de ciertas reformas (agraria, tributaria, administrativa, etc.) y ciertas negociaciones (de los términos de intercambio internacional sobre todo)... una perspectiva global de análisis al proyectar sus ilusiones ideológicas, e imaginar que el desarrollo del capitalismo podía dar como resultado una mejor distribución de la propiedad, del ingreso y del poder" (Agustín Cueva, "El desarrollo de nuestras ciencias...", op. cit., p. 70). Fue ésta la política que asumió el Gobierno de Eduardo Frei en Chile (1964-1970), recibiendo la mayor ayuda económica de la Alianza a cambio de introducir reformas en la estructura social-económica (educacional, agraria, universitaria). La ayuda se canalizó también a desmovilizar el movimiento popular chileno, a través de una intensa campaña anti-comunista que ya había comenzado con el gobierno previo (1958-1964). Véase, Richard G. Parker, "Imperialismo y organización obrera en América Latina", *Cuadernos políticos*, 26 (1980), pp. 37-50. Respecto de la política norteamericana con posterioridad a la Revolución Cubana, consúltese: Adolf A. Berle, Jr., *The Cold in Latin America*, The Brien MacMahon Lectures, The University of Connecticut, October 23, 1961. En cuanto a la campaña anticomunista durante el período de Alessandri y Frei, véase: Miles D. Wolpin, "La influencia internacional de la Revolución Cubana: Chile 1958-1970", *Foro Internacional* 4 (1972).

²⁴ Esos otros sucesos fueron los siguientes. **Primero**, el desarrollo de una Nueva Izquierda que emerge de la crisis del campo socialista (el conflicto chino-soviético, la polémica de la Revolución Cultural China y la invasión soviética a Checoslovaquia); de la propia guerra de Vietnam, y de los

movimientos juveniles estudiantiles norteamericanos y europeos. La síntesis ideológica la componían varios segmentos filosóficos: el movimiento beatnik de los 50, el budismo Zen, el existencialismo, el surrealismo, el psicoanálisis y el marxismo. Con ellos se enfrentaron al tecnocratismo de las economías consumistas, la ultraderecha y los partidos comunistas. Estos últimos fueron catalogados de burocráticos y sin alternativa revolucionaria. En Chile, sería el MIR el ejemplo más notorio de lo anterior. Véase, Hernán Vidal, "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda", *Ideologies and Literatures*, 7 (1978), p. 48. También, Agustín Cueva, "Dialéctica del proceso chileno: 1979-1973", op.cit., p. 123. Segundo, las radicalizadas posturas de sectores de la Iglesia latinoamericana, estimuladas por el carácter progresista, pero no menos desarrollista, de la Conferencia Episcopal de Medellín (1968). Estas irían a tener un impacto bastante significativo dentro de los sectores católicos más jóvenes. "En la etapa del 68 al 72, en los órganos eclesiales jerárquicos, la Teoría de la Liberación, que es la expresión teológica de la teoría de la dependencia y de cierta reflexión marxista en América Latina, comprometida con los grupos populares, se hace ideología preponderante y hegemónica dentro de los órganos más activos de la Iglesia, hasta 1972". Véase, Enrique Dussel et al., *Iglesia y Estado en América Latina. Crisis de la Iglesia Católica, junio-septiembre 1968* (México: Cidoc Dossier, 1969), N.º.24. Tercero, el desarrollo del foco guerrillero que comenzó con posterioridad a la Revolución Cubana y culmina con la muerte del Che Guevara en Bolivia (1967). De su fracaso se puede decir que se obtuvieron dos enseñanzas importantes para los caminos distintos que podrían tomar los movimientos populares latinoamericanos: el proyecto guevariano fracasó porque no correspondió con las peculiares y diferentes características históricas y políticas que diferencian a los pueblos de América Latina; tras el desaparecimiento del Che, que arrastró a la muerte a muchos jóvenes creyendo hacer posible lo que Guevara no pudo, la radicalización de la pequeña burguesía fue un saldo positivo porque permitió visualizar entre éstos a qué clase realmente le correspondería la dirección de la revolución en Latinoamérica. Véase, José Luis Alcázar, "Bolivia, el Che y el foco guerrillero", *Cuadernos de Marcha*, 3, septiembre-octubre (1979), p. 66.

²⁵ Véase, Atilio Borón, "Notas sobre las raíces histórico-estructurales de la movilización política en Chile", *Foro Internacional*, 1 (1975), pp. 64-121.

²⁶ Armand Mattelart y Manuel Garretón, *Integración nacional y marginalidad* (Chile, ICIRA, 1969), pp. 161-163.

²⁷ Esta síntesis de los sectores medios corresponde a los planteamientos que hace Sergio Spoerer a un cuestionario y debate sobre "La Universidad Chilena", *Araucaria de Chile*, 3 (1978), pp. 159-165.

²⁸ Jorge Ahumada, *En vez de la miseria* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1973). En este texto se puede encontrar el planteamiento teórico del proyecto demócratacristiano antes de 1964.

²⁹ Los beneficios de este "modernismo", que puede caracterizarse casi para la mayoría de los países latinoamericanos de la década, sin embargo, fueron más accesibles sólo a ciertas capas más integradas. Dentro de la misma ciudad o en otras regiones del país, en cambio, había otras viviendo aún en condiciones bastante tradicionales, cuyo "modernismo" no les tocó. Antonio Skármeta en "Testimonio", *Hispania*, 28 (1981), pp. 49-64, habla de una cierta vitalidad de los nuevos escritores chilenos insertos dentro de los años sesenta. Habla que su generación vivió la música pop, las motonetas, la desfachatez, el cine francés, etc., es decir, que ese nuevo deseo más libre de vivir

parece haber sido afectado por la irrupción de la transculturización producida en las grandes ciudades latinoamericanas. Idea que volvemos a encontrar en Angel Rama, "Los contestarios al poder", en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha* México: Marcha Editores, 1981), pp. 23-24. Nos parece que lo que Skármeta señala para Chile y Rama para toda Latinoamérica es el ambiente sólo de ciertos sectores sociales, incluidas algunas capas intelectuales, más integrados a ese tipo de beneficios. Sin embargo, hubo clarísimos sectores para los que esos beneficios eran inalcanzables (capas medias marginadas en que se incluían no pocos profesionales, artistas e intelectuales, sectores obreros y campesinos).

³⁰ Alain Turaine, "La marginalidad urbana", *Revista mexicana de sociología*, 4 (1977), pp. 1109-1110.

³¹ El proceso de Reformas Universitarias superó las estructuras académicas y científicas pasadas; integró a los profesores a la dirección y decisión superior; incorporó a los estudiantes al manejo universitario; estrechó las relaciones entre centros superiores de estudio y organizaciones sindicales, a través de programas específicos; incrementó el ingreso de las capas más modestas de la población a la Universidad; y promovió una amplia difusión, extensión cultural y artística. Véase, "La Universidad chilena", *Araucaria de Chile*, 3 (1978), pp. 119-165. También, Tomás Vasconi e Inés Reca, "Movimiento estudiantil y crisis en la Universidad de Chile". *Chile, Hoy* (México: Siglo XXI, 1970), pp. 345-385.

³² Esta atmósfera puede generalizarse de la siguiente manera para la mayor parte de esta poesía: cuestionamientos desacralizados de los símbolos religiosos o de poder; atmósferas de ruinez; retrosección hacia una infancia que se ve mutilada, en otras ésta resultaba ciertamente problemática puesto que la recuperación idílica del mundo infantil dentro de los espacios líricos iba siendo afectada por un mundo más moderno que la negaba; las relaciones con el tú-mujer iban desde una relación conflictiva neo-romántica hasta el encuentro feíta, pocas veces visto dentro de la poesía chilena amorosa; había la certeza de vivir una condición marginal que se hacía más notoria en lugares urbanos capitalinos: los seres de la urbe o eran desplomados habitantes - "pájaros en tierra" - o circulaban careciendo de identidad en lugares hostiles y vacíos, los que se reconocían por algunos fugaces contactos, especialmente táctiles, o se les describían esperpénticamente; había un distanciamiento crítico de los ambientes juveniles, alienados por una cultura de masas que irrumpía con más notoriedad en los espacios más urbanizados que en el de la provincia; y, finalmente, un alejamiento de lo político contingente, junto a una crítica irónica de lo "establecido" o "institucional".

PRIMERA PARTE

LA VISION DE LA INFANCIA MUTILADA Y SU PROYECCION A LA MUJER Y A LOS ESPACIOS SOCIALES EN LA POESIA DE GONZALO MILLAN

I. Introducción: la formalización del discurso poético de *Relación personal*

Aun cuando *Relación personal* (1968) de Gonzalo Millán sea su primer libro, hay en éste una notable madurez en toda la formalización del discurso poético. Sobre ella, en una totalidad interrelacionada, se levantarán algunas características formales como la dialéctica entre titulación y los textos que le continúan, la particularidad con la que se organizan los estratos fónicos y gramaticales, y sus imágenes más relevantes. Todo en su conjunto permite distinguir dos temas principales sobre los cuales reside la singularidad de aquel primer libro adolescente de Millán: la infancia está concebida como una etapa mutilada; todas las relaciones que establece el adolescente, que es también la continuidad esperpéntica de la niñez, devienen relaciones feístas con el tú-mujer, conflictivas con los espacios juveniles inmediatos y hostilmente distanciadas de la ciudad.¹

Una primera característica formal bastante notoria en los 42 poemas del texto es la relación entre el título del poema y el texto poético que le sigue. El título no concentra ninguna idea sintética del texto, más bien es la concentración de una o más imágenes que sólo pueden aclararse en relación al análisis del texto. El aparente, por tanto, nivel esotérico del título se anula si establecemos la relación dialéctica entre ambos. Por ejemplo, el siguiente poema:

Tu quebrado vidrio rojo

Tu sangre se seca en mi vientre
como una mancha de óxido
entre tus piernas partidas
se pega el dolor del lacre.
La almohada moja mi mejilla
con tus lágrimas,
y seguimos aguardando mudos,
entre encajes y sedas arrugadas,
el silencio del muerto
o el grito del recién nacido.

La anécdota del texto es la relación sexual entre el hablante y el tú-mujer. Sus imágenes, distantes de una candidez romántica, son bastante ácidas y feístas para referir al acto sexual adolescente: "Tu sangre se seca... como una mancha de óxido"; "Tus piernas partidas" por el dolor del pene que condensa "lacre"; la posible espera de un hijo entre "encajes y sedas arrugadas" o el aborto en la imagen "el silencio del muerto". Todas ellas permiten aclarar el sorpresivo título, siendo éste la metáfora feísta del himen del sexo femenino la cual nos determina la temática predominantemente desacralizada del poema: la primera relación sexual adolescente vista en términos corrosivos e irónicos.

En otros textos hay una aparente desconexión entre ambos, cuya función es que el título y el texto se nieguen para intensificar el tono desacralizador del tema tratado en el poema:

Me casé con la reina

En uno de mis pasos
hundí mi zapato hasta el fondo
en su amarilla masa blanda.
Y a pesar de haberme limpiado
con hojas y papeles
no puedo desprender aún
tu olor a pepinos verdes
de mi taco.

El título, tomado de una frase (pisar excremento en el camino), se niega por la anécdota y las imágenes corrosivas y ácidas que refieren al tú-mujer en el

texto. Pero el texto, a su vez, tiene la función de ironizar y subvertir la aparente relación cándida entre el hablante y ese tú explicitado en el título.²

Si el título supera la tradicional titulación donde frecuentemente éste exponía el tema del poema, los textos de RP se caracterizan todos por estar basados sobre un núcleo anecdótico central fácil de distinguir, recurso por lo demás bastante dominante en casi todos los poetas de esta promoción, cuyos antecedentes arrancan desde Vallejo, de Rokha y otros.³ Esta habla conversacional, los términos cotidianos o las frases hechas, que abundan en el léxico de RP, tienen como única función, a través del constante uso sinestésico del lenguaje, la de desacralizar el tema de la infancia, la relación entre el hablante adolescente-tú mujer y la relación con los espacios inmediatos a él, pero sin prescindir del recurrente uso de la ironía y de la presencia feísta.

Dentro del estrato fónico y gramatical, los poemas de RP recurren en efectos sinestésicos en cuanto que producen el traspaso de una zona sensorial, entendida ésta como sensación normal, a otras, cuyo resultado son sensaciones corrosivas e irritantes, especialmente táctiles, auditivas o visuales. Es de notar que en este proceso sinestésico el uso de términos coloquiales, conversacionales o simples frases hechas ejercen un papel fundamental, puesto que son sus combinaciones morfo-sintácticas no usuales en donde radica la raíz de esas sensaciones anormales. Veámoslo con algunos ejemplos: **muñeco** = "Muñeco podrido bajo la tierra" (p.9); **migas** = "Somos dos migas sucias/ flotando en un platillo con agua" (p.26); **jugo de limón, costra, cal** = "y la cal en tu costra,.../ roída por el jugo de limón" (p.28); **pepinos [verdura comestible], taco [del zapato]** = "No puedo desprender aún/ tu olor verde a pepinos verdes de mi taco" (p.35); **carta de naípe, baraja** = "Dama coriácea de corazón, sobada/ y pringosa carta de naípe/ de una baraja de segunda mano" (p.19); **cicatriz, muslo** = "Me desagrada la fea cicatriz/ en el delgado muslo de tu pierna/ y al verte caminar sola por las calles/ que me hace esconder/ tras los puestos de diarios" (p.23); **anzuelo, tripas** = "Me tragué el anzuelo emplumado que me hierde/ en el lío negro y amarillo de mis tripas" (p.32); **dar palos de ciego** = "Arrastro mi rastro de babas y subo/ con palos de ciego a tu siga y encuéntro-te,/ mariposa lista al vuelo y dispuesta a dejarme otra vez con el bulto" (p.34), etc.

El recurso irónico se define como un enfrentamiento conflictivo que se dirige tanto a la propia subjetividad del hablante como a un canon establecido. Característica, por lo demás, que ha sido señalada para las promociones poéticas latinoamericanas nacidas a fines de la década de los 30 y dentro de los 40, a través de un lento proceso de maduración de las promociones previas, aún vigentes para los entonces jóvenes de los 60:

Inmersa en un contexto sociopolítico en profunda crisis, mal mirada por las capillas literarias de la cultura oficial, ignorada e infravalorada por los neutros, la poesía latinoamericana de hoy se desarrolla con aciertos y altibajos en la búsqueda de un testimonio vital, a través de la palabra desalienada.⁴

Es en el concepto de "la palabra desalienada" donde reside la función del recurso irónico en los poemas de *Relación personal*. Si el hablante no ha terminado de pasar por el túnel de su propia interioridad -según las dos temáticas principales del texto ya señaladas- al menos la poesía, en cuanto que adecúa viejos contenidos a renovadas formas, puede convertirse en un perfecto vehículo para desacralizar, subvertir y reconocerse alienado respecto a esos temas. Por otro lado, el enfrentamiento al canon establecido no puede ser sino lo más inmediato que le circunda y le preocupa, esto es, la relación problemática con el tú-mujer, los ambientes juveniles, la despreocupación política y los contactos puramente táctiles y, a veces, visuales con los espacios urbanos.

La estética de lo feo en RP consiste en producir una desarmonía en los temas tratados, a través de imágenes corrosivas, mohosas, putrefactas y mutilantes que, como ya se dijo, se organizan principalmente por los recursos sinestésicos. Aparte de eso, lo que hay aquí es la precoz asimilación de la ironía romántica de los decadentes europeos, tanto en sus fuentes directas así como por la vía de "La Mandrágora" (1938), especie de puente chileno que se unía a la poesía moderna y al surrealismo europeo. Sin embargo, no es posible encontrar ningún antecedente dentro de la poesía chilena anterior donde algún hablante adolescente haya tratado con una ironía tan feísta el tema de la infancia y la relación amorosa.⁵

En el estrato propiamente semántico de los poemas, principalmente en sus imágenes más relevantes, encontramos que son cuatro las que recurrirán consistentemente por todo el texto.

Hay en el hablante la constante persistencia en metaforizarse en animales reptiles (culebra, lagarto); animales que mutilan (la langosta, el ave de rapiña); moluscos deformes y de caparazón petrificado (el caracol de mar y el de tierra); un pájaro metamorfoseado en pez muerto ("pájaro de agua" dice el hablante) y un anélido chupador (la sanguijuela). Casi nunca el hablante se transforma en aves libres, excepto el tú-mujer que alguna vez se transforma en mariposa. Como se puede observar, el hablante es un ser pegado a la tierra, un animal que se mueve entre la superficie de la tierra y las cavidades de ella, pero siempre en la imagen de un cuerpo semi-petrificado. La mayoría de esas metamorfosis corresponden a una voz en primera persona; pero, a su vez, son las que determinan

toda aquella perspectiva adolescente distanciada, molusco que se arrastra, desde la que canta y se proyecta permanentemente en tres direcciones: hacia la infancia, hacia la muchacha adolescente y hacia la exterioridad juvenil más inmediata (fiestas juveniles, contexto estudiantil-político muy fugaz, las calles difusas y extrañas de la ciudad).

La metamorfosis del hablante en el caracol es una de las imágenes más significativas de **Relación personal**, puesto que actúa como la imagen puente que une la infancia y la adolescencia-juventud. Por esa imagen el hablante surge como un sujeto herméticamente encerrado, petrificado e incapaz de erguirse. De allí que la relación con lo que le circunda sea corrosiva y ajena, e impotente en la relación amorosa.

Las imágenes para señalar la infancia -semánticamente unidas a las del caracol y a las demás metamorfosis- corresponden casi siempre a las de los espacios igualmente herméticos, lugares en que los objetivos están en un constante proceso de putrefacción, descomposición y petrificación. Es éste el espacio bajo la tierra, la cavidad oscura de la nada de la que todo emerge mutilado y petrificado hacia el adolescente, el reducto mutilado con el cual se construirá el petrificado cuerpo-caracol del hablante en **Relación personal**. Pero en una relación topológica, es éste también el espacio materno o primer refugio fetal e infantil. No es ningún azar, por tanto, que RP abunde en muchas imágenes que refieren a los espacios cerrados, en los cuales el hablante tiende más a permanecer que a salir. Pero éstos son los refugios donde hay la ausencia de la seguridad y la protección, como el estar bajo la tierra en el poema 'En blancas carrozas, viajamos' (p.8). En otros, cuando se hace referencia a la casa, por ejemplo, él constituye más un espacio de inseguridad que un refugio protector. De igual modo, muchos términos que denotan redondeamientos y cavidades vacías, por ejemplo: el caracol vacío, la jarra-hablante volcada por el tú-mujer (p.10); la cáscara de pan que encierra una masa añeja (p.39); la oscuridad procaz de la axila de la muchacha (p.11); los podridos huevecillos que el hablante bota a través de su orina (p.19); el mismo puño del hablante que al abrirse muestra una palma sucia (p.22); "Y ahora el sol destiñe el fondo rosado de tu concha" (p.28), ejemplo éste donde hay también una explícita y violenta referencia a sexo femenino y que, en otro poema ya citado ("Tu quebrado vidrio rojo"), fue para referir al himen roto del tú-mujer; en el poema "Si me golpeas la cabeza, pescadora, quedaré ciego" (p.32) el hablante sale de una cavidad oscura -cavidad de sí mismo- convertido en pez agonizante y boqueando. Como se puede observar, todas esas cavidades, emparentadas a la compleja imagen del caracol, son espacios oscuros y degradados, los que también tienen su corres-

pendencia tropológica con la cavidad uterina, pero refugio igualmente mutilado.

Si bien todos los órganos del hablante aparecen metamorfoseados y semi-petrificados, y él circulè en espacios cerrados, en cavidades corroídas que él mismo ayuda a aumentar, ausentes de protección, hay, sin embargo, un solo órgano que resulta ser recurrentemente visible en muchos poemas y que tiene la función de proyectar toda esa corrosión a través del tacto, refregando y manoseando las cosas: es el órgano de la mano. A través de éste es como se construyen las innumerables imágenes táctiles, característica tan notoria en gran parte de la primera poesía de Millán, en fin, proyecciones desde un mundo infantil hacia los contornos exteriores por donde circula el hablante. De allí que todo lo que toque y vea, pero mirar por la mano, sea nada más que mutilación o distanciamiento.

II. Tradición y contexto de Relación personal.

La perspectiva mutilada que el hablante adolescente tiene de su niñez, y con la cual se enfrenta conflictivamente a distintas situaciones, nos parece que tiene una relación de semejanza y diferencia con la narrativa chilena de la llamada "generación del 50", especialmente con ese narrador de extracción pequeño-burguesa. Ninguna semejanza, en cambio, tendrá **Relación personal** con aquella poesía enraizada principalmente en los espacios de la provincia o poesía "lárca"⁶.

Aun cuando Ariel Dorfman haya intuido -sin precisarlo- que RP se asemejaba a la narrativa joven chilena (Antonio Skármeta, por ejemplo), lo que se respira en la poesía de Millán, sin embargo, son esas mismas características que él observaba para la narrativa anterior a Skármeta -José Donoso, Jorge Edwards, Carlos Droguett, Guillermo Atías, Guillermo Blanco.⁷ Es decir, la marginalidad, los seres alienados, la autodestrucción, el peso de un pasado, la orfandad y desarraigo, las metamorfosis con animales, y la circularidad en sí mismos.⁸ Pero no es la poesía de Millán ninguna continuación con esa narrativa, aun cuando haya, sorprendentemente, una atmósfera bastante similar que no había sido destacada. La originalidad -y he aquí su diferencia- reside en que todo el tono feísta de RP se desarrolla a través de textos que se organizan siempre sobre un núcleo anecdótico, manipulando los términos coloquiales por los recursos sinestésicos. El incluir las situaciones subjetivas o externas dentro de una anécdota común y un lento intento de desalienarse por el recurso irónico fue una línea que progresivamente llegó a ser cada vez más común dentro de las jóvenes promociones latinoamericanas de los 60.

Puesto que la marginalidad del hablante de RP no es la continuidad literal con aquella narrativa de los 50, la de él resulta ser más irónica en cuanto enfrentamiento conflictivo y desalienante que asume su lento transcurrir por el túnel de su interioridad mutilada, tenuemente abierta a la exterioridad en el final de RP. Aun así, aquella marginalidad tiene que ubicarse y explicarse necesariamente por un contexto que le pertenece.

Relación personal se publica en enero de 1968 y se escribe en un contexto que va desde 1965 a 1967 aproximadamente, entre los 18 y 20 años de edad del autor. Tres son los principales acontecimientos que están gravitando sobre la escritura del texto: el proceso de Reformas Universitarias, que toma fuerza a partir de 1967, conduce paulatinamente a una lenta participación política del estudiantado secundario y universitario; una ascendente e intensa lucha de clase que alcanza sus más altos niveles de desarrollo en las postrimerías del gobierno demócratacristiano; y la abrumadora influencia de la música comercial, especialmente norteamericana, que cercenaba las auténticas manifestaciones populares chilenas, llevadas éstas al rincón de la indiferencia por los medios masivos de comunicación, controlados por empresas multinacionales en conjunto con los grupos económicos dominantes chilenos.

En cuanto a lo primero, el hablante de RP omite y evita cualquier relación política aun cuando sea éste un sujeto que está entre los estudios secundarios y universitarios. El amor siempre se superpone a esos intereses políticos que al hablante no le preocupan. Lo suyo es entender, a través de la corrosión irónica sin embargo, la relación entre el "yo" y ese "tú", y no el "ellos". El encuentro amor/política sólo vendrá a aparecer esporádicamente en algunos poemas posteriores a 1968, cuya génesis tiene que ver con las protestas estudiantiles al régimen demócratacristiano.⁹ Por otro lado, la influencia de la joven poesía cubana de la revolución, en cuanto que establecía un nexo entre amor y revolución, sólo se verá acrecentada en los años finales del gobierno de Frei y con más intensidad durante el gobierno de Allende. Si la influencia no ocurrió antes en forma más generalizada fue por la sostenida campaña anticomunista que se emparentaba a los postulados de la nueva guerra fría para debilitar la expansión de la Revolución Cubana en América Latina.

Respecto del segundo, esa ascendente lucha de clase se enmarca dentro de un proceso de desarrollo de la movilización política del movimiento obrero chileno, la que con ascensos y retrocesos puede precisarse en tres etapas: una primera de unificación y lenta consolidación que va desde los comienzos del siglo hasta 1955; en la segunda, entre 1956 y 1965, se observa un retroceso notorio; en la tercera, a partir de 1966, hay un marcado y sostenido ascenso en la lucha de clase y una ofensiva del movimiento popular que alcanza su madurez en el

triumfo de la Unidad Popular en 1970.

Los conflictos políticos y sociales de los últimos años de la década de los 60, especialmente por el fracaso reformista del gobierno demócratacristiano, se expresaron en variadas formas que explican esa ofensiva del movimiento popular, a saber: huelgas, paros, pliegos de peticiones, tomas y ocupaciones de fundos, establecimientos comerciales o industriales y terrenos urbanos que involucran la notoria organización de obreros industriales, mineros, sectores marginales de las urbes, el campesinado que tradicionalmente no había jugado un papel protagónico en la lucha de clase, así como sectores cada vez más amplios de los estratos medios, especialmente empleados particulares y fiscales y la pequeña burguesía intelectual.¹⁰

Frente a esa bullente agitación, por lo menos visiblemente perceptible, la situación del hablante de RP, por el contrario, resulta conflictiva y contradictoria, puesto que los espacios urbanos en esta poesía se ven generalmente vacíos de habitantes. La ciudad aparece más como un espacio de consumo anónimo y extraño -por las referencias, en algunos poemas, a las luminarias silenciosas de los anuncios- que como uno donde la muchedumbre pudiera tener o buscar cierta identidad social. Lo único posible, por tanto, es huir de él, encerrarse en los espacios privados de la subjetividad donde habita el desamparo, cercado por un cosmos degradado.

Esta marginación del hablante, distanciado de un proceso de movilización política y activación de la participación popular que el contexto nos evidencia, es, de alguna u otra manera, la perspectiva conflictiva de ciertas capas medias chilenas. Específicamente aquellos sectores de la pequeña burguesía intelectual, para el caso del hablante de RP, que se muestran ajenados, o integrándose despaadamente a la movilización política. La poesía posterior a **Relación personal**, esto es, después de 1968, evidencia un lento desprendimiento de su marginalidad. A partir del golpe militar, como llegará a ser común en gran parte de estos poetas, se avizorará ya una relación más con la multitud.

Finalmente, en lo que concierne a la influencia de la música extranjerizante que el hablante juvenil de RP enfrenta desde una perspectiva desalienante, conviene citar este esclarecedor párrafo de Pastor Aucapán aparecido en el diario **El Siglo** de septiembre de 1966:

Una noche estuve con Violeta Parra en su carpa de La Reina. No acudían espectadores a pesar de que la carpa era variada caja de maravillas. Me contó cuánto le había costado construir todo eso. La Municipalidad le había cedido un terreno. Era un solar abandonado que en el invierno se transformaba en un barrizal. Ella se dijo: "aquí levantaré un

Centro de Arte Popular, aquí se escucharán las canciones desconocidas, las que brotan de las mujeres campesinas, las quejas y alegría de los mineros, las danzas y la poesía de los isleños de Chiloé". Los planes de Violeta, sin embargo, se estrellaban contra la dura roca de la indiferencia. Pocos eran los que le tendían la mano. Para su espectáculo no había avisos en los diarios, no tuvo reportajes en la Revista del Domingo de *El Mercurio*, no funcionó ninguno de esos aparatos publicitarios que a menudo se montan para orquestar el mito de algunos falsos artistas extranjeros.

Esa expresión extranjerizante sobre los medios masivos por esos años era sumamente fuerte y anulaba, a través de la indiferencia y su significado ideológico, cualquier brote de expresiones verdaderamente populares y nacionales. Hacia 1968, la reciente televisión, el cine y la industria disquera proveían escaso porcentaje a los programas de origen nacional. Por el contrario, el porcentaje mayor venía desde el exterior. En la industria disquera, por ejemplo, aun cuando la importación de discos estaba prohibida, se editaban los discos de los artistas extranjeros pagándoles los derechos correspondientes. Las dos únicas empresas disqueras -la RCA Victor y la Odeón- eran subsidiarias chilenas. La primera de la RCA Internacional Ltda. de Canadá, asociada en forma mixta con la CORFO (organismo estatal); la segunda, de capitales ingleses. Estas industrias estaban íntimamente secundadas por los "fan magazines", tales como las revistas "Ritmo", "Ecrán", "Nuestro Mundo", "Topsi", de gran consumo en la masa juvenil adolescente, tanto secundaria como universitaria:

En la producción disquera, la llamada música popular lleva ampliamente la delantera con un 70% de los discos, la siguen en el orden el folklore (20%) y la música selecta (10%). Difícil es establecer la proporción de discos extranjeros en la producción nacional, pero según datos officiosos, oscila alrededor del 65% a 75%... Anotemos que en diversos sectores juveniles, los jóvenes obreros y campesinos tienen clara preferencia por los cantantes chilenos y latinoamericanos en general. A título de ejemplo, digamos que para el 59% de jóvenes obreros que prefieren a cantantes chilenos, sólo se encuentran 8% de universitarios en la misma situación.¹¹

Esta preferencia por los "cantantes chilenos" (dentro de los sectores obreros y campesinos) no significaba una preferencia por lo nacional, es decir, expresión de lo que Violeta Parra llamaba "escuchar las canciones desconocidas" de nuestro país. Por el contrario, puesto que todo estaba en manos de gru-

pos económicos transnacionales, la difusión de los cantantes "chilenos" era una nacional imitación de ritmos y letras foráneos. Incluso los nombres de esos artistas "chilenos" eran bastante contradictorios: Larry Wilson, Los Cartwings, Buddy Richards, entre otros. En el ámbito internacional, la poderosa influencia, de Elvis Presley, Los Beatles, Paul Anka, Neil Sedaka, Chubby Cheker, Johnny Tillotson, Frankie Avalon, Bobby Vee, Bobby Rydell, entre otros, dominaban las fiestas secundarias o universitarias (muchos de ellos con música pegajosa y letra bastante ridícula que hasta los norteamericanos que entonces eran adolescentes juzgan estúpidas, exceptuando, por supuesto, la "revolución" del conjunto inglés y lo mejor de Presley). En cuanto a lo folklórico (masivo) se desarrolló por esos años, con pleno sentido comercial y tono desnacionalizador, el movimiento neo-folklore. Respecto a la Nueva Canción Chilena (Manns, Angel e Isabel Parra, Víctor Jara, entre otros), ésta no sólo tuvo que luchar con las grandes dificultades de difusión, sino enfrentarse a ese impacto comercial extranjero, la música popular nacional-dependiente y el folklor para terratenientes. Víctor Jara, en una entrevista a *El caimán barbudo* en mayo de 1972, hacía la siguiente retrospectiva:

La Nueva Canción se inició en 1965 ó 1966, cuando en Chile estaba en boga un movimiento llamado neo-folklore que, el término es bastante contradictorio, era un movimiento inducido por la industria del disco y la reacción para cumplir objetivos comerciales y políticos, naturalmente. Era una música, aunque basada en ritmos chilenos, absolutamente ajena a nuestra idiosincrasia. Imagínate, era como escuchar a los Fórmula 5 cantar una cueca, y por supuesto, los intérpretes debían ser altos, rubiecitos y bonitos, parte importante para vender el producto. Mientras ellos obtenían los primeros lugares en la radio, nosotros empezamos a cantar por ahí y por allá, así como hijos de nadie. Decíamos una verdad no dicha en las canciones. Denunciábamos la miseria y las causas de la miseria, le decíamos al campesino que la tierra debía de ser de él, hablábamos en fin de la injusticia y de la explotación. Como todos los medios de información los manejaba la derecha, nos pusieron el apelativo de "políticos" para no darnos cabida en ellos.

Frente a ese contexto bastante desolador si se quiere, la masa juvenil no tenía otra opción que la de vivir su adolescencia, respirando un ambiente musical donde se mezclaban las influencias foráneas y los propósitos comerciales, políticos e ideológicos. Se tenía que amar por ese ritmo junto a las más empalagosas letras de canciones que se difundían por los programas radiales -en los semanales "rankings"- y circulaban en las fiestas juveniles. Enfrentado pues a ese con-

texto, el hablante de RP, cuando se refiere al tema, cantará con bastante amargura desde aquella alienación, contemplándose a sí mismo y perdiendo su identidad. Porque cantar desde esa alienación es siempre también tararear una melodía bastante desolada. Al fin de cuentas, es el único puente disponible que el adolescente de **Relación personal** tiene para aproximarse a la muchacha, pero con una mueca de ironía.¹²

III. La visión de la infancia mutilada en **Relación personal**.

Son once los poemas en los que esta perspectiva recurre, predominantemente a través de las ya señaladas imágenes de los espacios interiores, ciertas metamorfosis, la función de la mano y la imagen puente del caracol.¹³

El primer poema con que se inicia RP - "Historieta del blanco niño gordo y la langosta" - está elaborado sobre el recurso de la "historieta". Característica predominantemente icónica, influenciada por los comics infantiles y las tiras cómicas de los periódicos. Si bien es un recurso que el hablante echa mano para referirse al mundo de su infancia, especialmente a partir del período de animación y adquisición del lenguaje del niño, el uso de ella deviene transgredida en el texto, puesto que la visión de la infancia en todo **Relación personal** no será nunca la de aquel tradicional mundo de la candidez:

Sentado bajo la curva del mediodía
refriego un insecto entre los dedos
pero se me escapa de pronto
la sonrisa de la boca
al ver volar desde mis manos
desnudas hacia el polvo
las patas y las alas
arrancadas por mis uñas.

El "mediodía" del primer verso refiere a la plenitud de la vida desde la cual el hablante se instala definitivamente a cantar. Es el límite que señala el paso de la infancia a la adultez, esto es, su adolescencia. Sin embargo, los restantes siete versos van a negar irónicamente aquel estado pletórico de la vida cuando él cambie la sonrisa por la mueca ("pero se me escapa de pronto/la sonrisa de la boca"), y aparezca la función mutiladora de la mano que destroza al insecto-ave que no volará libre hacia las alturas, sino despedazado al polvo de la tierra.

El "blanco niño gordo" del título, que no aparece explicitado en el texto,

es la referencia a la infancia. Semejante ésta a la adolescencia, ambas resumen dos estados de plenitud de la vida. Sin embargo, el segundo elemento del título -el insecto masticador- funciona como el opuesto, ironizando y negando no sólo el estado aparentemente cándido de la infancia, sino que también se liga topológicamente a la mano mutilante del adolescente explicitada en el texto. Más aún, estableciéndose la relación entre el título y el texto, se deduce claramente la metamorfosis del hablante en la "langosta", cuya unión está dada por las características del insecto masticador proyectada a la mano (masticadora) de él. A través, por tanto, de la referencia al "niño gordo y blanco", acechado por la "langosta" que lo devorará, y la proyección metafórica de ésta a la mano adolescente que destroza otro insecto, se está haciendo alusión retrospectiva al mundo infantil. El "insecto entre los dedos" adolescentes no es más que la afloración degradada de su infancia contemplada desde una perspectiva adolescente similar.

Esta infancia, desde la cual emerge el hablante adolescente de **Relación personal**, aparece en imágenes que señalan espacios y refugios oscuros donde las cosas y los objetos se marchitan y se descomponen. Como es de notar, la relación con el espacio uterino ya antes mencionado es sumamente evidente: el primer refugio del niño que el adolescente contempla como un lugar corroído. Es la cavidad de la cual salta como un pez agonizante, lugar que sólo contiene un "lío de tripas" (en el poema, por ejemplo, "Si me golpeas la cabeza, pescadora, quedaré ciego", (p.32).

Ese refugio degradado aparece con bastante evidencia en el poema "En blancas carrozas, viajamos":

Ocultos entre raíces
manchadas por hollejos de frutas,
y humaredas de hojas verdes y papeles,
se endurece en mis manos sucias,
al palpar la rubia
sedocidad niña de tus piernas,
la celeste cornamenta de mis venas.

.....

De igual modo, en el poema "Toco rondas infantiles con una mueca en los labios":

Un muñeco podrido bajo tierra en un jardín
y las ciruelas perdiendo el gusto ácido en el agua.

Tras las carcomidas lanzas de madera de una reja
se le pegan los pétalos en los labios
a un niño que muerde flores rojas.
.....

En el primero, el yo y el tú están "ocultos" en un refugio donde la materia orgánica se descompone. La relación entre el texto y el título configuran la imagen del refugio infantil muerto (es costumbre que en Chile nuestro pueblo use ataúdes blancos para los niños fallecidos y que en sus funerales no se usen carrozas negras, común para los adultos, sino las blancas).

En el segundo, la referencia al mundo infantil mutilado aparece en la imagen del juguete podrido (o desdoblamiento retrospectivo del hablante hacia la cavidad uterina y contemplación degradada de la relación maternal): "un muñeco podrido bajo tierra en un jardín". La sonrisa amarga del título señala, ya con toda evidencia, que la contemplación de la infancia no es nada más que una visión desencantada cuando él la hace aflorar: "Toco rondas infantiles con una mueca en los labios".

Las imágenes que muestran cavidades redondeadas en **Relación personal** (cosas, objetos cotidianos, interioridades del molusco, partes sexuales, corporales del tú-mujer, etc.), así como el refugio ahora bajo tierra, constituyen, en su conjunto, un cosmos ausente de ternura, signado por intenso sentimiento irónico de autodestrucción. De allí que, a través de todo ese cosmos, sea posible explicarse las metamorfizaciones en animales reptadores. Estos emergen de esos espacios o se relacionan siempre, tropológicamente, con aquellas cavidades.

El espacio bajo la tierra, las imágenes que señalan oscuras cavidades desde las cuales emerge el hablante, esto es, su infancia mutilada, es también petrificación mostrada a través de la imagen y función objetal de la mano. Si la mano es tanto el símbolo de identidad como el órgano fundamental del trabajo humano, el que transforma dialécticamente la materia y perfecciona el cerebro del sujeto, en esta poesía, por el contrario, ella viene ausente desde la misma infancia de esa función dialéctica. Es una mano que deviene cornamenta a partir de aquel refugio degradado:

.....
manchada por hollejos de frutas,
y humaredas de hojas verdes y papeles,
se endurece en mis manos sucias,
.....

la celeste cornamenta de mis venas,

O es desproporcionada:

Y yo con mis grandes manos, desde lejos
comienzo a tocar el piano de juguete.

Si, para el caso específico de la poesía lórica chilena, la infancia se convertía en uno de sus temas dominantes (Jorge Teillier, Jaime Quezada, principalmente), capacidad de asir el dorado recuerdo de ella y su dulce nostalgia, la poesía de Millán, por el contrario, es ya la absoluta incapacidad de lograrlo. La oposición, sumamente irónica, entre "piano de juguete" y "grandes manos" muestra, entre tantos otros ejemplos, esa incapacidad manifiesta. Siéndole suya esa mano, pero desproporcionada y endurecida, símbolo aprehensivo-retrospectivo de la infancia, sin embargo, es también el extrañamiento de la niñez.

Esa otra faz del hablante, la referida a su infancia —"mi otra cara, /hundi-
da dentro de la tierra"—, es la que va a determinar algunas funciones específicas de la mano en **Relación personal**. Es decir, la mano desvitalizadora —"Mi mano ya no se mueve azul bajo el agua," p.14—, la mano petrificada —"la celeste cornamenta de mis venas", p.8—, la mano incontrolable —"Hago señas y signos pasajeros," p.15— y, por último, la mano que simboliza la ausencia de identidad del hablante, un órgano sucio:

Si me abrieras el puño,
me hallarías sucia la palma de la mano.

Es, pues, ésa la mano con la que palpará a la muchacha adolescente en no pocos poemas de RP —dieciséis en total—. Por ejemplo, en el poema "Como un pez se me pierde tu rostro de mis aguas":

Te cubre el rostro la sombra de un ave de rapiña
y es tu cara
clara mancha de aceite diluida sobre el agua,
mar alterado por los signos nuevos de la lluvia,
y eres en un charco reflejo de una fruta
que tratan de beber los animales;

.....
y de nuevo, cuando la sombra pasa,
eres el tibio rostro de niña cogido por mis manos,
mientras el pájaro
vuela solo y lejos por los cielos.

El hablante sostiene con sus dos manos el rostro de la mujer —“rostro de niña”—, pero la imagen del ave de rapiña —única metamorfosis de ave alada y carnífera que encontramos en el libro—, a través de la sombra de sus dos alas, es metáfora también de esas dos manos que cogen el rostro de la muchacha. Manos y ave, mutación de ave carnífera, desalteran feísticamente el rostro de ella: “clara mancha de aceite diluida sobre el agua,” “charco reflejo de una fruta”. Como puede observarse, es ésa una mano objetal que deforma lo que palpa y aprehende. Si descomponemos el título como sigue: tu rostro es como un pez, tu rostro pertenece a mis aguas; el agua pierde toda su simbología bautismal-infantil, siendo sólo agua de sí mismo, pero contaminada. Es la infancia degradada a través de la mano adolescente y de ésta hacia la permanente corrupción y mutilación corporal de la mujer. Sin embargo, señales también de una encubierta impotencia masculina que se esconden bajo esa conflictiva relación amorosa.

En *Relación personal*, la función objetal de la mano se muestra a través de imágenes donde el hablante constantemente refriega, manosea y mutila (cosas, objetos, partes sexuales y corporales de la mujer). También es la proyección semipetrificada de su cuerpo infantil hacia la adolescencia, ajeno a su contorno social. En la poesía posterior a ese primer libro, y antes del segundo (*La ciudad*, 1979), en cambio, la función de la mano será la de trasladarse hacia objetos o espacios social-masivos (microbuses, relojes, calles, casas), o parcialmente masivos (automóviles, refrigeradores, etc.). Lo táctil, que fuera la característica más notoria de RP, se trastoca posteriormente por un moroso palpar con la mirada. Surge, pues, una mano visual que observa con insistencia descriptiva los objetos que se van desusando por su repetición rutinaria (mirar el paso de los autobuses, los automóviles, la descripción de vehículos, objetos cotidianos, casas, calles, el abrir y cerrar de refrigeradores, etc.). A partir de 1968, la exterioridad en la poesía de Millán parece ampliarse más allá del círculo adolescente y cancelándose el tema de la infancia. Sin embargo, esa impersonalidad muestra aún a un adolescente nada más que espectador de una ciudad vacía, deteniéndose en las puras formas silenciosas e intermitentes de las superficies. De allí ese tan persistente visualismo objetal, privilegiándose primordialmente en la cinemática de los colores, las luces y la morosidad de los productos cotidianos. La mirada colectiva e histórica sólo viene a adquirir su definitiva plenitud con *La ciudad*, cuando el hablante se haya desprendido para siempre de la imagen que él construyó para sí: el caracol.

La imagen puente del caracol, la que une infancia y adolescencia, y con la que se proyecta en esas tres direcciones ya señaladas, aparece perfectamente definida, uniéndose en una perfecta relación con las otras imágenes dominantes

de **Relación personal**, en el poema "Pongo mi oreja ondulada de la nada", siendo éste el arte poética de todo el texto de Millán. Es a este poema al que le dedicaremos un análisis más detallado, puesto que nos unirá a las otras relaciones que el hablante establecerá con los ambientes juveniles, la mujer y la ciudad:

- 1 Vacío caracol de tierra y vides:
feble trompa que contiene
las nubes de langostas del ruido
y el silencio de la pared-ola
5 antes del estruendo y la caída;
roseta parda que al final de su voluta
sostiene toda la noche
en el hueco oscuro de su fruto;
serpentina de saliva
10 que deshago sin tiempo,
crujiente caliza hoja seca,
hasta dejar en mis ojos
la fugitiva presencia de la luz,
y del polvo el rastro,
15 y motas entre mis dedos.

Los ocho primeros versos describen el molusco reptador de tierra —el caracol de tierra o de jardín— que el hablante opone al otro del mar del título. Sus relaciones y oposiciones, como observaremos más adelante, constituyen el tema del poema: la total mutilación del hablante (la pérdida de los sentidos visual y auditivo, y la función verbal, explicitadas todas ellas en el texto, particularizándose la auditiva en el título).

La descripción de la interioridad del molusco comienza en el segundo verso: "feble trompa". Esto es, la delgadez del extremo anterior del cuerpo del gusano que contienen las funciones aprehensivas y aspiratorias. Si se establece una relación trópica con el título, es también el órgano que comunica la boca con el tímpano del oído: "mi oreja ondulada" = "feble trompa". Por esta relación, observamos de inmediato la metamorfosis entre el hablante y el caracol. Con ello se aclara, de paso, que la referencia al caracol en **Relación personal** no tiene nada que ver ya con el caracol marino de Rubén Darío: "silencioso y henchido de rumores, infinito... instrumento musical, objeto ritual... símbolo de reminiscencia universal... el que acercarlo al oído se escucha la resaca de las vidas pasadas... caracol marino en que el mundo se revela y se oculta..."¹⁵ Por

el contrario, la metamorfosis millanesca, arriba señalada, no será nunca con ese fabuloso caracol mitológico que Darío rescató para su sensual poesía y legó al modernismo hispanoamericano, sino con el babeante caracol reptador de tierra.

La oreja sensible del molusco de tierra contiene —en los versos tercero, cuarto y quinto— “nubes de langostas” y “el silencio de la pared-ola”. Sabemos ya que el insecto masticador —la langosta— estaba en relación trópica con la infancia mutilada, como se observó en el primer poema de RP, “Historieta del niño...” En cuanto al “silencio” del cuarto verso, éste se reduce semánticamente en dos oposiciones dialécticas: inmovilidad / movilidad (por el silencio de la “pared” [sólido] / “ola” [líquido]). Por tanto, la solidez del caracol, que en su cavidad contiene lo aprehensivo, lo auditivo y el órgano que expresa lenguaje, tiene su relación metafórica con lo sólido de la “pared”. A su vez, ésta se encadena semánticamente a las imágenes petrificadas, sean éstas las que refieren al pesado bulto (la caparazón del caracol), que carga el hablante a sus espaldas, o las que muestran la mano transformada en “cornamenta”. El silencio de toda esa cavidad, señalada en el primer verso, se entiende ahora como una interioridad petrificada. Ella resume un estado infantil que el caracol concentra como imagen fundamental. De allí, pues, que sea ésta la imagen puente que no sólo lo comunica con su propio pasado, sino que lo signará también en su condición adolescente.

La petrificidad de la caparazón del molusco —los versos seis a ocho— se resuelve, en el noveno, en una glándula: “serpentina de saliva”, que viene a ser la propia boca del hablante. Es decir, el órgano que produce lenguaje se encuentra igualmente petrificado: “serpentina de saliva.../crujiente caliza roja”. Y esta relación no es gratuita, puesto que calza perfectamente con los siguientes versos del poema final del libro —“Eclipse”—: “Y a veces pienso que después de tanto/y tanto aire, soplo y saliva malgastados...” Pero sin duda, esa incapacidad es también la actitud irónica e interrogante hacia el propio lenguaje poético como posibilidad de conocimiento¹⁶.

Los versos doce al quince, después de tanta mutilación previa, muestran ahora al hablante semiciego: “hasta dejar en mis ojos/la fugitiva presencia de la luz”. En los dos versos finales surge la presencia de la mano, a través de los dedos, que tiene relación metafórica con la “trompa” o el órgano aprehensor del caracol. Vuelve la mano a aparecer conteniendo materias que la ensucian, volviéndose a repetir no sólo su función objetal —refregar, sobar lo que se palpa—, sino la referencia, por ella, al otro lado de su faz: “Si me abrieras el puño, me hallarías sucia la palma de la mano”.

Si bien el título define al hablante como un sujeto sordo, es únicamente por el texto que podemos saberlo. Es su interrelación la que nos determina la

total metamorfosis del hablante en el caracol de tierra, demasiado explícita en el penúltimo poema del libro —“Paso por la arena”. Aquí el hablante es ya el caracol mismo: la imagen puente entre la infancia y la adolescencia que lo hace caminar, sordo, ciego y mudo:

Me oigo en el hueco de un caracol vacío
como el callado hueco de aire oscuro
.....

Y es con esa metamorfosis con la que se enfrentará conflictivamente a su contorno juvenil, a la relación amorosa con la mujer y a los espacios extraños de la urbe.¹⁷

IV. La relación del hablante adolescente con los espacios juveniles, la mujer y los espacios de la ciudad.¹⁸

La relación con el ambiente estrictamente adolescente, que el hablante establece como primer encuentro con su limitada exterioridad, es el de la fiesta juvenil. En un nivel de generalización mayor, es ésta una circunstancia constituyente y recipiente de una de las variadas formas de cultura masiva. Reforzada por los medios de comunicación, esas formas determinan y proyectan ciertos comportamientos, actitudes, posturas, gestos, maneras. Son, al fin de cuentas, las únicas, por lo menos de alcance más inmediato, con las que es posible establecer una normal (dentro de cánones “oficiales” establecidos) o conflictiva aproximación (dentro de un propósito ironizador y desalienador) a situaciones, actitudes o, en fin, cualquiera de las relaciones que un sujeto necesita y/o debe realizar para ser admitido o rechazado dentro de ciertos espacios y grupos sociales. Integrados a una específica música juvenil, esos comportamientos son las únicas maneras disponibles que, aprendidos masivamente, permiten aproximarse al otro, otra o el ellos: son los medios y los obstáculos para el encuentro amoroso.¹⁹ Siendo todos ellos comportamientos culturales, sin embargo, no caben dentro de una estricta conciencia nacional, puesto que no intentan aglutinar espectros sociales mayores, ni es el interés de ellos preocuparse por la idiosincrasia y psicología colectiva, la masa de tradiciones y las costumbres enraizadas a todo lo largo de una comunidad.²⁰ Por el contrario, ellos sólo siguen ciertos factores culturales dominantes, subordinados a un poder transnacional. Y esto no es de extrañar, puesto que hacia 1966 el capital monopolista extranjero ya controlaba los centros más dinámicos de la industria latinoamericana, creando toda aquella situación de desnacionalización ya señalada.

Con todo lo anterior, el poema "Y como una mala canción de moda te nombro y te repito" es una sorprendente plasmación metafórica de esos comportamientos culturales arriba señalados. Poema de amor juvenil, pero que cantado desde la alienación misma, desde una forma de cultura oficial, es también un enfrentamiento desalienante, irónico y amargo de ella misma:

Cubierto con la cremosa ornamentación
de los pasteles
me he desvaído como el breve gas de las gaseosas
tras el marino azul de tu uniforme,
y con mi corbata listada y gomoso de gomina
soy otro perdido más
por el ruido de la orquesta
en fiestas juveniles,
y otro más entre los nombres
escritos con tinta sobre el cuero
en tu bolsón de colegiala.

Es éste un poema bastante asimétrico, a manera de versículos donde la experiencia personal se organiza a través de un decir narrativo. La materia poética se acerca al lector por un núcleo anecdótico, cuya sencillez se refuerza por las expresiones cotidianas que aproximan el poema al habla conversacional.²² Su lenguaje está desprovisto de retórica amorosa románticoide, especie misma de letra de canción de moda que se usa en su adverso para ironizarla.

El núcleo anecdótico es simple: el joven adolescente, vestido de una supuesta vestimenta normal ("con mi corbata listada y gomoso de gomina"), intenta aproximarse a la muchacha colegiala en una fiesta juvenil. Sin embargo, todo el encuentro no es más que expresión de gestos y maneras inauténticas. Todos falsos y ausentes de identidad. Es verse desconocido en un ambiente de fiesta y música que debieran pertenecerle: "soy otro perdido más/por el ruido de la orquesta en fiestas juveniles". La empalagosa y acartonada vestimenta es imagen de la falsa apariencia ("cremosa torta"); la brevedad intrascendente de los comportamientos, sólo un fugitivo gas de las bebidas. Toda la reunión juvenil se transforma en una anónima muchedumbre donde el hablante se ve perdido y ausente. El amor adolescente, por otro lado, es moda de gestos fugaces, a través de la ironización del romántico motivo de grabado de los nombres de los amantes en la corteza del árbol, trasladándolo a un cotidiano bolsón de cuero de la colegiala: desvaneciente y superficial presencia del recuerdo amoroso.

No hay en el poema, como es de notar, metamorfosis, atmósfera feísta o el

motivo de la mano objetal, pero se encuentran en él dos motivos que no dejan de recurrir en todo **Relación personal**. En cuanto al primero, el recinto es también imagen de un cosmos mutilado que tiene, como ya se ha señalado, su correspondencia con el complejo mundo infantil millanesco. Respecto al segundo, hay una relación de circularidad desgastada y añeja que se le pega al propio cuerpo del hablante. Es la proyección, sin duda, de ese cosmos mutilado ya indicado que en otros poemas refiere a la caparazón endurecida del caracol hablante. De ello se da cuenta en el primer verso, cuya conexión queda más clara con el poema, ya citado, "Parásito para sí": "Diminuta y viscosa, roja sanguijuela: / me adhiero a mi espalda y me chupo..." Proyección de la cavidad mutilada de la infancia hacia el recinto de la fiesta juvenil, todo lo cual exaspera aún más el efecto alienador de su permanencia en él, incapaz ya de darle una identidad. De allí que el hablante aparezca alienado en su propio contexto juvenil-estudiantil, pero capaz también de distanciarse tenuemente de esa alienación.²³

La presencia del contexto estudiantil, que sintetiza el poema "En un reloj de joven arena", no suele ser mayormente diferente del poema anterior. Sin embargo, el extrañamiento aparece ahora dentro de un recinto donde ocurre una situación política:²⁴

Sentado en escalonadas y repletas graderías
diviso entre la arena del embudo
la pinta pálida y perdida de tu rostro.
En el fondo los huecos oradores juveniles
repiten tan sólo viejas consignas,
y tú eres el único entre los opacos granos
que me dicen algo en su caída.

El joven hablante está en un recinto lleno de estudiantes que asisten a una concentración política-estudiantil, pero él se ve a sí mismo distanciado de ella. En los versos primero al quinto, hay el tema de la vacuidad de los oradores políticos. En los sextos y séptimo, lo único que logra llamarle la atención, en ese bullente local estudiantil, es la presencia de la muchacha. Más allá de ese núcleo anecdótico, es la imagen del "reloj de arena" la que da pleno significado al poema anterior.

Es ella, primero, el tiempo juvenil del hablante ("reloj de arena"). Tiempo aquel que se envejece por el rápido transcurrir de las imágenes de los granos de arena, a través de la referencia a ese "reloj". Segundo, la imagen en descenso de esos granos se relaciona al espacio físico del recinto: "escalonadas y reple-

tas graderías". A su vez, éste es metáfora también del "reloj de arena" ya que el eco de los oradores son "opacos granos/que me dicen algo en su caída". Puesto que hay relación metafórica entre la manifestación política y el reloj de arena, la primera deviene envejecida por lo que connota el segundo. Si el presente, y todo lo que está próximo al sujeto, se envejece veloz, éste es también un tiempo que está condicionado al que el hablante ya ha hecho referencia en otros poemas: su pasado infantil. Lo que hay en este poema no es sino la imagen de un espacio hermético y envejecido, emergente de esa infancia y proyectándose a la perspectiva mohosa del adolescente y de allí a la de la contingencia política. Aún más, la imagen del "reloj de arena" es el prisma infantil del hablante, desgranándose en él y provocando toda esa atmósfera amarga, pesimista, distante, nunca comprometida con lo que en el recinto ocurre: "y tú eres el único entre los opacos granos/que me dicen algo en su caída" (nótese que el tú se masculiniza en "grano de arena", habiendo una implícita referencia añejada y mutilante de la mujer). Por último, la imagen principal no sólo es la percepción mohosa de un contexto político y, en cierta medida, de la propia relación amorosa, sino también una de las variaciones de la principal de **Relación personal**, la ya señalada del caracol.

En cuanto a la relación del hablante con la muchacha adolescente cabe preguntarse: ¿Cómo se expresa la violencia en esos 16 poemas, ese contacto con el otro, haciendo de ese encuentro amoroso una relación feísta, la que es absolutamente inencontrable dentro de la tradición poética chilena y bastante poco común dentro de la latinoamericana?

Los antecedentes feístas existen a partir de la tradición de la poesía moderna europea (Rimbaud, Verlaine, Lautreamont, principalmente), y dentro del propio naturalismo. Sin embargo, ese feísmo se organizaba sobre la dicotomía bello/feo, constituida sobre una jerarquía social y clasista. Si el "feísmo progresista", en cambio, tiene antecedentes latinoamericanos a partir de Martí, no es éste el que encontraremos en la poesía de Millán.²⁵

Dentro de la tradición poética chilena, por otro lado, cuando se trata de observar la imagen de la mujer en ciertos poetas —Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Rosamel del Valle, por ejemplo— se encuentra que no hay ningún antecedente entre ellos donde sea posible ver un tratamiento corrosivo, mutilante y feísta, en la relación amorosa.²⁶ Ni aun en el conocido poema "La víbora" de Parra (**Poemas y Antipoemas**) se alcanza allí la descripción feísta del cuerpo de la mujer como se encuentra en **Relación personal**. Menos aún dentro de sus compañeros de promoción (pensamos, por ejemplo, en Omar Lara con **Habitantes, serpientes y otros bichos** [1972-1974]).

Es claro que en aquel tema millanesco está gravitando la influencia de la poesía moderna donde habría que señalar, primordialmente, el horror al cuerpo de la obra de Sade, el cual en la poesía de Millán tiene una sorprendente correspondencia y que alguna vez sería necesario precisar. Por otro lado, el feísmo de Millán no sigue el feísmo de Martí, en cuanto proyección hacia el proletariado, ni tampoco el feísmo más marginal de la vasta tradición naturalista. Más bien, el suyo es la perspectiva de sectores sociales que cargan un pesado sentimiento autodestructivo. Hablante que auto-observa su pasado infantil como raíces degradadas, pilar determinante para la alienante relación amorosa posterior y el ajenado encuentro con lo más inmediato.

Hay dos motivos recurrentes que constituyen toda esa atmósfera feísta y cosificadora del cuerpo de la mujer en las relaciones amorosas de la poesía de Millán.

El primero, son las distintas metamorfosis del hablante en animales reptadores —la culebra, el lagarto, el caracol— o el ave de rapiña que acosan el cuerpo o el sexo de la mujer adolescente:

.....
raspo y destruyo hasta desollarte
los tatuajes de la arena
y la cal en tu costra,
para poder hundirte en la carne,
raída por el jugo de limón,
mi pico de ave.

(“Y ahora el sol destiñe el fondo
rosado de tu concha”, p.28),

(abriendo un pequeño y necesario paréntesis, el poema anterior está basado también en el argot sexual chileno que, llevado al nivel poético, pierde su vulgarización: concha es para referir al sexo femenino; pico [de ave] para el masculino),

.....
tus pechos aplastan mis dedos,
y como una medrosa culebra
huyo del pesado paso de tu carne,
arrastrándome entre las ortigas

.....
 (“El adolescente huye como una
culebra”, p.10)

En medio del sol y de los juegos de luces,
me conviertes en un lagarto
que muerde tu cuello hasta voltearte,

.....
("Y se mueve aún tu cola cortada de
lagarta", p.27)

.....
arrastro mi rastro de babas y subo
con palos de ciego a tu siga

.....
("Historieta sobre un caracol y una mariposa", p.34)

El segundo motivo, el más dominante, es la función objetal de la mano que afea, añeja y envejece, soba y refriega, putrifica, mutila y destroza tanto las partes corporales como sexuales de la mujer en la relación amorosa. Es una relación donde la mujer nunca se posee:

.....
Dama coriásea de corazón, sobada
y pringosa carta de naipe
de una baraja de segunda mano.

.....
("Noticia clínica", p.19)

Me desagrada la fea cicatriz
en el delgado muslo de tu pierna

.....
Sin embargo, al no encontrar tu olor

.....
estrecho entre mis brazos
esa media izquierda y esa bota extraña.

.....
("Yo cojeo porque tú cojeas. Perdona", p.23)

Como una ola y de espuma pesada de cal y filuda
me derrumbo yo sobre tu carne

.....
y en la marea te arrastro en mi marea
sobre conchas pegajosas de sangre
te revuelco.....

devorada caliente y viva por los perros
pez mujer comida

.....
("Rompiente", p.29)

.....
mariposa fosforescente y sedosa
que atrapé y desprendí quemada
de mi motor humeante y al rojo.

.....
("Cazador de un fuego fatuo", p.31)

Yo retiro tu viejo cabello
enrollado en mi oreja
y hacemos vibrar
la gillete del odio en nuestras bocas
hasta que el hedor de verdes aguas de floreros
nos hace soltar la arena
que tenían las manos para lanzarnos a los ojos

.....
("Los aros de hierro del triciclo sin
gomas y el rascar de un clavo", p.26)

Finalmente, nos queda referirnos al contacto del hablante con los espacios urbanos en aquellos cinco poemas ya señalados. Conviene citar el poema "Y tu piel me es doblemente extraña" y establecer a partir de él las relaciones más significativas con los cuatro restantes:

Mientras en lo alto se iluminan
las ruedas gigantes y las torres,
huimos a escondernos
a un cuarto cubierto de postales,
en donde libres de las ropas
de nuestra piel borramos
el olor a perfumes
y el olor a manillas de metal
de nuestras manos.
Hasta quedar en la noche
de falsos colores comerciales
desnudos, espantados,
sin cuerpos, sin rostros, sin olores.

La ciudad en este poema tiene cuatro significados claves. Primero, es un espacio extraño, hostil y desolado donde lo único más visible son una lejanas, silenciosas y repetitivas luces comerciales de neón: la ciudad es un espacio que produce temor. Segundo, a la ciudad se la cosifica a través del contacto, principalmente, objetal: "de nuestra piel borramos/ el olor a perfumes/ y el olor a manillas de metal/ de nuestras manos/". Tercero, el conocimiento de ella, así como el de una exterioridad geográficamente más amplia, es estático: "huimos a escondernos/ a un cuarto cubierto de postales". La imagen estática, que sugiere "postales" del poema arriba citado, se encadena perfectamente a la imagen de la oscuridad ciudadana -los "vidrios ahumados" de las casas- en otro de esos cinco poemas ("La fiesta local me ha perdido nuevamente de mi calle"). Cuarto, el contacto con ella deviene completa pérdida de la identidad: "desnudos", "espantados", "sin cuerpos", "sin rostros", "sin olores".

Si hay que señalar un núcleo común que relacione a todos estos poemas, éste es la recurrencia de tres verbos reflejos. Ellos precisan el distanciamiento y la hostilidad del hablante con la urbe: esconderse (que condensa el verbo huir), perderse y retirarse (este último tiene la correspondencia semántica con jubilar-se):

Mientras en lo alto se iluminan
las ruedas gigantescas y las torres,
huimos a escondernos

("Y tu piel...")

"La fiesta local me ha perdido nuevamente de mi calle"

(Título del poema)

.....
Me voy a jubilar un día de éstos
y me retiraré a vivir gastado,
sólo con mis propias rentas.

"A la Plaza de Armas me iré entre
palomas")

(hay que aclarar lo siguiente respecto del poema anterior: el envejecimiento del hablante debe entenderse también por el referente del título -la Plaza de Armas-, espacio central de la ciudad donde suelen ir los jubilados. De lo cual se deduce, tanto por la relación título/texto como por la conexión temática con otros poemas, que su transcurrir por la ciudad es una andar envejecido),

.....
Puede que observe los vinos o el río
o doble bruscamente las esquinas
tratando de huir.

(“El paseo del sastré desnudo”)

.....
y el verte caminar sola por las calles
que me hace esconder
tras los puestos de diarios.

(“Yo cojeo porque tú cojeas. Perdona”)

Si el contexto en que fueron escritos estos poemas evidencia una urbe en nada silenciosa ni vacía -movimientos estudiantiles universitarios, sostenido ascenso en la lucha de clases ofensiva del movimiento popular al gobierno de Frei, etc.-, ¿qué hace que ese hablante adolescente se vea extraño dentro de esos espacios, resulte conflictivo y contradictorio su encuentro con ellos, se privilegie nada más que una función objetal temerosa y un rechazo hostil de los habitantes que no tienen ninguna identidad social, puesto que no hay ninguna referencia humana, excepto la del jubilado que es metáfora del transcurrir envejecido del hablante, deteniéndose, por último, sólo en el consumismo de las luces de neón de los avisos económicos para, luego, volver a esconderse en su espacio privado, refugio signado por la marchitez y la descomposición donde reposa, impotente y horrorizado junto a la mujer, sin “cuerpo”, “desnudo”, “espan-tado” y sin “rostro”?

Tres son las posibles respuestas. La primera tiene que ver con la propia característica del hablante en todo **Relación personal**, cuyo pasado infantil degradado es determinante en todas las proyecciones a su contorno, a través de la imagen reptadora y huidiza de sus distintas metamorfosis. La segunda es la perspectiva de ciertos sectores sociales intermedios, visualizando con extrañamiento y conflictividad la dialéctica personal y social. En cuanto a la última, es ésta una respuesta doble dada por el propio hablante: una idealizada a los espacios geográficos ficticios y distantes;²⁷ la otra, una mezcla entre pesimismo en el último poema del libro, “Eclipse”:

Y a veces pienso que después de tanto
y tanto aire, soplo y saliva malgastados
en el intento de apagar el sol,
como me dijeron,

estará sólo la manta de la oscuridad.
ahogándome,
y nada más en torno a mi cabeza,
si lo apago,

y una posible apertura y cancelación de todo lo cantado, superación de sus cos-
mos oscuro por la condición de
si lo apago

que, como ya hemos señalado, *La ciudad* (1979) evidentemente hace.

NOTAS

¹ *Relación personal* (Santiago de Chile: Arancibia Hermanos, 1968). Se indica entre paréntesis la página cuando citamos algún verso o poema. Usamos también la abreviación RP para referirnos al texto.

² La característica de la titulación alargada es ya algo propio también de las promociones poéticas latinoamericanas de los 60. El título no sigue la línea tradicional que era su brevedad y casi síntesis del texto o que, por lo menos, planteaba el tema. Por el contrario, ahora aparece con una función anti-retórica, irónica, anecdótica y coloquial. Léase, por ejemplo, la titulación de los poemas de los poetas nacidos a partir de los 40 en Jorge Boccanera. *La novísima poesía latinoamericana* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1980).

³ "Para los primeros antipoetas latinoamericanos, Pablo de Rokha y César Vallejo por ejemplo, la revolución del lenguaje no constituye un fenómeno formal... Se trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a expresarse como persona, no como organillo ni como diccionario ni como vigía del aire, devolverle el derecho a la conversación, el derecho a violentarse a sí mismo." Fernando Alegría, "Antipoesía", en *América Latina en su literatura*, ed., César Fernández Moreno (México: Siglo XXI, 1972), p. 249. La presencia de la anécdota y de los recursos conversacionales exigen, a su vez, un cierto oficio poético mínimo para no caer en la transcripción literal semejante a lo que hace una grabadora. Además deben tener cierta función poética, observable en el poema o en el conjunto total de la obra. Para Oscar Hahn, por ejemplo, esos recursos siempre funcionan en relación al carácter transgresor de la muerte, especialmente en su libro *Arte de morir*. Para Millán, por otro lado, y como se verá en las páginas siguientes, sus usos funcionan como elementos sinestésicos que coadyuvan a esa atmósfera feísta de su poesía.

⁴ Jorge Boccanera, *La novísima poesía...*, op. cit., p. 5.

⁵ Es a partir de Víctor Hugo quien desarrolla en forma nueva el rol de lo feo en la poesía. Desde allí lo feo aparece como grotesco e imagen de lo desarmónico, incorporación de lo trivial, la unión de lo pavoroso con lo demente en Baudelaire, en fin, la anormalidad viene a ser la premisa fundamental de la poesía moderna. Véase, Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna* (Barce-

lona: Seix Barral, 1974), p. 45., p. 59. Dentro de la poesía chilena es bastante difícil encontrar, sin embargo, antecedentes que hayan tratado tan feísticamente a la "amada". En un reciente artículo, Edmundo Magaña ("La mujer 'comida'", *Literatura chilena* (creación y crítica), 20 (1982), pp. 2-11, estudia la imagen de la mujer en cinco poetas chilenos (De Rokha, Parra, Neruda, Rosamel del Valle y Huidobro). El afirma que la visión de la mujer en esos poetas indica dos sentimientos amorosos: un amor casto y espiritual, pero también romántico, a través de metáforas vegetales y animales que no se consumen (no se comen) o no recurren nunca a elementos naturales para hablar de la mujer; un amor erótico y sexual donde se incorpora al discurso poético especies vegetales y animales que se consumen (se comen) para evocar a la mujer. Como se ve, no hay entre la poesía chilena previa -considerando que los poetas seleccionados por Magaña son una buena representación de la lírica chilena- ni entre otros (Gonzalo Rojas, Lihn, Teillier, etc.) nadie quien haya tratado con una ironía tan descarnada, como ocurre en RP de Millán, mutilando el cuerpo y el sexo de la mujer, llevando toda esa relación a planos feísticos.

⁶ "A través de la poesía de los lares yo sostenía una postulación por un tiempo de arraigo, en contraposición a la moda imperante e impuesta por este tiempo, por un grupo ya superado, el de la llamada Generación del 50, compuesto por algunos escritores más o menos talentosos, por lo menos en el sentido de ubicación burocrática, al conseguir privilegios, el iniciar empresas comerciales, representantes de una pequeña burguesía venida a menos". Jorge Teillier, "Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética, "Trilce", 14 (1969), p. 16.

⁷ "Me parece advertir algo similar (un hablante que goce de sus instintos, ser pájaro, cuerpo, aire, elevando la ambigüedad a plenitud, derrotando la muerte con sus mismas armas, llevando a cabo un permanente destierro de la noción de pecado: es el personaje que se alza en los cuentos de Skármeta, J.C., en Gonzalo Millán y asimismo en Enrique Lihn: el sensualismo de lo incierto". Ariel Dorfman, "Temas y problemas de la narrativa chilena actual", *Chile, Hoy* (México: Siglo XXI, 1970), pp. 395-396 y nota N° 10.

⁸ *Ibid.*, pp. 386-395.

⁹ En algunos recitales dados en 1968 junto al grupo *Arúspice*, Millán lee algunos poemas nuevos que causan indignación entre ciertos grupos de poder del gobierno demócratacristiano. Recordamos el poema "Poema de amor al Grupo Móvil" (el Grupo Móvil era la fuerza de choque que poseía Carabineros de Chile para reprimir manifestaciones callejeras. Usaban agua, bombas lacrimógenas y palos que quebraban cabezas, brazos, piernas, etc.). En cuanto a la joven poesía cubana de la revolución, véase: José Agustín Goytisolo, *Joven poesía cubana* (Barcelona: Editorial Península, 1972). Muchos de esos poetas antologados por Goytisolo ya circulaban en los años previos a 1970 a través de algunas revistas, pero de circulación restringida. Las razones de lo último: campaña anti-comunista del régimen de Frei y ninguna relación diplomática con Cuba.

¹⁰ Atilio Borón, "Notas sobre las raíces histórico-estructurales de la movilización política en Chile", *Foro Internacional*, 1(1975), pp. 92-96.

¹¹ Armand Mattelard, "La dependencia de los medios de comunicación de masas de Chile", *Estudios Internacionales*, 14(1970), pp. 134-137. También, Miles Wolpin, "La izquierda chilena: factores estructurales que impiden su victoria en 1970", *Punto final*, 88 (septiembre, 1969).

¹² La narrativa chilena joven de los 60, cuyo mejor exponente es Skármeta, se caracteriza, en general, por un desprendimiento retórico y bostezar frente a los personajes conflictivos, atormentados y marginales de los de la narrativa de los 50. Son los de Skármeta seres más vitales que se enfrentan a lo deteriorado con el goce de todos los sentidos. Hacen suya, entre otras cosas, la música pop.

Si bien Skármeta y muchos de la promoción poética de los 60 están en un ambiente de transculturación que irrumpe en las grandes ciudades latinoamericanas (véase nota N° 29 de la Introducción donde discutimos también este punto), ésta puede recibirse de dos maneras. La primera, para el caso particular de Skármeta y otros, es material que adecuan a sus nuevas estéticas expresivas. La otra, en la que cabe Millán, es signo conflictivo donde participación y distanciamiento, aceptación y extrañeza van de la mano. De allí que el hablante de Millán sea incapaz de goce (hasta sexual con la mujer), la libertad, el contorno, etc. Si en ambos hay casos hay signos evidentes de esa dependencia cultural, sin embargo, ésta no hay que entenderla como un determinismo mecánico. Si los jóvenes progresistas, y los que no lo eran, bailaban y se enamoraban por igual con los ritmos de Paul Anka u otros ¿dónde comienza y dónde termina esa dependencia? No es posible hablar de una transculturación cuando ella es asimilada por sujetos críticos que la instrumentalizan para, a su vez, echársele encima. Es cierto que sus efectos ejercen una poderosa influencia ideológica, aplastando la idiosincrasia de los pueblos bajo su sometimiento, pero para los con una conciencia que quieren cambiar el estado de esas cosas (o darle aire fresco a la literaria) no podía ni puede ser una cuestión despreciable. Es decir, la influencia foránea, dentro de una situación de dependencia o desnacionalización, es cuestión de instrumentalización: nos alienamos con ella o nos desalienamos por ella.

¹³ Los once poemas son: "Historieta del blanco niño gordo y la langosta"; "En blancas carrozas, viajamos"; "Toco rondas infantiles con una mueca en los labios"; "Mi mano ya no se mueve azul bajo el agua"; "Hago señas y signos pasajeros"; "Si me abrieras el puño, me hallarías sucia la palma de la mano"; "Y tu piel me es doblemente extraña"; "Letra de canción para una melodía vieja"; "Si me golpeas la cabeza, pescadora, quedaré ciego"; "Maduro y picoteado, a punto de caer del árbol"; "Historieta sobre un caracol y una mariposa".

¹⁴ La poesía posterior a RP ha sido parcialmente publicada en diversas revistas y en dos importantes antologías: Jaime Quezada, op. cit., y Martín Micharvegas, op. cit. *La ciudad* (Canadá: Les Editions Maison Culturelle, 1979) cancela definitivamente las temáticas de su primer libro, rompe con su relación personal, el extrañamiento y hostilidad de los espacios urbanos. La exterioridad adquiere su significado colectivo. La ciudad es vista en sus dimensiones históricas. Para referencias críticas de *La ciudad*, véase: Jaime Quezada, "El recurso del silabario", *Ercilla*, 23 de enero 1980, p. 47; Jaime Giordano, "G. Millán. *La ciudad*", *Araucaria de Chile*, 11(1980), pp. 215-216; Grinor Rojo, "La construcción de *La ciudad* (sobre el último libro de Gonzalo Millán)", *Ideologies & Literatures*, Vol. 4, 17 (1983), pp. 256-278. Steven White, "Reconstruir la ciudad: dos poemas chilenos del exilio", *Literatura chilena (creación y crítica)*, 23 (1983), pp. 12-15.

¹⁵ Octavio Paz, "El caracol y la sirena (Rubén Darío)", en su *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1965), p. 64.

¹⁶ Esta afirmación puede resultar contradictoria a lo que afirmábamos en las páginas introductorias de esta primera parte, es decir, la función de la palabra desalienada, recurso para subvertir el canon establecido. El discurso poético tiene su propia dialéctica interna. Se desarrolla en un movimiento contradictorio y siempre en tensión. No sólo afirma, sino que también permite la contradicción. Esta contradicción, en cuanto al lenguaje poético de todo RP, que funciona como elemento desalienador pero que, a su vez, tampoco lo sea, es un rasgo introspectivo esencial de la poesía moderna (Baudelaire, por ejemplo). Para poner un ejemplo chileno bastante representativo, vigente y previo a la promoción de los 60, es Lihn quien, "... con *La musiquilla de las pobres esferas*, alcanza un punto en el que su poesía proclama tanto una desesperanza a nivel individual, descreimiento que ofrece la propia poesía, y al mismo tiempo alcanza la fusión de dos términos de suyo contradictorios: la desconfianza en la poesía y el convencimiento de su profunda necesidad como instrumento que le permite dar cuenta de sus personales incertidumbres y desalientos". Véase, Juan Carlos Lértora, "La poesía de Enrique Lihn", *Texto crítico*, 8 (1977), p. 178.

¹⁷ Si la imagen del caracol representa la identidad petrificada del hablante -ausencia de ella que es lo mismo-, es también compatible con la imagen circular que él tiene, por ejemplo, en el poema "Parásito para sí":

Diminuta y viscosa, roja sanguijuela:
me adhiero a mi espalda blanca y me chupo,
en sangrienta ampolla me englobo, jorobado
a mí mismo me peso desangrado,
me adhiero a mi henchida bolsa y me chupo:
Diminuto y pálido, voraz gusano.

¹⁸ Hay un total de 23 poemas que organizan esta segunda temática, divididos como siguen. **Contexto político-juvenil:** "En un reloj de joven arena. **Contexto de la fiesta juvenil:** "Y como una mala canción de moda te nombro y te repito". **La relación amorosa con el tú-mujer:** "El mar y tu axila"; "Noticia clínica"; "Yo cojeo porque tú cojeas, perdona: "Tu quebrado vidrio rojo"; "Y ahora el sol destiñe el fondo de tu concha"; "Rompiente"; "Cazador de un fuego fatuo"; "Me casé con la reina"; "Paralelo a ti, mido inmóvil un trecho de tu vida"; "El adolescente huye como una culebra"; "Los aros de hierro del triciclo sin gomas y el rascar de un clavo"; "Y se mueve aún tu cola cortada de lagarta"; "Historieta sobre un caracol y una mariposa"; "Y ahora no sé cómo salirnos de nosotros"; "La destrucción del dúo". **La relación con el espacio de la ciudad:** "Yo cojeo porque tú cojeas..."; "A la Plaza de Armas me iré entre palomas"; "La fiesta local me ha perdido nuevamente de mi calle"; "Y tu piel me es doblemente extraña"; "El paseo del sastre desnudo".

¹⁹ Al llegar a los Estados Unidos de nuestros países, divididos ellos en visibles áreas desarrolladas (las capitales) y subdesarrolladas (las afueras de esas capitales o las provincias), y observando lo que fue la vida juvenil de los 50 y de los 60 para el joven norteamericano, se sorprende uno de la similitud de las posturas, vestimentas ritmos musicales que, según fuese el área o el grupo social al que allá pertenecíamos, nosotros imitábamos. Si el latinoamericano de esa época puede percibir ese fenómeno de diferencia, el norteamericano de ese período, ahora, por lo general, suele extrañarse que reconozcamos parte de nuestra juventud condicionada (principalmente por los medios masivos de comunicación) también a la de ellos. La diferencia está en que lo que aquí fue, y también se traspasó allí con cierto grado de distorsión, nosotros, en cambio, visualizamos esto último como copia ajena y desbalanceada en nuestras propias realidades. Para los de aquí, por ejemplo, ¿qué efecto les haría ver en nuestros países su cultura masiva, pegada en el subdesarrollo y en una idiosincrasia tan diferente?

²⁰ "... lo que generalmente aparece como una cultura nacional "oficial" es sólo una adaptación del legado de los colonialistas y neocolonialistas, que se sobreimpone al conjunto de la sociedad. Por tanto, hay que plantear y oponerles otra cultura, enraizada en otras bases sociales, y sólo la fusión del proceso nacional antimperialista y del proceso de transformación social antioligárquica puede dar opción para el desarrollo de esa nueva cultura, realmente abocada al redescubrimiento y cambio de nuestras realidades. Nuestra legítima producción cultural debe estar ligada a las clases y sectores sociales interesados en profundas transformaciones sociales, de modo tal que las actividades culturales relevantes dejen de ser monopolio neocolonizante de minorías privilegiadas y pase a ser patrimonio de todo el pueblo, y contribuya a sus objetivos". Nils Castro, "Tareas de la cultura nacional", *Casa de las Américas*, 122 (1980), pp. 8-9.

²¹ Agustín Cueva, "El desarrollo de nuestras ciencias sociales...", art., cit., p. 70.

²² Recurso que Parra y Lihn han desarrollado. Luis Bocaz, refiriéndose a la poesía de este último, dice: "Mediante estas formas, Lihn resuelve el problema del rescate de una realidad con sus

atributos de intensidad y temporalidad humanas que escapaban a su poesía de 1940". "La poesía de Enrique Lihn", "Poesía chilena (1965-1970), op. cit., pp. 8-9.

²³ A través de esta técnica, cantar a partir de ella, echando mano a la anécdota, los recursos coloquiales, la cotidianidad, en fin, van ellos resolviendo, con no menos dificultad, los extremos peligrosos de una poesía hermética, ininteligible o sociologista.

²⁴ Millán hizo estudios universitarios en la Universidad de Concepción (asignatura de Castellano) a partir de 1966 ó 1967. Eran los comienzos del agitado movimiento estudiantil, formación del MIR, Reformas Universitarias, protestas al gobierno de Frei, etc. Podemos asegurar que ese poema ha sido escrito dentro de aquel contexto, enmarcado entre la indiferencia y una lenta concientización política estudiantil.

²⁵ Dice Angel Rama: "El feísmo progresista de Martí es impuesto por la emergencia de una clase social, el proletariado urbano, que en ningún punto de Hispanoamérica podía registrarse con mayor nitidez que en el Nueva York de los años 80". "Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de Versos sencillos)", Revista Iberoamericana 112-113 (1980), pp. 372-374.

²⁶ Magaña, art. cit. Discutimos este punto en la nota N° 5.

²⁷ En el poema "Un tipo extraordinario" el hablante sale a espacios geográficamente lejanos. Subyace en éste el tópico del viaje a los lugares remotos, pero más que vividos son tomados de la influencia de las historietas de aventuras infantiles o de las lecturas juveniles. El hablante es el aventurero, el marinero que acumula aventuras de amor, conoce lugares remotos de la tierra. Si esto es una idealización o respuesta a la búsqueda de la identidad, sin embargo, son los lugares comunes que se repiten en la literatura infantil, juvenil y en los comics de las que RP no tiene pocas influencias: "Yo soy un hombre extraordinario/ y tuve que ir en un barco./ trabajar./ y conocer todo el mundo/ bebí en los puertos/ y trabajé en un barco...".

SEGUNDA PARTE

LA VISION DE LA MARGINALIDAD EN LA POESIA DE WALDO ROJAS

I. Introducción a la poesía de Waldo Rojas

La poesía de Waldo Rojas no ha sido de una fácil accesibilidad por su relativo hermetismo con el que debe enfrentarse el lector.¹ Esta característica, aparentemente oscura, que más de alguna vez ha sido señalada, contiene, sin embargo, dos claridades bastante relevantes. Primero, hay una condición marginal del hablante. Segundo, éste se desplaza agónicamente por los espacios periféricos de la ciudad. Lugares éstos que antes constituyeron historia, pero que hoy, desde la contemplación de la década de los sesenta, son sólo vestigios de un pasado que se visualiza herrumbroso y fantasmagórico. Con esa perspectiva el hablante lírico de Rojas deviene escindido, a través de la principal imagen de toda esta poesía: la del "pájaro en tierra". Es, pues, la propia condición marginal del discurso poético rojiano la que determina aquella "oscuridad" y "hermetismo" en toda su poesía que aquí nos preocupa. Esa condición se observa como una transformación que se gesta a partir de su primer libro adolescente (*Agua removida*, 1964), a través de una marginalidad utópica-adánica. En sus dos libros más maduros (*Príncipe de naipes*, 1966 y *Cielorraso*, 1971) se remotivará el viejo mito de Icaro, incorporándolo metafóricamente al sujeto urbano que se arrastra cual "pájaro sin alas" por la ciudad. Si en toda esta poesía hay una intensa perspectiva marginal de seres que transcurren desgarrados por los espacios, preferentemente, más periféricos de la urbe, ella revela también una correspondencia a lo que socialmente ocurre dentro de los sectores intermedios chilenos más marginados.

Para desopacar ese discurso, complejo en su formalización semántica y morfosintáctica, hubo un significativo texto autobiográfico del propio Rojas que se constituía en un punto de arranque para comenzar a problematizar la mayor parte de su poesía.² Este hacía referencia al año de nacimiento de Rojas en la ciudad de Concepción —1944—, una residencia de seis años en Angol —1944-1950—, y la llegada a la capital (Santiago) en los inicios de la década de los cincuenta. De ese texto citamos algunas partes que nos importan:

El medio familiar de mis padres correspondía en el año de mi nacimiento al de una pequeña burguesía provincial formada por artesanos, pequeños funcionarios públicos y profesores primarios. Medio social inestable, eminentemente vulnerable y sensible a las vicisitudes materiales, situado a medio camino entre ese proletariado semirural de la provincia chilena y los primeros escalones de una pequeña burguesía proletarizable al menor descuido... Fue en Santiago que abrí los ojos a la vida consciente, pero mis primeras imágenes de infancia se yerguen sobre un soporte de **impresiones hipnagógicas que entremezclan la capital y la provincia natal** (el subrayado es nuestro). Mi primera vida santiaguina transcurrió en uno de esos barrios que el eufemismo urbano ha dado en llamar "marginales", tal vez por su alejamiento de un centro adonde se supone bulle toda la diferencia entre la capital y la provincia. En realidad, mi primera infancia debió desplegarse en un ir y venir constante entre mi **allá natal** y el **aquí capitalino** (subrayado por Waldo Rojas), cada vez que la necesidad y otras inclemencias obligaban a mi madre a recurrir a la ayuda de nuestros familiares penquistas ("penquistas" son personas originarias de la ciudad de Concepción, J.C.)... Mi ingreso al Instituto Nacional (prestigioso colegio secundario capitalino, J.C.) redujo, hacia 1953, ese ajeteo interprovincial al de las vacaciones de invierno y de verano. Los estudios secundarios me instalaron de plano en la vida capitalina, pero, por otra parte, no rompí el lazo con mis orígenes provinciales... Otro itinerario de contrastes se estableció, por entonces, en mi conexión con la realidad: el que iba del Instituto al barrio, de un medio social dominante, adinerado o con pretensiones de serlo, al medio socialmente abigarrado de mi barrio, una población popular y populosa, la comuna de San Miguel. **Durante años pasé diariamente de una realidad a otra** (el subrayado es nuestro).

Hay en este texto, primero, y en un nivel general, la correspondencia social con ciertas capas medias marginadas. Segundo, hay una distancia no sólo geográfica entre la capital y la provincia, sino algo más que hace su relevancia sig-

nificativa. Es un tiempo de arraigo, cierta vida comunitaria, un "locus amoenus" que se reactualiza, un lugar por último, al que se pertenece. Es ese allá; en cambio, el aquí, al que se llega de emigrado, se visualiza como una escisión. Ambos, y como en ninguna otra parte, van a juntarse conflictivamente sólo en la capital: el barrio "marginal" versus el barrio "acomodado". La percepción, por tanto, deviene imágenes hipnagógicas, con las cuales se contemplará el aquí. Perspectiva que está afectada, primeramente, por esa pertenencia a cierto grupo social provincial de raíces artesanales, funcionarios públicos y profesores primarios, todos, sin embargo, signados por la marginalidad, la inestabilidad y el desplazamiento incierto del grupo familiar.³ Ese transcurrir socialmente escindido va a constituir una mediación categórica en el mundo poético de Waldo Rojas, puesto que "durante años pasé diariamente de una realidad a otra". Y no es, pues, ningún azar que sean esos años —1953-1971— en los que ocurre toda la gestación de esos tres textos ya señalados.⁴

Aquel itinerario que Rojas señala, entre el centro de la ciudad y sus periferias —el barrio popular y populoso—, y que en un contexto mayor es la escisión geográfica social del país, supone dos fenómenos interrelacionados: un nivel de marginalidad dentro de la propia capital, y el nivel de marginalidad de ciertos sectores de esos grupos intermedios, principalmente desintegrados y a punto de proletarizarse. En términos generales, el concepto de marginalidad, que ya hemos discutido en otro lugar, es la imposibilidad para ciertos individuos, insertos en determinadas capas sociales, de total participación e integración, dadas las condiciones potenciales de desintegración nacional en que se encuentra una formación social específica. Si bien a estos sectores les corresponden las periferias o los barrios marginados, pueden llegar a proletarizarse con bastante facilidad en dos sentidos: adoptar las posiciones del proletariado, aliándose a una movilización política, o asumir una perspectiva evacionista, contemplativa y abúlica.⁵

Y es esta última perspectiva la que asumirá el hablante lírico en el primer libro de Rojas: la adánica-utópica. Ella se reconstruirá a través de la recuperación de uno de los principales tópicos románticos: el mito de la búsqueda del hombre original o la evocación de una época primordial donde el hombre se reconcilia con la naturaleza, una vez que el presente se ha experimentado negativamente.⁶ Este presente se muestra en *Agua removida* a través de los tópicos del "locus amoenus", el viaje oceánico o por los espacios atmosféricos, y el mito de Icaro. En sus dos libros posteriores, retomará, principalmente, la imagen negada del vuelo de Icaro, transformándolo o remotivándolo por el del "pájaro en tierra". Con esa nueva imagen es como el hablante mirará los contornos periféricos de la capital, los descascarados lugares donde otrora hubo mansiones señoriales, vestigios hoy herrumbrosos de cierta historia chilena, espejos que

reflejan las sombras de sus habitantes marginados que ahora los habitan.

Hablante, al fin, que no es sino un puente entre ese mundo de allá que arrastra, y el de aquí adonde se instala, ser escindido, "ave caída" en un "cielo vacío de alas". Es la imagen del "pájaro en tierra" la que resume toda la perspectiva marginal del hablante en la poesía de Waldo Rojas. Que, al fin y al cabo, es la única que posee para contemplar aquellos espacios descascarados, la miseria y la vejez circundante, restos físicos de un cierto pasado chileno, espejo de doble imagen de donde emergen esas impresiones **hipnagógicas** que entremezclan la capital y la provincia, aquello que aún sigue siendo una realidad infamante en muchas capitales latinoamericanas.⁷

La característica del estrato morfosintáctico del discurso rojiano es la que nos acerca a las percepciones **hipnagógicas** de toda su poesía. Y ha sido el propio Rojas quien ha teorizado sobre la propia función de su lenguaje en su propia obra, especialmente a partir del segundo libro (**Príncipe de naipes**).⁸ Para Rojas, el lenguaje poético no debe describir escenas basadas sólo en núcleos anecdóticos. Por el contrario, él debe ser un instrumento que cree atmósferas y sugiera ambientes. Es decir, postular un lenguaje alerta que nombre lo que ha quedado sin nombrar. Frente a ese lenguaje básico, el que sólo puede transmitir contenidos transparentes, el lenguaje alerta tiende a liberarse de un contenido denotativo y se transforma en el sustituto del dato concreto, recodificando o remotivando lo codificado. Es éste, según Rojas, el único lenguaje capaz de "fabricar" atmósferas o climas determinados. Si existen núcleos anecdóticos, frases hechas, giros coloquiales, conversacionales, etc., todo ellos son sólo códigos a los que el poeta echa mano para construir esas imágenes **hipnagógicas**. Pero sin olvidar que éstas emergen de la propia característica escindida, agónica y marginal del hablante.⁹

Y es lo anterior lo que explica una de las principales contradicciones del discurso poético rojiano —principalmente en **Príncipe de naipes** y **Cielorraso**—. Es decir, el contener una abundante cantidad de recursos del habla cotidiana —términos coloquiales, clichés o frases hechas tomados de variados discursos del habla común, política, comercial, tópicos del discurso literario o filosófico, etc.—, pero sin la intención manifiesta de que el discurso aparezca únicamente como transcripción de un habla "cotidiana". Por el contrario, el discurso rojiano tiene la intención de organizarse sobre ese "lenguaje alerta" ya señalado, sugerir escenas y ambientes. Sin embargo, para que ese proceso se logre, es necesario organizar también el discurso como una sucesión de imágenes recubiertas. De tal manera, se requiere necesariamente de una **recodificación, remotivación y deslexicalización** de ese lenguaje o habla cotidiana insertada en el discurso, así como de ciertos motivos o tópicos que la tradición litera-

ria le ofrece.¹⁰ El discurso emerge obviamente híbrido por esa contradicción tan explícita en él, explicándose aún más el rasgo hermético y oscuro en toda la poesía de Waldo Rojas.

Esclarecido el funcionamiento del discurso rojiano, se comprenden mejor las múltiples sensaciones de ambientes y espacios envejecidos y fantasmagóricos por los cuales circula morosamente el hablante. Por ejemplo, ese espacio urbano "vacío de alas" —especialmente en *Príncipe de naipes*—, elaborado o "fabricado" a través de la deslexicalización de una abundante cantidad de frases hechas, o los espacios interiores de *Cielorraso*, los que siempre se sugieren, en cambio, por un léxico marcadamente señorial o feudal.

La singularidad del discurso de Waldo Rojas resulta distante y marcadamente distinta, siendo deudor en ello de la *antipoesía* (predominio de la burla, el sarcasmo, el descreimiento demoledor con que se vuelve al pasado, la incongruencia de lo cotidiano, una retórica cerrada sobre sí misma y fácil de transmitir) y de la *poesía conversacional* (la proyección al porvenir, una gravedad que no es solemne, y que no excluye el humor, afirmarse en creencias políticas y religiosas, la crítica al pasado se hace con cierta ternura, capaz de mirar el presente y el porvenir).¹¹ Si bien son tendencias dominantes, que influyen notoriamente en las promociones jóvenes de la década de los sesenta, no parecen ser, sin embargo, las únicas posibilidades en cuanto uso retórico del habla cotidiana.¹² Hay, dentro de las promociones poéticas jóvenes latinoamericanas del período, la intención de evitar el facilismo nefasto de la imitación parriana o conversacional, recurriendo a un uso más meditado del habla cotidiana dentro del discurso poético. Sin ninguna excepción, la poesía joven chilena de los sesenta, como lo demuestran los poetas Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, entre muchos otros, organizan esos núcleos anecdóticos, frases hechas, tópicos comunes o literarios, muy diferentes unos de otros. No es sólo que haya influencia de esas dos líneas anteriormente mencionadas en esta poesía, sino, principalmente, lo que hay es un trabajo visible de *recodificación* o *remotivación*, bastante poco señalado y estudiado para esa poesía joven latinoamericana que adoptó progresivamente un lenguaje más desacralizado, junto a las múltiples posibilidades, según el espacio desde el que se cantaba, que ofrecía la abrumadora transculturación del período.

II. La marginalidad utópica-adánica en *Agua removida*

En los once poemas de *Agua removida* (1964), escrito a los 16 años, pero publicado a los 20, recurre un hablante que canta en primera persona. Es notoria la debilidad del oficio en su nivel formal: uso indiscriminado de la pun-

tuación, 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. De igual modo, importan ciertos temas, tópicos e imágenes, elaboradas desde algunas lecturas escolares (principalmente españolas), que van a seguir recurriendo en los posteriores libros de Rojas, remotivándose con nuevas lecturas aprehendidas de la tradición más moderna y del propio contexto marginal bio-geográfico del autor. La marcada subjetividad de este primer libro señala, pues, el comienzo del andar por el túnel interior del hablante, perfeccionando algunas imágenes iniciales o eliminando otras con precoz oficio poético. Si *Agua removida* es un texto adolescente con todas sus limitaciones formales, sin embargo, él constituye el primer sedimento sobre el cual se levantará el posterior mundo poético de Rojas, signado por la marginalidad, lo herruido, lo escindido y lo fantasmagórico.

Hay cuatro poemas de ese libro donde es bastante visible la identificación ilimitada que el hablante establece con la naturaleza, a través del subyacente tópico del "locus amoenus", el espacio atmosférico (el sonido, el viento, el eco, la luz) y el océano (el tópico del viaje marítimo).¹³ Ellos constituyen los vehículos para llegar a los adánicos y remotos lugares y así desprenderse de un presente-obstáculo. En su conjunto, es todo aquello lo que dará impulso a la arrebatada subjetividad del hablante en *Agua removida*:

El árbol del camino
ha perdido su sombra,
su color de piedra
ha perdido
.....
a él ha llegado el hombre
que buscando amor bebe sombra
hasta embriagarse de sueño

.....
Verde amigo,
no serás ya
una verde sombra perdida
entre otras no menos perdidas;
un oriente de la luz
entre otros muchos orientes;
un anhelo hecho ramaje,
un anhelo desconocido.

.....
(“Canción del árbol...”)

Esta dimensión de ala extendida
con lentitud se agota, y quiere volver
a llenar
esa envoltura vacía en que este minuto
transformé mi cuerpo;
quiere volver a su antigua cohesión
de sonido y eco.
Por todo esto debo ir.
El metal reciente de otras campanas me necesita.
Me voy.
Si el horizonte curvo de tus senos fue mi único
límite.
lejos de él vuelvo a ser ilimitado.

.....
("Regreso")

Los viajeros todos
llevan un bolsillo profundo
y dentro de él un ala rota.
.....
Los viajeros todos
duermen al pie de los maderos
y es hermoso
porque sueñan sin fechas ni apremios
y los sueños ruidosamente
les salen por la boca

.....
(.....yo quiero irme.....)
.....

("Poema lento", I)

La naturaleza, en la imagen del apacible paraje que se contempla marchitado, se recompone en un espacio de sueño y de sensibilidad. Así y todo, es la evocación de un paraje ameno que luego, principalmente en el poema "Recomenzar", trasladará a lugares originarios y adánicos.

El segundo y tercer poema condensan dos imágenes importantes. La del "ala extendida", imagen aérea que nunca será el cosmos estelar sino el viento, el sonido, el eco y la luz, y deseo también de metamorfosearse en gigantesco pájaro que cubra los infinitos horizontes sin límites del océano. La segunda ima-

gen es la del "madero". Ambas definen el cuerpo del hablante y son la síntesis de su propio proceso hacia los lugares ilimitados que sugieren el vuelo y el viaje marítimo de ellas: arrancar de un presente más o menos marchito e insensible que nada puede ofrecer al hablante pleno de sueños. Sin embargo, el distanciamiento por el espacio oceánico y por el aéreo son posibilidades negativas. El intento y el deseo del vuelo, que condensan la imagen "ala extendida", se resuelven ambos en frustración por la propia fragilidad del cuerpo del hablante que hacen desplomar las tentativas aéreas, cayendo, cual pájaro frustrado, a la tierra. Es en el poema "Instantes" donde el tema del vuelo y la caída definitiva adquieren dimensión más relevante:

Se quema la madera de mi cuerpo,
sin crepitar, sin sonido ni lamentos;
lento, el humo se oscurece, se hace negro...
sube,
ensanchándose, subiendo siempre
está creando el clima propio de mis uñas,
de mis calendarios rayados colgando en las murallas
cuando las tempestades vienen
y vienen las ventiscas que arremolinan cabellos y
pensamientos.
Las palabras, entonces, adquieren un sabor especial.
Un color especial y un eco de cosas encalladas
en un punto involuntario de su trayectoria.

.....

La fragilidad del cuerpo-navío y el cuerpo-pájaro del hablante le imposibilitan sobrevivir las llamas abrasadoras que es la ruta del sufrimiento y del dolor, simbolizado en el fuego, la ruta por la cual asciende el hablante-pájaro, carbonizándose en el vano intento de alcanzar el espacio estelar deseado. El hablante, cual Icaro cerca del sol quemante, cae desplomado.¹⁴ Son las señales de una agonía individual, propia de todo sujeto romántico dentro de los rasgos más dominantes de la poesía moderna.¹⁵

Por otro lado, y señalándolo sólo de paso, habría que mencionar que en ese poema arriba citado se hace referencia también a la búsqueda de un lenguaje en su estado primario o pre-adánico: el grito y el ruido. Aquel lenguaje sólo es posible crearlo en lugares y espacios utópicos, ancestral al hombre, en la lejanía ilimitada del espacio (el cosmos estelar) o en los remotos y vírgenes lugares a que también lleva el viaje marítimo:

Quizás deba callar. O gritar. O empuñar
cualquier ruido.
como un arma elemental.

.....
("Instantes")

La búsqueda de ese lenguaje elemental se integra perfectamente a la búsqueda del mundo original, el principio de todos los principios de **Agua removida**. Pero también es, en cierta medida, el antecedente de aquel "lenguaje alerta" con el que Rojas organizará todo **Príncipe de naipes y Cielorraso**: "Las palabras, entonces, adquieren un sabor especial. / Un color especial y un eco de cosas encalladas..."¹⁶

Será en el penúltimo poema de AR —"Recomenzar"— donde la alternativa del viaje retrospectivo asuma la definitiva propuesta del hablante:

Recomenzar es vaciarse íntegramente
hasta perder toda arista adquirida
y ser redondo.

Es haber quemado las naves
y tener necesariamente que volver,
tener que huir
de la proa del alma enfilada hacia
otros rumbos.

Recomenzar,
desde el balbuceo al grito
y ser tan sensible a la humedad de
las agonías,
tan sensible como nervio desnudo,
es lo que hace pesar tras las palabras
aquel tiempo inmaduro
como un presentimiento,
como los doce números del reloj,
dispersos,
semejando una ciudad en ruinas.

Es haberse acostumbrado al modo especial
de usar nuestra vida como una arma diaria

descubierta por azar en las manos,
y ahora tener los dedos torpes
para marcar otro ritmo al corazón y al sexo;
es sentir la sangre inepta para amar de nuevo,
y aceptar sin reparos la vida que me dan,
y aceptar la muerte lenta que puede cogerme
de perfil
como a un guerrero inexperto.

Hay tres paradigmas que agrupan las imágenes más relevantes del poema. El primero, la existencia presente es un obstáculo del que hay que "vaciar integralmente" y "perder toda arista adquirida". Esto se relaciona también a lo que la vida significa en el último poema de AR, "Sombras": "soledad" y "muerte". En el segundo, el retorno al principio adánico retoma el motivo del viaje, pero retrospectivamente: "y tener necesariamente que volver, /... de la proa del alma hacia/otros rumbos". En el tercero, el retroceso a ese principio producirá las condiciones subjetivas deseadas por el hablante: el estado primitivo del instinto y la libre emocionalidad ("ser tan sensible como nervio desnudo:", "tiempo inmaduro", "marcar otro ritmo al corazón y al sexo"), la ausencia de un tiempo medible y humanizado ("tiempo inmaduro.../... como los doce números del reloj/dispersos /semejando una ciudad en ruinas"), el privilegio de un lenguaje balbuceo o grito ("Recomenzar desde el balbuceo al grito..."), y la función semiinstintiva, semisalvaje del trabajo humano ("...usar nuestra vida como un arma diaria/descubierta por azar en las manos, /y ahora tener los dedos torpes").

Aun cuando "Recomenzar" deseche dos tópicos románticos (el viaje marítimo y el aéreo), mantendrá, sin embargo, el más importante: la búsqueda de una época originaria. El hablante, pues, configura un mundo utópico en espacios aún innombrables donde todo está por rehacerse. Propone el retorno al hogar ancestral, único lugar en que es posible el autoconocimiento. El encuentro con la más primitiva naturaleza conduce a la recuperación de la más pura e instintiva emocionalidad. De igual modo, el regreso a un lenguaje primitivo y elemental.

La organización metafórica del poema no parece venir únicamente de ciertas lecturas escolares que Rojas dice asimilar —el tópico de la Edad Dorada de la primera parte de El Quijote, la poesía pastoril, Góngora, entre otras—, sino, principalmente, de la recuperación de una época de arraigo que Rojas incorpora a su primer libro. Motivada, primordialmente, por el desplazamiento marginal bio-geográfico desde ese allá provinciano hacia el aquí capitalino ya señalado.

La recuperación de una época de arraigo ha sido casi uno de los lugares comunes dentro de la poesía lárca chilena, a través de temas como la idílica infancia perdida, el paisaje ameno o la recuperación de la familia tribal. Indiscutiblemente inserto *Agua removida* dentro de esa línea poética chilena, lo que Rojas hace, en cambio, es remotivar y trasladar esos temas, respectivamente, al hogar ancestral del hombre, al paisaje en su condición primitiva y a un tipo de vida instintiva o de salvaje emocionalidad. Aún así, el propósito más valioso de ese texto adolescente es la intención de desprenderse de los lugares comunes de la poesía lárca, a través de un retroceso más utópico y definitivamente irrecuperable. Pero también es un texto-puente que modifica lo lárco una vez que el hablante se encuentra en un espacio definitivamente distinto, es decir, la ciudad. Allí el motivo del arraigo se trastocará en marginalidad pura. Lúcida correspondencia poética con la emigración de los espacios provincianos, semirurales, a la compleja y dividida ciudad moderna latinoamericana de los años sesenta.

Sin embargo, desprenderse de un presente insoportable, elaborar un mundo sin compromisos, sin complicaciones, virgen y utópico, sin historia hecha, donde todo está por crearse para encontrar allí la libertad en el sueño y la libertad desmedida, son signos de una marginalidad individual, metafóricamente transformada en "romántica" respuesta.¹⁷ Si la imagen del "pájaro caído" se gesta en ese primer libro como la posibilidad del encuentro con una época primordial; el Icaro derrotado, en la obra posterior de Rojas, en cambio, se acercará más a una historia nacional, pero siempre con un hablante escindido, desplomado y marginal. Un habitante urbano de "alas rotas".

II. La marginalidad circular en el espacio ciudadano: Príncipe de naipes y Cielorraso

I

Aquí se cierra el círculo
el crujido esperado se produce
aunque en el peor momento, y nos llena de escombros las
orejas.
En adelante habrá un adentro y un afuera en todas partes.
Un adentro debajo de la tierra.
un afuera terrible, flotando en un satélite,
y un adentro sin sonido, hueco, tres metros bajo el suelo.

Este poema, —“Aquí se cierra el círculo”—, el último de **Príncipe de naipes**, hay que entenderlo como un puente de variadas imágenes que se une a **Cielorraso**, principalmente en los espacios que el poema señala: los exteriores y los interiores. El afuera son los lugares vacíos, desolados, que se concentran en una imagen de orfandad ciudadana: “flotando en un satélite”. El interior, en cambio, se metafORIZA en la muerte “sin sonido”, “hueco...”, “debajo de la tierra”, “tres metros bajo el suelo”. Ambos son espacios que se complementan permanentemente en **Príncipe de naipes** y **Cielorraso**, traspasándose siempre los unos a los otros en un encierro sin salida, en una morosa circularidad sin dialéctica. O bien, su dialéctica es la del permanente deterioro y el derrumbe: espacios habitados por sombras y escombros. Son éstos los lugares por donde transitará un sujeto caído, a ras del suelo, con las alas cubiertas de herrumbres, ansiedad frustrada del vuelo. Si en **Agua removida** todos los deseos aéreos del hablante constituyeron frustración, lo serán ya definitivamente en los dos libros posteriores. No recurrirá ahora el ansia de viajar por el ancestral espacio romántico ni por las alturas inferiores del espacio o por el océano a la búsqueda de las regiones ignotas, sino por la ciudad llena de “pájaros caídos”. Lo que habrá ahora será una mirada agónica de sí mismo, proyectándose a contornos más históricos, a través de imágenes **hipnagógicas** de miseria que Rojas organizará en ese ya señalado discurso híbrido y contradictorio. Puesto que este hibridismo funciona, principalmente, como la recodificación, remotivación y deslexicalización de un habla cotidiana insertada en él, también lo es respecto a motivos y tópicos que la tradición le ofrece. Sólo de esa manera se entenderá la recodificación de viejos tópicos con los cuales se levanta todo el mundo poético circular y herrumbroso de **Príncipe de naipes** y **Cielorraso**. Por ejemplo, el “mito de Icaro” por el “pájaro en tierra”; el tópico del “viaje marítimo” por su inmovilidad; el tópico del “joven-viejo” por la juventud marchitada; la pretérita edad señorial en un legado fantasmágorico; la recodificación de ciertos temas bíblicos, etc.¹⁸

Tal organización del discurso rojiano señala un preocupado y racional funcionamiento “técnico” del lenguaje poético en busca de ese “lenguaje alerta” propuesto por el propio poeta. Con ello se desprende de un subjetivismo intuitivo y de tono menor. Por otro lado, sobre aquel discurso están operando algunas influencias estructuralistas o formalistas de la década que, a su vez, explican la actitud sospechosa frente a la antipoesía, las líneas de pura exposición anecdótica y, quizás también, cierto menosprecio por una mala poesía realista-social.¹⁹

Si hay que buscar algún poema núcleo que sea el prisma desde el cual se proyecten las variadas correspondencias significativas con los restantes poemas de *Príncipe de naipes*, tendría que ser "Pájaro en tierra":

Icaro comprobó en carne propia el engaño de las alas.
 Aún deben estar sus plumas a merced del vaivén de la resaca.
 Poco serviría a los pájaros la moraleja repetida,
 la confianza en sus alas crece en cada despegue y ya en el vuelo
 es aquella una historia del todo carente de importancia.
 Pero nosotros, nacidos más para el vuelo que para el arraigo,
 mantenemos la vista en la altura
 con esa extraña nostalgia del fruto recién desplomado al pie
 del árbol.

Cielo vacío de alas es el de la Ciudad,
 dominio de pájaros en tierra
 con la vista baja en las plumas herrumbrosas
 como esos matorrales de los parques salpicados de lodo.

Destinados para el vuelo, ansia de desprendimiento e infinitud, es el tono que domina en este poema. Sin embargo, el deíctico que corta el primer segmento, en el que se señala ese sentimiento (versos 1-6), muestra, con angustiosa ironía, que la ascensión ya no sirve, y que el vuelo se ha convertido en frustración. Más que suave aterrizaje, que supondría el éxito aéreo por donde sea, pero lejos de la ciudad (por la referencia a los "pájaros" naturales), por el contrario, es sólo un doloroso desplome. De allí que la referencia al mito de Icaro deba interpretarse en su faz negativa, a través de la inclusión de una frase hecha, tomada del discurso coloquial —"en carne propia". La función de ella en el poema es remotivar el mito en su opuesto, aceptando que la verdadera significación del vuelo de Icaro no es por su caída, sino por el ansia sideral o, por lo menos, de un relativo desprendimiento de lo terrenal. La remotivación que ejerce aquella frase hecha produce algunas metáforas bastante significativas en el poema: "Icaro" es un "pájaro en tierra"; los habitantes de la ciudad son "pájaros" con "alas herrumbrosas"; la "Ciudad" es "cielo vacío de alas" o el "dominio de pájaros en tierra". Si la frustración del deseo de distanciamiento se resume en la imagen de esa caída irremediable, la marginación corporal y espiritual del

hablante se constituye, definitivamente ya en los restantes poemas, como el mirar, literalmente, a ras del suelo: la mirada agónica del hablante-pájaro.

El poema anterior señala algunos motivos que recurrirán en los otros once poemas de *Príncipe de naipes* y en algunos de *Cielorraso*. A saber: el encierro del hablante o de otros referentes, en la misma "Ciudad" o en otros espacios más reducidos, está referido como la pérdida de cierto poder; el motivo de la vejez prematura; la lucha desesperada con la muerte, escindidad o existencial, a través de la cual se desacralizan algunos símbolos cristianos; y la deteriorización de los espacios exteriores e interiores.

El motivo del encierro tiene su correspondencia con la remotivación del viaje marítimo, con algunos temas y personajes bíblicos desde una perspectiva desacralizada (el Diluvio, Noé, entre otros), y con un léxico señorial. Reelaborados ellos por un hablante desplomado, adquieren signos de caducidad, envejecimiento y locura. Todo deviene ambiente desolado, oscuro y mohoso. Estos versos del poema "Príncipe de naipes" son bastante elocuentes:

Helo aquí barquiembotellado en la actitud de su gesto más
corriente

es el soberano de su desolación,
sus diez dedos los únicos vasallos.

Silencioso como el muro que su sombra transforma en un
espejo,

nada cruza a través de la locura
de este príncipe de naipes,
este convidado de piedra de sí mismo, el último en la mesa
—frente a los despojos—
cuando ya todos se han ido.

.....
El es el Príncipe del Naipe, "después de mí un Diluvio de agua
hirviente,

y aún todas las aguas errantes del planeta
que nunca nadie llevará hasta mi molino."'²⁰

La juventud envejecida —remotivación del "puber senex"— es un motivo bastante complejo en esta poesía. Las imágenes que de él se desprenden apuntan tanto a algunos frutos, símbolos de una pérdida fecundidad, como a algunas estaciones que simbolizan un tiempo senil (el otoño, el verano y el invierno):

Jaula es el aire de este Otoño para la vid, hija predilecta
de la tierra,
condenada por la generosidad de su mano a la doble vejación
del abandono y el despojo.
Curvada en la espantosa vejez de una juventud prodigada
en los racimos,

.....
No hay otra imagen tan desoladora,
ni aún la mano de un muerto bíblico emergiendo crispada
del subsuelo.

Tampoco la mano sembradora de Noé pudo pensar en un destino
tan menguado,
y el Otoño desde entonces no la olvida entre las víctimas
de sus bastonazos de ciego.

.....

El tropo principal de este poema —“Vid” de **Príncipe de naipes**— es el aire del otoño convertido en jaula o prisión para la vid. La frase hecha lexicalizada (“palos de ciego”) se deslexicaliza en el poema en “bastonazos de ciego”, intensificando todavía más, por esa ceguera senil, el símbolo de la senectud atribuida al otoño. Las referencias a la tradición cristiana (Cristo y Noé) son bastante irreverentes: la vida envejecida también representa al cristo-muerto y a lo que no imaginó Noé después de salvar especies, fauna y flora del Diluvio (“pensar en un destino tan menguado”). La vida, en fin, constituye el símbolo de la juventud envejecida, proyectándose a la casa (o espacio interior), habitada por un “joven matrimonio derretido sobre el suelo” en el poema “Moscas” de **Príncipe de naipes**:

.....
Era el verano por la tarde y el resto del cuadro lo ponían
las moscas.

Había un Universo disperso por la pieza:
botellas vacías,
hojas de algún diario, un plumero impotente entregado al
polvo
y bostezando hasta quejarse ardía el aire por los cuatro
costados.

.....
esas tiernas sucias moscas, diminutos ídolos del asco
universal.

.....
un joven matrimonio derretido sobre el suelo, melaza pura
a merced de un día de verano.....

Las moscas, aves de los espacios cerrados y privados, constituyen la imagen negativa del ave que surca libre el espacio. Moscas-juventud, habitantes de espacios limitados por los cielorrastos, diminutos e inmóviles sobre las cosas descompuestas y envejecidas. La senil juventud queda clarificada en el poema "Cormoranes", poema que corresponde a la II unidad de Cielorrasto ("Memoria, memoria"), pero el albatros baudeleriano se convierte en Rojas en desplomado cuervo marino:

.....
Así se ha vuelto a ver en este sitio sin memoria
a los grandes pájaros de las fabulaciones
arrastrar como un andrajo su vuelo ultramarino.

Un mañana de nuestra adolescencia
en toda la extensión de la playa
brillaba un negro aceite de cormoranes muertos.

Se rememora la adolescencia-juventud a través de la imagen del cuervo marino que arrastra su vuelo sin erguirse nunca hacia las alturas. Es la edad en que se ha perdido la capacidad de evocación "lárica" de la infancia: "el recuerdo no redime a nadie de nada" ("La perpetración"). Se la evoca marchita y mohosa: "fuente" de "falsa fertilidad" ("Fuente de los peces de metal"). O bien a través de atmósferas ruinosas que la rodearon como cierta vejez del ambiente familiar, la arquitectura descascarada de la infancia, el jardín de los juegos infantiles, la imagen hermética de la escuela. Todas, en fin, son imágenes sepias de viejas fotos o un retroceso proustiano para evocar la infancia desde una perspectiva adolescente de ave caída ("Fotografía al magnesio" de **Príncipe de naipes** y "Proustiana" de Cielorrasto, respectivamente).

La actitud más o menos anárquica a los poderes religiosos y políticos en esta poesía son la lucha contra la muerte. Son imágenes desacralizadas que

muestran el desafío agónico del hablante a un conjunto de símbolos que él percibe como reiteración de la costumbre. Es que el sentimiento religioso, en términos tradicionales, no constituye ya posibilidad de ninguna salvación ni respuesta a la agonía. La reacción, por otro lado, al "poder establecido" asume casi siempre un impulso individualista y romántico. Dios con toda su simbología ha muerto para la mayoría de estos jóvenes poetas y aquel "poder", por otro lado, siempre se contempla ruinoso e inoperante. A no ser que se le impregne un humanismo más saludable al primero y se reconstruya algo mejor con el segundo. El uso de un abundante léxico cristiano o civil político (Dios, Jesús, profetas, santos, ídolos, instituciones políticas, etc.) se manipulan siempre en su faz negativa. En Rojas, por ejemplo, la irreverencia a esos poderes siempre se presenta en imágenes seniles, a través de la delirante y fantasmagórica arquitectura feudal, la divinidad caída, el soberano, el tirano, el caballero, las herrumbrosas estatuas civiles y los parques señoriales descascarados. Todos ellos símbolos de un fenecido poder sacro-civil.

Helo aquí, barquiembotellado...
es el soberano de su desolación,

.....
("Príncipe de naipes")

.....
a menos que este rey envejeciera en su reinado y enrojeciera
de mohos la hoja de su cuchillo adherido de algas.

.....
("Pez")

.....
y el patio enmudece ante la presencia del tirano.
Idolo abandonado por su fieles —los pájaros—...

.....
("Arbol")

.....
El látigo de Cristo no se ve aparecer por ningún lado
ante la euforia de los mercaderes.

.....
("Pez")

.....
Antonius Block, quien volvía de las Cruzadas, no tuvo en
cuenta
que a Dios no le habría gustado el ajedrez
aún cuando de veras hubiera algún día existido.
.....

(“Ajedrez”)

.....
no hay otra imagen tan desoladora,
ni aún la mano de un muerto bíblico emergiendo crispada
.....

Tampoco la mano sembradora de Noé pudo pensar en un destino
tan menguado.
.....

(“Vid”)

Sentimiento agónico y existencial desgarrado será toda la atmósfera de *Príncipe de naipes* y *Cielorraso*. En el poema “Ajedrez” de PDN, construido sobre el tema del filme de Igmarr Bergman —“El Séptimo Sello” (1965)—, toma de él la partida o el juego entre la vida y la muerte, la lucha entre la existencia y toda la simbología religiosa que rodea a la primera. Se va a la muerte irremediamente. Se sabe ya que el juego con ella se perderá. Sin embargo, la consolación ante el perecimiento, que propone el filme de Bergman, tomado de un viejo romance medieval donde el protagonista tiene que enfrentarse a un número de pruebas que impone la muerte, y la actualización de éste en el poema de Rojas, no se busca en la consolación divina, a través de toda la simbología cristiana, sino cogerse desesperadamente a lo que aún queda de existencia:²¹

*Sería bueno sostener ahora que el ajedrez está algo
pasado de moda.*

*A pesar de la costumbre por los símbolos
y de los cuadraditos blancos y negros irreconciliables
en que se debate la vida
a coletazos.*

Otra correspondencia se establece con lo que simbólicamente significa el “pez” en el poema homónimo de *Príncipe de naipes*:

Es el Pez muerto la única evidencia tangible entre los dedos,
la cuerda mentada en la casa del ahorcado -el mar-
a gritos de feriante en una calle de limones y lechugas

mientras el ojo del Pez se reseca
al acecho del sol y las monedas.

La tragedia de este rey no horroriza en el destierro:
nadie es profeta en su tierra,
ni en el mar,
donde sólo se advierte la indiferencia de las rocas,

Más allá del núcleo anecdótico que tiene este poema -la venta de pescado en un mercado cercano al mar-, el símbolo del pez está tomado de lo que éste significó para el cristianismo primitivo: la esperanza en la llegada del Salvador²². La remotivación es clara en el poema de Rojas, a través de la inclusión de algunas frases hechas ("la cuerda mentada en la casa del ahorcado", "nadie es profeta en su tierra"). Siendo el pez el símbolo de un ídolo, este aparece caído y sin poder. Es evidente también que este "pez" se relaciona perfectamente a esas otras imágenes recurrentes en la poesía de Rojas: el "pájaro en tierra" y los habitantes ciudadanos.

El espacio urbano en *Príncipe de naipes* y *Cielorraso* se constituye en una compleja metáfora de un encierro sin salida. La ciudad siempre aparece dividida en una región marginal o periférica, y otra implícitamente más integrada, pero ambas son visualizadas como una totalidad escindida e históricamente deteriorada. Sus habitantes son "pájaros en tierra", los que desplomados y mutilados permanecen prisioneros en ese espacio, incapaces de desprenderse de ese encierro agónico que les aplasta. Son seres, en fin, que cargan una marginalidad corporal y espiritual dentro de la fantasmagórica ciudad (poder mutilado, vejez prematura, lucha existencial contra los poderes e instituciones establecidas):

Todos los caminos conducen a esta calle que se mira a sí
misma
a través de sus ventanas.

Todos los pasos alejan de esa calle
y es su soledad lo único que crece en la medida de
las luces

y del pestañear de alas de murciélagos.

Haremos algo alguna vez en esta calle que no sea caminar
y blanquearnos los hombros con la cal de sus muros,
aunque es ésta la Calle de los Pasos que se Esfuman
con la velocidad del resonar de empedrado de su suelo.

Es esta la calle que se fuga de su imagen,
que tambalea sin caer en el recuerdo

y es en ella donde habita -desterrado-

“aquel extraño que en ciertos momentos viene a nuestro
encuentro en un espejo”.

Este poema -“Calle” de **Príncipe de naipes** - sintetiza magistralmente la imagen de lo urbano herrumbroso (las calles desoladas y los habitantes caídos) que se traspassa a todos sus habitantes. Se repite la atmósfera ya vista en el poema “Pájaro en tierra”, intensificándose ahora la oscuridad de ese espacio definitivamente marginal -la calle de “empedrado” del barrio sin identidad (“la Calle de los Pasos que se Esfuman”)-, y la metamorfosis del hablante urbano en una mucho más degradada: un cuerpo mutilado, a través del vuelo-ciego del “murciélago”, y su espiritualidad definitivamente deteriorada por la imposibilidad del vuelo (sus alas blanqueadas “con la cal de sus muros”). Por otro lado, la imagen de la “ventana”, bastante repetitiva en ambos libros, funciona como el puente transparente de un círculo que se alimenta recíprocamente. Por ella penetra y rebota toda la atmósfera mohosa desde y hacia los barrios, las calles, las casas y sus habitantes. Basten dos ejemplos, el primero de **Príncipe de naipes** y el segundo de **Cielorraso**:

.....
y un zumbido tañía en los vidrios y crecía una inquietud
por todas partes.

Algo que desde afuera penetraba, un cierto líquido agresivo,
un licor cáustico que diluía la carne o la memoria,

.....
 (“Moscas”)
.....

Para mayor realidad, ahí la ventana.

Los vidrios lo presienten en la irrealidad de su contacto
mientras la luz hace visible el aire
por la textura del polvo,

por el volumen del día que se deja llevar
lentos de ruidos
hacia el cuarto
Hasta entonces ajeno reverso de un espejo.
("Ventana")

El espacio ciudadano es la escisión del hablante con la urbe, mediada por aquel desplazamiento bio-geográfico y social ya señalado en las páginas iniciales. Es decir, un itinerario conflictivo entre barrios marginales y barrios más "acomodados", pero que en un contexto general ambos constituyen la desintegración nacional misma. Si lo primero, el desplazamiento periférico por la ciudad, adquiere una dimensión ruinosa, un ambiente donde esos sectores sociales viven su radiante oscuridad, como es claro en el poema "Mercado de carnes" de Cielorraso:

.....
el agua se une en las aceras a la sangre
camino de las alcantarillas.
Mezclándose con todo, por los ojos,
luminosidades que ascienden por la luz
y asciende el eco sucio de esa agua envilecida.
El resto es permanencia y prolongación.
Toda la ciudad de apacibles cadáveres colgantes
.....
Entonces un comercio de muecas y de voces
a golpes de compás del filo de las dagas:
en el mercado de carnes a esta hora
la luz y el fervor son el Orden Inmanente.
La muerte no se halla a ningún precio,

lo segundo, en cambio, será contemplado como una historia pasada, período oligárquico nacional que antes fue poderoso, pero que ahora, a los ojos del presente, y a través de imágenes señoriales, es pura deteriorización política y descascaramiento cultural. El parque, por ejemplo, de vieja arquitectura europea señorial, es una esperpéntica imagen del paisaje urbano ruinoso, lugar por donde transitan los habitantes, seres semisonámbulos que se extravían o pierden:

.....
La Vespasianas del Parque

con su barroco estilo orinal
ocultan bajo tierra lo infamante:
por un lado los hombres,
las mujeres por el otro.

.....
("Todo tiende a cumplir
un objetivo", Cielorraso)

En las arboledas del Parque

.....
O estamos empeñados, sin saberlo, en una aventura insólita
o es que nos perdimos de algún camino o de alguien
ese día.

(“Parábolas del parque”, I, Cielorraso)

La contemplación deteriorada de la ciudad, especialmente en Cielorraso,
es entrar definitivamente ya a un mundo caballeresco que se cae a pedazos:

En las altas murallas de ladrillos
decrecen sombras y musgosidades

.....
("No hay enemigo eterno")

Saltan las aldabas del salón aterrador,
astillado el mármol de tieso cortinaje, y al conjuro del
hierro
craqueteado
astíllase asimismo toda cosa de madera.

.....
en tanto el polvo de los muebles y los zócalos
desciende,

.....
("El grito")

.....
Ya oigo crujir las gruesas puertas, saltar
españoletas y aldabones a la premura del hierro.
Silenciarán al perro a golpes de cadena,
se llevarán sólo monedas en desuso

un botín de recuerdos de familia

.....
("Visitar a los enfermos")

....el señor de magra figura y manos rígidas,

.....
se sabe enfermo y viejo, padre de indolente progenie
Fantasmagorías ve en nosotros que morirán con su muerte

.....
("Sala de espera")

.....
alguien flota, dormita

o estoy muerto, caballero en el atardecer.

.....
("Orquestado ángelus")

Por cierto que esas viejas mansiones y los caballeros enfermos y senílicos que se rememoran no pueden ser pura recreación caballeresca que el país no tuvo, pero sí imaginación colonizada de parte de la oligarquía minero-agrario exportadora. Es la fantasmal presencia de la casa oligárquica lo que hay en la poesía de Waldo Rojas. La imagen y el símbolo con la que, definitivamente, se contempla la capital. Arquitectura feudal y colonial hispánica, habitada por un señor agónico, circundado por objetos de producción europea y de consumo americano, los que todos en su conjunto, contemplados desde el presente en que canta el poeta, se han convertido en herrumbres espaciales, sociales y culturales: ¿la vieja oligarquía chilena desplazada en la década de los 50 y la de los 60?²³ Si todos estos poemas levantan un entremezclado y deforme edificio, éste no puede ser sino la aprehensión metafórica de una historia nacional que va desde el pasado colonial al período oligárquico exportador, agregándose a este último un "modernismo" importador de suntuarios y el refinamiento palaciego, fenómeno característico de la economía librecambista de fines de siglo XIX. En ambos períodos hubo una perspectiva semi-feudal dentro de los sectores dominantes: colonial -española, y ciertamente señorial en el primero, hasta la independencia de España, y pretensiones caballerescas en el segundo, desde fines del siglo pasado hasta la crisis de 1929. Fue este último el que construyó grandes mansiones amuebladas en Italia e iluminadas con lámparas florentinas y cristalería francesa, vistiéndose en Londres o París, acostándose en camas hechas por los mejores ebanistas ingleses, cubiertas con sábanas de hilo irlandés

y frazadas de lana inglesa. Importadores, por último, de licores, champaña de verdad, rasos y terciopelos de Francia:²⁴.

.....
Decae el brazo del Invierno y en las antiguas mansiones
de un barrio enhollinado está la hiedra irguiendo sordas
reptaciones.
.....

Estos versos corresponden al poema "No hay enemigo eterno" de Cielorraso y sintetizan el reverso de la opulencia y la dilapidación de la riqueza oligárquica, la que contemplada cuatro o cinco décadas después se ha transformado sólo en escombros históricos y culturales, desplazada físicamente a la oscuridad marginal de un "barrio enhollinado". Ese fue el destino obligado de lo que en no pocos países latinoamericanos ocurrió con ella después de una bonanza exportadora, quebrada con el llamado período de "sustitución de importaciones" a partir de la década de los cuarenta.

El desplazamiento agónico y circular del hablante por la ciudad en **Príncipe de naipes** y **Cielorraso** constituye la recreación de un espacio que antes fue el tradicional de ciertos sectores dominantes chilenos, pero que hoy son arquitecturas descascaradas de antiguas y opulentas mansiones, escenario esperpéntico y marginal dentro de barrios desplazados por un nuevo "modernismo" industrial desbalanceado del período de los sesenta. Es el espacio abandonado por una clase. Mansiones que se caen a pedazos y que ya nadie se ocupa en restaurarlas. Lo que allí fue esplendor de la oligarquía criolla, pasaría luego a convertirse en "cités", nuevos "conventillos" o nuevas poblaciones, todas ellas carentes de los mínimos medios de comodidad urbana²⁵. Allí van a convivir los sectores más bajos de las capas medias, sectores del proletariado, lumpen, emigrantes de la provincia, desplazándose entre las periferias y un centro donde converge una limitada "modernidad" que ha ido desarrollando la nueva fase industrial-transnacional desde mediados de los 50, intensificándose en la década posterior.

Quien contempla esa miseria y se ubica a cantar desde ese espacio circular sin salida es un hablante marginal, sujeto que corresponde a ciertas capas medias desplazadas, arrastrando un sentimiento más o menos escindido. Es el oscuro habitante en espacios signados por un pasado fantasmagórico. Sólo así se explica la principal imagen que vuela a ras del suelo por toda esta poesía: seres desplomados, "pájaros en tierra". Y es ella, finalmente, la que crea toda la at-

mósfera de miseria a través de un discurso híbrido y conscientemente elaborado, pero es también, al mismo tiempo, la iluminación mohosa de una parte de la historia chilena contemplada desde la década de los sesenta.

NOTAS

¹ Dentro del período que nos preocupa, la poesía de Waldo Rojas está constituida por tres libros: *Agua removida* (Santiago de Chile: Ediciones Boletín del Instituto Nacional, 1964); *Príncipe de naipes* (Santiago de Chile: Ediciones Mimbres, 1966); *Cielorraso* (Santiago de Chile: Ediciones Letras, 1971). También hay que agregar una pequeña edición de tres poemas ("Vid", "Arbol" y "Pájaro en tierra") bajo el título *Pájaro en tierra* (Santiago de Chile: Ediciones Mimbres, 1966) que se incluyen en *Príncipe de naipes*. Con la excepción del primer libro, todos los otros, más la producción poética entre los años 1976 a 1980, se incluyen en una reciente edición: *El puente oculto* (Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1981).

El término "hermetismo" aquí usado hay que entenderlo, en lo que respecta al discurso poético rojiano, como un lenguaje híbrido. Este, como se verá más adelante, está organizado rigurosamente sobre un proyecto en el que el lenguaje debe sugerir ambientes.

² Waldo Rojas, "A manera de respuestas a un cuestionario biográfico". Trabajo inédito enviado personalmente al autor de este trabajo. 10 páginas. Octubre, 1980.

³ La inestabilidad del grupo familiar, especialmente dentro de los sectores marginados de las regiones urbanas o rurales, el movimiento migratorio de ellos a las áreas de mayores posibilidades ha sido, en parte, consecuencia también de las persecuciones políticas que se agudizaron durante la dictadura de Ibáñez (1927-1931). Ello provocó un peregrinaje sinfín. Esta situación es clara, por ejemplo, dentro de la familia de Violeta Parra. La plasmación poética de ello, dentro de la línea de la poesía popular tradicional chilena, es bastante visible en las *Décimas* publicadas póstumamente. Sobre este tema nos hemos referido al estudiar ese texto de Violeta en un artículo de pronta aparición.

⁴ Tomamos la fecha de 1953 puesto que es ése el año en que Rojas ingresa al Instituto Nacional. Tiene nueve años. Forma parte de la Academia de Letras del Instituto, ésta organiza tertulias literarias. Allí también están, entre otros, Jorge Guzmán, Manuel Silva Acevedo, Miguel Vicuña. *Agua removida* se publica en 1964, pero había sido escrito a los 16 años (1960). Lo fundamental es lo siguiente: es a su llegada a Santiago donde habrán de entremezclarse esos dos mundos.

⁵ Jaime Giordano, por ejemplo, en "Treinta años de poesía en Concepción", *Atenea*, 409 (1965), pp. 169-176, se ha referido al ambiente abúlico provincial de Concepción (que también puede generalizarse para las regiones alejadas de la capital) de la década de los 50 y parte de los 60: "sumisión de las energías humanas que no se ordenan en el sentido de una plenitud... abandono, entrega de las más subjetivas decisiones, renuncia a los sueños, venta barata de las energías físicas y mentales, humillación del alma". Bajo ese peso abrumador provincial parece entenderse cierta evasión cotidiana de algunos poetas provincianos de esa época. La naturaleza es evocada en su estado más primario: virgen, silenciosa y extensa.

⁶ Caty L. Jade, "Tópicos románticos como contexto del modernismo", *Cuadernos americanos*, 6 (1980), pp. 114-122.

⁷ Federico Schopf, "La poesía de Waldo Rojas", *Eco*, 187 (1977), pp. 64-79.

⁸ Waldo Rojas, "Puntualizaciones y contrapuntos de una experiencia poética. "Aisthesis, 5 (1970), pp. 285-291.

⁹ Es Schopf quien también ha señalado, de paso, la función del habla coloquial en el discurso rojiano. Ver Schopf, art., cit.

¹⁰ Estos tres términos —recodificación, remotivación y deslexicalización— tienen un significado semejante y su aplicación metodológica contribuiría al entendimiento del funcionamiento de las frases hechas, habla coloquial, etc., en el discurso rojiano, de igual modo, en otros discursos poéticos semejantes. La recodificación o remotivación poética es subvertir la imagenería tradicional incorporándola en una nueva estructura poética. Es dar vida nueva a ciertos tropos, tópicos literarios tradicionales, que corresponden a un corpus de textos estrictamente poéticos. Por ejemplo, el tópico del vuelo se transforma en el "pájaro en tierra" con la presencia de un hablante desplomado; el "locus amoenus" en un lugar herrumbroso; el viaje marítimo en un viaje por un círculo hermético y agónico; el tópico de joven viejo para referir a la adolescencia envejecida del hablante, etc. Véase, George Yúdice, "Poemas árticos: hacia una estética cubista del texto", en Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje (Buenos Aires: Editora Galerna, 1978), pp. 67-111. En cuanto a la deslexicalización seguimos la propuesta de Edmon Cross, "Fundamentos de una sociocrítica: presupuestos metodológicos y aplicaciones", *Ideology and Literatures*, 3 (1977), pp. 64-66. Dice Cross: "El estudio de la frase hecha, como tal, es de mucho interés en cuanto nos permite remontarnos hasta el contexto social de la cual emerge. Pero más interesante será el examen de la forma en que opera a veces en un texto: movida y alterada por las estructuras profundas de la creación literaria la vemos, en casos determinados, deslexicalizarse, relexicalizándose de inmediato en una expresión nueva... por ejemplo: piedras de precio, expresión relexicalizada a partir de la deslexicalización de la forma tradicional piedra preciosa; observo que dicha alteración destruye las potencialidades de la significación metafórica y, dándole a precio su plenitud sémica, enfatiza el concepto de instrumento de intercambio. Lo mismo pasa con cubrirmos y adornarnos, relexicalizada, con el mismo proceso de deslexicalización previa, a partir de la tradicional expresión: cubrir y abrigar, la diferencia entre las dos formas transcribe cierta preeminencia, repercutida en el texto, de la visión de una sociedad de consumo que ya no se contenta con los productos de primera necesidad, y me remite, con la misma nitidez que el indicio anterior, a una evidente sensibilidad a los fenómenos de comercialización".

La remotivación, por tanto, nos conduce siempre al tono irónico y desacralizado, propio por lo demás del descreimiento que sigue al modernismo. El proceso de deslexicalización de las frases hechas, giros coloquiales, etc., explican que ellas no se insertan literalmente en el discurso poético rojiano. Esa deslexicalización es la que va a producir la caducidad, lo herrumbroso, lo desplomado, la miseria, la desacralización de los poderes divinos, institucionales, etc., en toda la poesía de Waldo Rojas. Es decir, todas esas impresiones hipnagógicas.

¹¹ Roberto Fernández Retamar, "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina", *Panorama de la actual literatura latinoamericana* (La Habana: Casa de las Américas, 1969).

¹² En este "lenguaje alerta" hay también la influencia de Camus, el descreimiento por la realidad y aparente iluminación de la existencia. Carta personal de Waldo Rojas al autor de este trabajo. 1º de octubre 1980.

¹³ Estos poemas son: "Canción del árbol y el amante"; "Regreso"; "Poema lento (I)"; "Poema lento (II)".

¹⁴ El motivo del vuelo en algunos poemas de *Agua removida* nunca constituye el deseo del mundo celeste de los astros, como sería el caso de *Altazor* de Vicente Huidobro, el más cercano an-

tedecente de este primer libro de Rojas, sino lo puramente atmosférico. Son a las regiones inferiores del aire adonde se dirige el hablante mutado en pájaro que vuela y navega. Para Huidobro, el ascenso veloz de su ángel moderno representa una poderosa visión futurista de movimiento y libertad por los espacios estelares. **Agua removida**, en tanto, negativiza el poder de sus débiles alas. Su ascenso no logra traspasar el viento o la luz solar. La alada poesía dentro de una parte del vanguardismo se cae ahora y se desploma. Deja a un hablante mutilado que se arrastra por el espacio urbano ("cielo vacío de alas"). Véase, para el caso de la poesía huidobriana y el tema del vuelo en ella, Jaime Concha, **Vicente Huidobro** (Madrid: Ediciones Júcar, 1980), pp. 83-84, p. 87.

¹⁵ Hugo Friedrich ha señalado algunas características de la lírica moderna a partir del romanticismo francés, es decir, que sin romanticismo no habría lírica moderna (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Lautremont, entre otros): "La amargura, el sabor a ceniza, la desolación, son experiencias fundamentales forzadas, pero al mismo tiempo cultivadas por el romántico... la alegría y la serenidad desaparecen de la literatura y en su lugar aparecen la melancolía y el dolor cósmico... No cabe duda que la autoconsagración del poeta y las experiencias auténticas o fingidas del sufrimiento, de la melancolía y de la nulidad del mundo desencadenaron unas fuerzas que favorecieron la lírica". **Estructura de la lírica moderna** (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 40-43. Pero lo que uno se pregunta *¿cómo* un poeta adolescente que señala no haber leído durante la época de la escritura de **Agua removida**, o mejor, no acusar influencias directas de la lírica moderna, existan, por el contrario, motivos, tópicos y temas románticos? Es obvio que la influencia de la poesía moderna no necesariamente viene de las fuentes europeas directas, sino que también se reciben a través de ciertos poetas criollos o del procesamiento que ellos hacen. Sin embargo, las influencias no lo son todo. Hay que considerar la mediación del espacio de clase y el geográfico que condicionan ese primer libro adolescente de Rojas. El mundo natural original, atmósfera lírica, etc., hay también en esta perspectiva romántica del libro.

¹⁶ Hay en estos versos una intuición precoz y desgarrada, de igual modo desconfiada, de la función de la palabra poética. De allí que se postule a un lenguaje "original" y virgen: el grito. Como se sabe, es con el romanticismo con el que se inicia el cuestionamiento desgarrado entre el poeta y la exterioridad. Tal relación pasa necesariamente por el lenguaje. Si el poeta visionario debe precisar su escritura, la organización de las metáforas y las imágenes, también llegará a negar la función de la literatura.

¹⁷ Leopoldo Zea, **Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo** (México: El Colegio de México, 1949), pp. 20-21.

¹⁸ Vicente Huidobro, quien fue un poeta pájaro de las regiones siderales, "un escritor periférico que comunica con pena y distanciamiento el sentimiento por un país ausente" (J. Concha, op. cit., p. 64); Waldo Rojas, en cambio, que tanto parece deberle a él, antepone un hablante terrenal, arrastrando muñones de alas, desplomado en un país presente.

¹⁹ Podríamos señalar dos ejemplos: Waldo Rojas tradujo del francés un trabajo de Edmond Cros ("Análisis del poema IX del canto II del **Canto general**", **Mapocho** (1970), pp. 167-175). Cros hace un estudio del mecanismo de la creación metafórica, la configuración de la ley interna que organiza el texto y la que organiza tal creación. Es un estudio que intenta descubrir una visión profética, a través del estudio lingüístico. Este trabajo, como otros, debe influir en la propia construcción de ese "lenguaje alerta". Otra evidencia es que el prólogo al libro de Enrique Lihn **La musiquilla de las pobres esferas** (1969), libro que proclama un descreimiento a las posibilidades que ofrece la propia poesía, fue escrito por el propio Rojas. Demás está decir que ambos poetas sospechan ante un facilismo poético. El mismo Lihn no es desconocedor del formalismo, estructuralismo o semiótica. Las referencias que éste ha hecho sobre algunos poetas de esta promoción [al mismo Rojas en la introducción de **El puente oculto**, a Oscar Hahn y Manuel Silva Acevedo en "Poetas

fuera y dentro de Chile 77", *Vuelta*, 15 (1978), pp. 16-22, y a Oscar Hahn en la introducción a *Arte de morir* (1977)] las ha enfocado a partir del funcionamiento del lenguaje: intertextualidad en el caso de Rojas, funcionamiento de los signos como dadores de significados en Hahn.

²⁰ Como es de notar hay cuatro frases hechas en el poema: 1) *barquiembotellado*, que proviene de la frase hecha lexicalizada *embotellado* (estar encerrado); 2) *convidado de piedra de sí mismo* (presencia de alguien sin habersele requerido); 3) *después de mí un Diluvio de agua hirviente*; 4) *nunca nadie llevará (agua, J.C.) hasta mi molino* (de la frase hecha traer agua a mi molino o requerir algo para su propio provecho). Por la primera se remotiva el tema del viaje marino implícito, alterándose en un encierro y estancamiento del referente: el soberano caído, a través del apócope *barqui* que es derivación del término *barco* y, a su vez, es reactivación negativa de la imagen del cuerpo-navío y la del cuerpo-pájaro observada en *Agua removida*. Por la segunda, encontramos una definición negativa de la frase hecha original *convidado de piedra*, a través de la frase en oposición de *sí mismo*, creándose un significado opuesto, reforzando la imagen del encierro del soberano. Por la tercera y cuarta se observa el mismo mecanismo remotivador de las dos primeras. Se repite el motivo del abandono y la atmósfera derruida: *agua hirviente* remotiva en su faz negativa el tema bíblico del Diluvio. Este, que simbólicamente representa el agua renovadora que limpiará y redimirá el pecado sobre la tierra, sin embargo, en el poema de Rojas, es sólo el símbolo que petrifica lo viviente.

²¹ "El Séptimo Sello" es la historia de un caballero medieval, Antoninus Blok, que vuelve al hogar de las Cruzadas y encuentra a la Muerte esperándolo en una roca, cerca de una playa desolada. Blok desafía a la Muerte a una partida de ajedrez sabiendo de antemano el resultado, pero juega para descubrir el valor de la vida. El contraste central del filme es la oposición entre la Vida y las fuerzas de la Muerte. La Iglesia, como institución religiosa dogmática, está relacionada en el filme con cada cosa que signifique la muerte. Opuesta a las situaciones de oscuridad, la Vida aparece en imágenes de luz y claridad. La naturaleza no es siempre oscuridad y muerte, sino también un lugar apacible y luminoso. En los términos de Bergman, la alegoría es que siempre jugamos una partida con la Muerte. La Vida y la Muerte siempre son inseparables. Lo más importante de ese juego es cuánto tiempo jugaremos y qué tan bien lo haremos. Jugar bien es amar y no odiar el cuerpo a la manera de lo que nos propone la Iglesia. En este último sentido, Antoninus Blok gana el juego a la Muerte. Es ésa la única forma en que el juego podrá ser ganado. Consúltese, Gerald Mast, *A Short History of the Movies* (New York: Pegasus, 1971), pp. 395-398.

²² "El pez, durante el cristianismo primitivo, es sinónimo de atraer a la verdadera religión. Cristo había dicho a Pedro, el pescador, 'ven y sígueme, serás pescador de hombres'. Los pececillos, simbólicamente, son los primitivos cristianos. Desde el siglo II (a. de C.), el pez se ha empleado como una cifra o jeroglífico simbólico del Salvador, porque las cinco letras griegas que integran la palabra pez son también iniciales, en la lengua griega, de 'Jesucristo Redentor Hijo de Dios'... En los escritos griegos, la designación de Cristo y pez constituyen un solo vocablo". José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos* (Madrid: Editorial Tecnos, 1971), pp. 348-349.

²³ En cinco poemas de *Cielorraso* —"El grito", "Visitar a los enfermos", "Una noche del príncipe", "Sala de espera", y "Orquestado ángelus"— se podría hacer un catálogo de términos pertenecientes a variados códigos como la "arquitectura" feudal y colonial española, los bienes suntuarios de producción europea y de consumo americano. Por ejemplo: fortaleza, atalaya, almenas, patio de la cisterna, caballero, ariete, la puerta del cancel, dotación de los guardianes, aldabas, terraza, españoletas, aldobones, verja de hierro, tul flotante, mármol, dinteles, tiesos cortinajes, entrepaños, estatuas, etc.

²⁴ Claudio Véliz, "La mesa de tres patas", en *Estructura social de Chile*, ed. Hernán Godoy (Chile: Editorial Universitaria, 1971), pp. 232-233.

²⁵ Pedro Cunill, *Geografía de Chile* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970), p. 206, pp. 213-214.

TERCERA PARTE

LA TRANSFORMACION DE LA VISION DE LA MUERTE EN LA POESIA DE OSCAR HAHN

Si la poesía, o la expresión lingüística que metafORIZA una determinada realidad desde una perspectiva personal-social compleja, no es sólo un producto individual por ser ella una asimilación de tradición y presente, ¿qué hace su vigencia y validez respecto de esa tradición y de un presente desde la que se elabora?, ¿qué determina su continuidad y diferencia con variadas tradiciones que consciente o inconscientemente plasma metafóricamente el productor de poesía?, ¿por qué un conjunto de textos, que para las generaciones actuales o futuras, según sean los específicos movimientos sociales en que éstos se insertan, adquieren una validez tanto en los propios quehaceres de esas generaciones como en el enriquecimiento de una tradición poética nacional? No es ni la repetición ni la habilidad de versificar donde reside aquel supuesto valor que hay que desopacar, sino en la asimilación de viejos tópicos y metáforas que se reelaboran a la luz de un movimiento siempre concreto en que a este productor de poesía le toca vivir, sentir y expresar.

Es éste el caso de Oscar Hahn. En sus tres libros fundamentales —*Esta rosa negra* (1961), *Agua final* (1967), *Arte de morir* (1977)— 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. A través de esa transformación, toda su poesía viene a ser uno de los ejemplos más significativos del proceso crítico potencial de la promoción

poética chilena de los sesenta, alterándose significativamente el 11 de septiembre de 1973.

Sobre el tratamiento de la muerte, dentro de la poesía chilena y latinoamericana contemporánea, fue Neruda el que logró plantearla crítica y poéticamente. Fue en los cinco primeros cantos de la segunda sección de **Canto general** (1950) donde el poeta logra hacer un intenso recuento retrospectivo de ella. A la "pequeña muerte" individual y metafísica, principalmente de las dos primeras **Residencia en la tierra** (1925-1935), le opuso la "poderosa muerte", ligada al trabajo humano y al movimiento de la historia.¹ De estas dos muertes, con su soledad desgarradora e individualista la primera, más dialéctica, humana e histórica la segunda, Hahn recogerá la humanista y vital imagen de esta última, que también habría de aparecer, con su especificidad correspondiente, en **Poemas y antipoemas** (1954) de Nicanor Parra. A los tres, según las líneas particulares de sus desarrollos poéticos, los une la misma tónica desacralizadora con la cual se enfrentan a la autoridad religiosa, desenmascarando una no menos dogmática perspectiva ideológica bastante visible en América Latina.

En el caso particular de Oscar 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. Y es esta influencia la que determina dos características interrelacionadas en los tres libros de Hahn que aquí nos preocupan. La forma estrófica y el ritmo recurrente de esta poesía, toma, remotiva, asimila tanto del soneto, la copla de arte mayor, la elegía, el romance, como el uso de una variada versificación (versos octosílabos, endecasílabos, entre otros). Por otro lado, el uso de ciertos temas, metáforas, imágenes o tópicos, todos ellos están siempre referidos a la visión transformadora de la muerte en esos tres libros señalados. De allí que sean visibles en ellos el tópico de la vida como un río que avanza hacia la mar (la muerte), la igualdad ante la muerte, el tema medieval de la muerte macabra o la danza de la muerte, el tema cristiano de la muerte cuyo perecimiento abre las puertas a la eternidad, la imagen del fuego calcinante que proviene del tema apocalíptico, que se encuentra también en la poesía popular tradicional chilena y, por último, sin tener una directa relación con el tema de la muerte, pero que cumple una función interesante respecto de la ironía a la visión "bucólica" del campo chileno, como veremos más adelante, Hahn echa mano también al tópico del "locus amoenus".

Esta reactualización de formas y temas literarios tradicionales es una de las características que no sólo singularizan a Hahn dentro de la poesía chilena joven

de los sesenta, sino también dentro de toda la poesía chilena contemporánea. 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 en esos tres libros será la remotivación o transformación de la visión del perecimiento, insertado dentro del uso singular de esas formas, temas, tópicos, etc., arriba señalados.²

I. La visión de la muerte en *Esta rosa negra*

En este primer libro el tema recurre más como el impulso vital, arraigado más en lo terrestre, que dentro de la tradicional perspectiva difundida por el tópico medieval en la danza de la muerte o la visión macabra del fin humano, o en la otra, la arraigada en esa tradición literaria asentada en la perspectiva cristiana cuya muerte nos abre el camino a la eternidad y al encuentro con Dios. Son, pues, a esas dos variaciones del mismo tema a las que Hahn se enfrentará en *Esta rosa negra*.³

Las tonalidades de las imágenes de este libro son predominantemente oscuras, sin duda para referir a la muerte. Sin embargo, ellas no son usadas para evocar el terror al fin humano, como así ha ocurrido dentro de la tradición de la danza de la muerte, o la conducta mística para alcanzar la eternidad en cuanto a la cristiana, sino que se las instrumentaliza en su envés para enfrentarlas al mismo perecimiento. Sólo así puede explicarse el énfasis por los espacios terrenales o cósmicos, lugares por donde se desea que la muerte transite:

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

(“Esta rosa negra”, p.17-18)

Los desconocidos espacios celestiales nunca serán nombrados ni evocados. pero lo que sí prevalecerá serán variadas interrogaciones sobre la muerte, cuya evocación principal, dentro de otras que aparecen en otros poemas, y en este caso en el poema que da título al libro (“Esta rosa negra”), constituirá la imagen y el pensamiento poético clave que va a estar prevaleciendo por todo el libro: “Esta muerte...”, ¿Es el luminoso signo de una mañana invisible? (p. 17).

Toda esa coloración oscura de las imágenes refiere también a específicas prácticas ideológicas que la muerte ha tenido dentro de la órbita religiosa cristiana, pero utilizándoseles su anverso, valiéndose de ellas: instrumentos irreverentes y desacralizadores de tales prácticas. Es así como habrá de entenderse la violencia con que el hablante se enfrenta a ciertos agentes o representantes terrenales de ella (los curas, los sacerdotes). Estos se van a metaforizar en la terrorífica muerte macabra:

Después llegaron los curas negros
y se ofrecieron a enterrarla
después llegaron los caníbales
y se ofrecieron a enterrarla
los curas negros, donde fuera,
más los caníbales en la panza.

(“Fábula nocturna”, p.19)

La característica no del todo materialista, pero mucho más terrenal que extrafísica (“alas”; “cascos para cabalgar”), que sintetizan los primeros versos citados del poema “Esta rosa negra”, la interrogación bastante agónica que el hablante hace a la muerte en el mismo poema, y los últimos de “Fábula nocturna”, que señalan el enfrentamiento a la perspectiva cristiana usando sus mismas armas (la oscuridad y la violencia de sus representantes terrenales), dependen todos ellos de las vertientes ya señaladas de la muerte. Es decir, la mística que se recoge de San Juan de la Cruz, la macabra de la danza de la muerte, la desacralizada de la poesía popular tradicional chilena, y la de la “poderosa muerte” nerudiana. De tan variadas influencias se entiende la tensión y la duda que el hablante expresa en otras dos interrogaciones claves de *Esta rosa negra*: ¿Somos realmente la imagen y la semejanza de Dios quien nos da la certeza de que con la muerte se nos abriría el único camino a la eternidad? o ¿Somos nada más que solitarios náufragos en un viaje a la nada letal?:

¿Soy el lanzado como una piedra
por la mano de Dios,
en el agua de la existencia?
(¿Soy el que en ondas circulares
irá creciendo
hasta desbordarse en el vacío letal?)

“Soy una piedra lanzada de canto”, p.13-14)

Las respuestas vienen dadas inmediatamente por el propio hablante. Si realmente no existe ya ninguna posibilidad cierta de vida eterna, pues de lo contrario sería bastante fácil solucionar el problema según la respuesta que nos entrega San Juan de la Cruz, lo más cierto es verse a sí mismo como un sujeto solo y perdido dentro de la existencia. Así pues, frente al pavor de la muerte:

sentí el hambre de conocer
la lejanía eterna,

afirma el hablante. Pero esa lejanía, o la superación de la angustia personal y existencial, nunca será Dios, sino la búsqueda del recuerdo, lo que de muerte tiene siempre el proceso de la vida. Es decir, las situaciones vitales que innegablemente se van exterminando (la infancia, la juventud, el amor, etc.). La aprehensión del recuerdo, por tanto, constituye la única forma de "resurrección" que superará el pavor a la muerte y, a su vez, es la mejor respuesta a todas las interrogantes previamente señaladas de *Esta rosa negra*:

Pero hay que morirse con las uñas largas
para poder cogerse del recuerdo.
He allí la más pura forma de resurrección.
Heme aquí creando la inmensidad de Dios
a imagen y semejanza de la muerte.

(“Soy una piedra lanzada de canto”, p.14)

Teniendo presente la influencia nerudiana sobre el tratamiento y superación de la muerte personal-individual, esa que daba a la muerte una perspectiva más colectiva, histórica y dialéctica, el tratamiento de ella en *Esta rosa negra* difiere del pensamiento poético nerudiano justamente por aquellas interrogaciones arriba señaladas. Lo que sí hay son elementos tenues de una dialéctica vida/muerte. Hahn recoge de la “poderosa muerte” nerudiana lo que contradice y, a su vez, supera la muerte circular-individual que, en el caso de las dos primeras residencias, conducía a un caos sin salida. Pero va a ser con otro poeta chileno -José Miguel Vicuña- donde la poesía de Hahn encuentre más cercanía en cuanto a la visión de la muerte se refiere. No por azar Hahn tomó dos versos del poema de Vicuña -“Canción de la muerte”- para ponerlos de epígrafe a la primera unidad de *Esta rosa negra*.

Antes de entrar a discutir lo que Hahn asimila de Vicuña, conviene dejar esclarecido que lo que hay en todo ERN son dos variantes que integran ese único tema. La primera es una perspectiva, inicialmente dialéctica, que consiste en

exaltar el motivo del recuerdo para superar el "vacío letal" a que la muerte nos conduce. No existe aquí una visión cristiana del tema, pues lo que el poeta realmente desea es destacar más el aquí (terrenal o cósmico) que aquel otro desconocido y "letal". En esta perspectiva debe considerarse, con sus limitaciones, la influencia nerudiana ya señalada, la imagen que de ella tiene Vicuña y Hahn en parte incorpora, y la remotivación que se hace de la perspectiva que de la muerte tiene San Juan de la Cruz en aquel verso que Hahn pone como epígrafe a la segunda parte de ERN ("Matando, muerte en vida la has trocado"). La segunda viene de la anterior. La muerte resulta ser más humana y más terrenal, por tanto, es posible hacer frente a esa otra muerte definida como "letal". Es ello lo que, en dos poemas que veremos más adelante ("Cuadrilátero" y "Letanía para un poeta difunto"), sus imágenes privilegian. En el primero, el pugilato que la vida tiene contra la muerte y la evocación del recuerdo; en el segundo poema, a través del recuerdo del poeta difunto (Oscar Castro), sus imágenes señalan el triunfo de la vida por sobre las que remiten al perecimiento. Será ese nuevo rostro de la muerte el que nos explique el tono bastante irreverente y desacralizado del hablante de *Esta rosa negra*. Es ella la que va a desenmascarar a unos específicos agentes que representan la muerte "letal", dogmática y macabra.

Dentro de la primera variante hay que referirse a dos epígrafes: uno con el que se abre la primera unidad de *Esta rosa negra*, y el otro con que se inicia la segunda.

El primer epígrafe es tomado del poema ya mencionado de José Miguel Vicuña:⁴

Y deja bajo el polvo sangrantes las diademas
de sol, de lento fuego, de tiempo sumergido.

Estos versos hay que enmarcarlos en el contexto total del poema de Vicuña para comprender la imagen que él nos ofrece de la muerte. Esto es, la muerte es una máquina en interminable movimiento:

La muerte con su canto
melancólica nace cada día a la muerte
y se enfrenta en el grado de sí misma a sí misma.

...La muerte tiene misteriosas poleas,
cadenas, losas húmedas con argollas de herrumbre,

... la muerte tiene
un ruido de engranajes y ruedas soterradas,
y sordamente canta
y aterra con su ausente presencia a los dormidos.

La vieja tradición, que ha referido al tópico de la muerte, lo situó, por lo general, al fin de la existencia. Ya fuera en el final macabro al que irremediablemente llegarían el cuerpo y el alma, o en la solución eterna como consuelo al perecimiento. El morir, al que va toda la existencia, es una verdad ya muy antigua que Vicuña no se plantea en el poema. La tradición literaria lo ha resuelto con otros variados tópicos: el goce de la vida, la búsqueda de la fama o una vida ejemplar para alcanzar la tercera vida en Dios, o la mística que abre la luz de la eternidad después del oscuro final de la muerte. Lo que en el poema de Vicuña prevalece es que la vida es un continuo movimiento de muerte, desgaste de cosas y seres. En todo vivir hay siempre implícito un morir o una "ausente presencia". Como la vida se define por ese movimiento, al poeta le importa rescatar, y he aquí la diferencia con la vieja tradición del tema, lo que se ha ido de la vida, es decir, el recuerdo. Si a medida que vivimos las cosas se herrumbren, lo único válido no está en la solución que nos da la tradición del tópico, sino recuperar aquellas innumerables muertes a través de su evocación (la infancia, la juventud, el amor, etc.): lo que perdemos y desaparece para siempre. Todo este planteamiento, sin embargo, no constituye aún una poderosa perspectiva dialéctica del proceso vida/muerte en su relación construcción/destrucción de la materia. Esta limitación del planteamiento de Vicuña se demuestra en la ausencia de imágenes que indiquen en el poema la síntesis que resuelva ese ir pereciendo dentro de la misma vida. Sólo así se explica el tono bastante angustioso y desolado del hablante.

Hay en el poema de Miguel Vicuña otra imagen importante: la de la rosa:

Ah, muerte mía, no me dejes, atiéndeme;
acércame al oído las primeras canciones,
muéstrame las visiones de la infancia perdida
y envuélveme en tu aliento sidéreo y tus rosales.

Como la vida es un proceso continuo de destrucción donde la presencia de la muerte es constante, la vida, por tanto, es un gran rosal y cada rosa es un suceso vital que la muerte desgasta. No queda más que evocar o recordar esos sucesos como bastante claro queda en los dos últimos versos de los arriba citados.

No constituye ya ningún azar que el título de primer libro de Hahn sea,

precisamente, el de *Esta rosa negra*. Es decir, en relación a lo que de Vicuña rescata, ese libro viene a significar la presencia de la muerte dentro de la vida⁵. Pero lo que diferencia a Hahn de Vicuña, acercándose más el primero a Neruda, es el tono más humano y vital que adopta el hablante, con el cual se enfrentará a esa otra muerte que el poeta ha definido ya como las "llanuras del vacío".

Mucho más claro queda lo anteriormente expuesto con el segundo epígrafe con el que Hahn inicia la segunda unidad, que sólo posee un único poema ("Elevación de la amada").

Matando, muerte en vida la has trocado,

verso éste que corresponde al poema "Llama de amor viva" del místico español San Juan de la Cruz. La visión que hay en esos versos corresponde a la mística y amorosa relación que San Juan establece con Dios. La muerte, de la cual este poeta no se aterra, más bien se enamora, es la única que nos llevará a la vida eterna y a los espacios celestiales. Es sólo ella la que nos consolará del sufrimiento que hemos padecido en la vida terrenal. Para San Juan de la Cruz, el morir constituye una unión amorosa y de ningún modo es la caída en los abismos del vacío. Poesía que está fundamentada sobre una perfecta dialéctica cristiana de la vida y de la muerte, magistralmente plasmada en el verso arriba citado. En *esta rosa negra*, en cambio, lo que siempre habrá será la oposición a la muerte macabra (la del exterminio y el vacío letal), y a la que cabe dentro de esa dialéctica cristiana de la muerte. Lo más importante es que otro tipo de amor, como un interminable sentimiento de permanencia, prevalezca más dentro de los límites terrenales y aéreos de la vida que en otros desconocidos más allá de la muerte.

Si San Juan usa el término "Amada", símbolo del alma que se enamora de Dios que es el esposo, la muerte, entonces, ni sume al hombre en la oscuridad ni en el terror que nos produciría el fin de la vida, sino que ella actúa como una catarsis que abre las puertas para que se realice el matrimonio eterno. Hahn recoge el mismo término de San Juan de la Cruz en el título (con minúscula) y dentro del texto (con mayúscula) en ese único poema de la segunda unidad de *Esta rosa negra* ("Elevación de la amada"). Lo que Hahn hace es remotivar el tema que retoma de la tradición y de la lectura del místico español, pero haciendo circular ese término por espacios más humanos que celestiales. Conviene citar íntegramente ese poema para observar la perspectiva más vitalizadora de la muerte con la que el hablante se enfrenta a la otra, ésa de la oscuridad, ésa de las "llanuras del vacío":⁶

“¿Qué es el Hombre, para que de él tengáis memoria?”
Para que de ella tengáis olvidos, ¿qué es la muerte?
Los dioses, ¿qué son, para que de ellos cojáis angustias?
¿Qué es la Amada, para que tengáis de ella insomnios?

¿Cuál silencio puede ser más hondo?
¿El que aureola las llagas de la Nada,
o el que fulge después de Sus sollozos
como una lámpara invisible?

Dulce es la aurora de las madre selvas;
dulce es;
dulce es el beso de la Amada;
dulce es.

Cuán dulce eres tú, oh más vasta que las llanuras del vacío
donde acudo a pastar cielos
trocado en belfo de antiguo vellocino.

Si los descoloridos resplandores del huso enhebran
las cuencas del aire pétreo,
remotos alquimistas multiplican los panes de la muerte
en Infernos y Cielos;
mas tú, oh intacta arrobadora como el temblor
de los párpados que retienen
los amorosos llantos,
perpetuamente alientas con iguales resinas
escondiendo silencios en tu alcancía húmeda.
¿Quién eres tú, quién eres tú, oh hurtadora de mi agónico
sueño
para que de ti yo tenga amores?

Para beber tu imagen,
he allí los labios entreabiertos del agua.
Así los aires vulnerados nutriéndose de flechas vivas.
Para beber tu alma, he aquí mi corazón cortado
por el filo de la noche.
Así los gitanos que se roban las trenzas
del crepúsculo,
para adornar sus fuentes de sol y cobre.

¡Quién eres tú, quién eres tú, oh incandescida
por los musgos del tiempo,
para que de ti yo tenga muertes!

Hasta el verso octavo hay una serie en cadena de preguntas ontológicas sobre la muerte, los dioses y el amor, que seguirán apareciendo explícita o implícitamente en otros poemas.⁷ En el poema es clara la oposición que se establece entre la muerte y el término "Amada". La primera está sintetizada en el verso decimotercero: "las llanuras del vacío". La segunda, en la imagen de la "lámpara invisible" del verso octavo. El transcurrir de la vida es señalado a través del símbolo del "huso", verso decimosexto, cuya imagen es la de hilar la vida hacia su final definitivo. Sólo la muerte, en los versos diecisiete, dieciocho y diecinueve, abre el camino más allá del perecimiento humano: o el "Infierno" o el "Cielo". Es claro que la imagen del transcurrir de la vida y la división no electiva en el final definitivo, de las cuales el hablante de *Esta rosa negra* no participa, es una perspectiva cristiana, relacionada perfectamente con esa dialéctica que de la muerte expresaba el epígrafe tomado de San Juan de la Cruz. Si la nueva perspectiva de la muerte en ERN constituye un poderoso sentimiento terrenal de ella, el término "Amada", que Hahn usa en este poema, significa enamorarse de esa nueva visión de la muerte, oponiéndola a la visión macabra de la muerte (las "llanuras del vacío") y a la cristiana que ofrece San Juan de la Cruz en el epígrafe citado. Con esta relación indisoluble de amor/muerte, en su movimiento predominantemente terrenal, el hablante de *Esta rosa negra* superará aquellas "llanuras del vacío". Esto último queda explicitado en el poema arriba citado, a través de la leyenda del vellocino de oro y de la tópica pastoril. El primer recurso señala una imagen aérea que corresponde a la leyenda: el vellocino de oro, dentro de la mitología griega, era un vellón de carnero sobre el cual Hele y Frixo montaron para cruzar el Helesponto. En cuanto al tópico, se destaca más una naturaleza apacible y luminosa que los espacios celestiales a los que el hablante, como ya se dijo, nunca se referirá.

Cuán dulce eres tú, oh más vasta que las llanuras del vacío
donde acudo a pastar cielos
trocado en belfo de antiguo vellocino.

La tradición literaria de la muerte, algunos recursos de la mitología, viejos tópicos, son instrumentos a los que el poeta recurre para plantear algunas preguntas esenciales en *Esta rosa negra*, que parafraseadas son las siguientes: ¿qué es esta rosa negra o qué son todas esas muertes dentro de la vida?, ¿qué es más

intenso y duradero: esta nueva muerte (la "Amada" o aquélla del vacío letal, la que nos separa sin opción entre el "Cielo" y el "Infierno"? Las respuestas del hablante, dentro de la primera variante de la muerte en *Esta rosa negra*, son las de conceder una cierta humanidad al perecimiento, despejarlo de una oscuridad que aún se proyecta a sus representantes terrenales, y arraigarlo en lo terrenal, construirlo más luminoso y vital. Sin embargo, esta visión no se desliga aún de un sentimiento agónico de la existencia, puesto que lo único en que se fundamenta esa perspectiva de la muerte es cogerse al recuerdo.

La segunda variante, que como ya hemos señalado, está estrechamente ligada a la primera, es aquella que hace frente al perecimiento dentro de la misma vida -en el poema "Cuadrilátero"-, y establece una lucha permanente con la existencia, única alternativa para privilegiar lo humano y validar el recuerdo -en el poema "Letanía para un poeta difunto"- . Dentro de esta variante hay que considerar también el enfrentamiento y la fuerte desacralización a los agentes terrenales de la muerte tradicional como observaremos en los poemas "Fábula nocturna", "Reencarnación de los carniceros" y "Fuego fatuo".

Comencemos con el poema "Cuadrilátero":

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse,
el cuadrilátero ya espera.

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse.

Blanco con blanco frente a frente,
negro con negro frente a frente;
y blanco y negro, y negro y blanco,
danzan la danza de la muerte.
Pégale, pégale en la cara,
pégale, pégale en la mente...

Con sangre negra o sangre blanca
se embriagarán igual las gentes.
Dale más fuerte sobre el tórax,
dale más duro sobre el vientre...

Bailen al son de las aplausos,
bailen la danza de la muerte.

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse,
el cuadrilátero ya espera.

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse.

Es bien claro que este poema está motivado por el tema medieval de la "danza de la muerte", ésa de la tradición macabra y terrorífica de la muerte, cuyas imágenes son las de los cuerpos cadavéricos que bailan todos unidos al final de la vida, no importando cual hubiera sido la condición social de ellos. Si bien esta tradición igualaba al final de la vida, que siendo así no era de ningún modo una danza democrática, en el poema de Hahn el tema se subvierte. Los que bailan en "Cuadrilátero" (nótese que también subyace el tópico de la vida como un espectáculo) no son los muertos sino los vivos, a la manera de una lucha pugilística: la igualdad reside en esta vida. El baile común en un tablado boxeril, imagen del poema, es la lucha humana por la sobrevivencia que siempre ocurre en un ahora terrenal:

danzan la danza de la muerte.

Este sí que es un baile más democrático que aquel otro que sólo nos iguala al final de la existencia. Esa visión que hay en "Cuadrilátero" está perfectamente relacionada a esa otra que Hahn rescata de José Miguel Vicuña: la vida es un permanente movimiento de muerte en la imagen del gran rosal de rosas negras. El ritmo de la vida, como ya se observó al referirnos al poema de Vicuña, es semejante al de una máquina en interminable movimiento. Este ritmo aparece visible en "Cuadrilátero", a través del uso de frases cortas con las cuales se intensifica la lucha boxeril entre la lanzada y la recogida de la mano. De igual modo, ese ritmo vuelve a aparecer en otro poema de Esta rosa negra: "Danza de la muerte":

Y tanta y tanta muerte,
tanta muerte que bailan y qué tanta,
con ritmo y ritmo entréganse a la danza,
con ritmo y tanto ritmo que se mueven,
los bailadores y los besadores,
moviéndose con ritmo y tanto ritmo,
con tanta muerte y muerte que se mueren.

Este ritmo, siempre para la muerte, que ocurre dentro de la misma vida, recurre constantemente por todos los poemas de ERN: todo va a una destrucción irrevocable. Sin embargo, todo lo que irremediamente se fue sólo es posible rescatarlo a través del recuerdo. Con éste se superará la muerte macabra, la cadavérica y fatal imagen del fin de la vida, y también la otra, esa que divide en dos el camino a la eternidad: "Cielo" o "Infierno".

El poema "Letanía para un poeta difunto" es, dentro de todos los poemas de ERN, el que mejor sintetiza el desafío al perecimiento, la insistencia en el recuerdo, y la perspectiva más humanizada que el poeta le ha ido concediendo a la muerte en este libro:

Ahora o un primero de Noviembre
me recuerdo de tu infinita muerte:
de tu mortaja, poncho y arcoiris,
tan tejida con nieblas por la muerte,
de los llampos sangrando sobre el tiempo,
cobre y nidos de nieve por tu muerte,
de las cavernas de tu pensamiento,
pintarrajeadas negras por la muerte,
de tu sombra comida por la luna,
como engullen las Artes a la muerte,
de tus palabras nunca entumecidas
derramándose fuera de la muerte,
de la tuberculosis llena de alas,
como aleteando en cuervo hacia la muerte,
de la hierba que invade tus orejas,
como pestañas puestas por la muerte,
de tu altísima luz de sangre y sueño,
de tu resurrección en mi marea,
como surgen las almas de la muerte;
las verdaderas almas, de la muerte;
las poéticas almas, de la muerte.

La imagen que refiere al poeta difunto que se evoca -Oscar Castro (1910-1950)- es la de la "mortaja tejida con nieblas" que envuelve al poeta muerto. La "mortaja" forma una cadena metafórica con "poncho y arcoiris" que ha sido elaborada ("tejida") por los "llampos sangrando" y por "cobres y nidos de nieve". En nada esta imagen de la muerte evoca aquel final macabro o el viaje a los mundos celestiales o del infierno, ni tampoco se ubica dentro de la tradición

angustiada de la existencia. Por el contrario, hay aquí la afirmación de una humanidad mucho más positiva, a través de la misma muerte: "Ahora o un primero de Noviembre/me recuerdo de tu infinita muerte.

Esta humanidad que el poeta le concede al exterminio se elabora en el poema a partir de la evocación del espacio geográfico y la riqueza geológica de la región natal del poeta evocado: la metáfora de la "muerte" ("mortaja)/"poncho" para referir a la zona central agrícola de Chile (Ranagua), y la de "mortaja"/"cobres y nidos de nieve" referida a los yacimientos cupríferos de esa zona. En cuanto a la primera, si extendemos su significación implícita, se quiere destacar el contacto con las tradiciones campesinas y populares que Castro, desde la infancia, tuvo con la región. En cuanto a la segunda, se remite a una zona de producción y explotación como es claro que el verso "llamos sangrando" que literalmente corresponde a la primera novela póstuma de Oscar Castro -Llamos de sangre (1950)-, cuya temática son las malas condiciones del proletariado minero de la zona. De tal modo, la muerte del poeta evocado viene a exaltar sus propios orígenes terrestres y su propia conducta vital, esto último a través de su práctica literaria como es claro en los versos "de tus palabras nunca entumecidas/derramándose fuera de la muerte", pero no así una tradicional letanía angustiada del perecimiento. Asociada con las imágenes previas, la "infinita muerte" viene a constituirse en una que proyecta un interminable ritmo vital. Es éste el ritmo propio de la vida: la existencia tiene sentido porque es la muerte la que la origina. Para el hablante de ERN ese proceso no constituye siempre un sentimiento desgarrado de la existencia, sino que se plantea más como un proceso humano mucho más material. La valorización del recuerdo y el rescate de las obras pasadas, a través de la evocación, permiten sobreponerse a:

las cumbres de la muerte.¹⁰

De allí que en los versos finales de "Letanía..." el propio hablante sea también el poeta evocado: la visión más humanizada que el hablante de *Esta rosa negra* le concede a la muerte del poeta Oscar Castro también se la está concediendo a sí mismo:

De tu resurrección en mi marea
como surgen las almas de la muerte;
las verdaderas almas, de la muerte;
las poéticas almas, de la muerte.

Con esta nueva visión del perecimiento, el hablante supera cualquier tradición pasada de la muerte y está próximo, solamente próximo, a la que Neruda inicia en "Alturas de Machu Picchu".

La otra muerte con la cual el hablante se enfrenta es aquella de las "llanuras del vacío". Esa de la oscuridad, el terror y el pánico. La que corresponde a la de la dogmática tradición religiosa y tiene unos representantes terrenales que el hablante metaforiza en sacerdotes (curas)/caníbales y en imágenes tenebrosas que evocan el miedo satánico. A través de ellos *Esta rosa negra* elabora una violenta actitud desacralizada de esas "llanuras":⁹

Después llegaron los curas negros

.....

Después volvieron esos curas

con un paquete de beatas

y me metieron en la boca

la noche entera hasta mi alma

como una hostia ennegrecida

por el negror de las sotanas.

("Fábula nocturna", p. 20)

Esa actitud irónica a ciertas prácticas religiosas contempladas como satánicas se vierten, por lo general, en algunas formas tradicionales de versificar (romance, elegía, el soneto, la copla, entre otras). El tono irreverente que se inserta a esas formas tiene en la mayor parte su correspondencia con la poesía de Villon, el romancero popular y la poesía popular tradicional chilena. Si la visión más cotidiana de la muerte aún no es dominante ni en *Esta rosa negra* ni en *Agua final*, ésta adquirirá su mayor relevancia a partir de los nuevos poemas que integran *Arte de morir*, enmarcados dentro de los sucesos que comienzan a ocurrir con el golpe militar chileno en 1973. Porque si tanta muerte hay a partir de esa fecha, tanta es su presencia que vive cotidianamente entre los habitantes, la visión que el hablante tendrá de ella no podrá ser ya a través de imágenes abstractas.

En *Esta rosa negra* la muerte no sigue la línea tradicional del tópico o lo que el hablante denomina las "llanuras del vacío". La vida, un proceso que incluye también la muerte, no constituye necesariamente un círculo sin salida ni es un transcurrir puramente agónico. La asimilación de la "poderosa muerte", la que Neruda inicia antes de los años cincuenta, la imagen que

Hahn retoma de José Miguel Vicuña, esto es rescatar el recuerdo dentro de lo que muere en la propia existencia para oponérselo a la muerte macabra y a ésa que abre el camino a la eternidad o al infierno, y la remotivación de aquellos tópicos y formas recogidas de la tradición medieval. Siglo de Oro, poesía tradicional popular chilena (la danza de la muerte, la "Amada" de San Juan de la Cruz, el soneto, la elegía, los recursos coloquiales, el tono desacralizado, etc.), son los rasgos más predominantes con los cuales Hahn organiza la visión más humanizada de la muerte en *Esta rosa negra*.¹⁰

Al conceder una perspectiva más humana a la muerte y al desacralizar la imagen tradicional de ella, *Esta rosa negra* es un texto que elabora una indiscutible crítica a la autoridad religiosa dentro de un humanismo más positivo.

II. La visión de la muerte en *Agua final*

A través de la subversión de algunos tópicos o temas tradicionales -Siglo de Oro, tradición bíblica o popular chilena- la imagen del agua en *Agua final*, principalmente oceánica, adquiere algunas significaciones importantes que hay que señalar.¹¹ Ellas no significan el final letal, como es propio del tópico de las aguas del río (la vida) que van hacia la mar (la muerte), sino que a las aguas del mar el poeta les concede ahora un movimiento dialéctico. Esto es, un proceso de construcción/destrucción. Las aguas oceánicas tienen también un movimiento regresivo, sus aguas retroceden hacia la tierra. Con esa imagen se va a destacar el carácter mucho más dialéctico concedido a la vida y con lo cual se precisará mucho mejor la relación recíproca de vida y muerte que ya se había sugerido en *Esta rosa negra*. Por último, la recurrente imagen del fuego en este libro va a tener una significativa relación, como se verá más adelante, con la otra característica de las aguas del mar: están contaminadas de radioactividad.

La imagen del fuego corresponde en este libro a la energía mortal que produce la fisión nuclear por la explosión de las armas nucleares. Las armas mortales que con su luz radiactiva calcinan lo existente han sido creadas por el propio hombre. De allí que la nueva visión de la muerte en *Agua final* constituya una protesta humanista contemporánea ante el peligro y el temor de una futura destrucción de toda la humanidad por la bomba atómica, construida por el propio hombre, pero más para el exterminio que para la vida.

El proceso dialéctico materialista de la vida, que se expresa en la imagen del movimiento oceánico en cuatro sonetos magistrales de *Agua final*, no había alcanzado su plena madurez significativa en el primer libro de Hahn. Por otro lado, las imágenes del fuego radiactivo, lo luminoso y caliente que produce la fisión nuclear, cayendo sobre la especie humana, los espacios de las ciudades,

carbonizando y haciendo pétrea toda materia que toquen, imágenes principalmente visuales, táctiles y auditivas que van desde la quemante luz hasta la carbonización de los cuerpos y las cosas, habían comenzado a plasmarse, si bien subterráneamente, en *Esta rosa negra*, principalmente en las con tonalidades oscuras: la del terror y el miedo satánico de la muerte letal. Lo que en el primer libro de Oscar Hahn fue un alegato irónico de la muerte dentro de la órbita religiosa cristiana, *Agua final* constituirá una protesta futurista-humanista contra la nueva muerte que la propia especie ha construido para su exterminio.¹²

A. La imagen del agua

En el soneto "Agua geométrica", el último de los cuatro que integran la unidad "Sobre las aguas", el movimiento dialéctico concedido a las aguas oceánicas adquiere su mayor relevancia:

Círculos dan las aguas temerarias,
estas aguas sin duda inteligentes,
a la lluvia de fúnebres tangentes
y de cuerdas y cuerdas sanguinarias.

Dan a las bisectrices funerarias
ángulos ya las aguas transparentes
lados a las guadañas congruentes,
estas aguas sin duda solitarias.

Crecida el agua por la lluvia, dados
líquidos cuerpos a la mar crecida,
tangentes, cuerdas, bisectrices, lados,

crecen y llueven cada vez más fuerte
y al darle muerte al agua de la vida
les dan vida a las aguas de la muerte.

Este soneto tiene un epígrafe tomado de unos versos de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), "Las mismas aguas de la vida...", cuya inserción determina la principal metáfora del poema de Hahn: vida/agua.

El agua en el soneto es la imagen de un cuerpo perfectamente regular en sus tres dimensiones geométricas: línea, superficie y volumen. El agua, en la

que reposan esas tres dimensiones, es el mar. Y son a estas aguas a las que el hablante concede el símbolo de la vida como un movimiento dialéctico. Su contrario son otras aguas venidas de los espacios atmosféricos: la lluvia. Pero las aguas de la lluvia son también las mismas aguas del mar, transformadas por un fenómeno atmosférico y dialécticamente continuo: mar/lluvia. Las referencias a la figura perfecta del mar están señaladas a través de un léxico geométrico: círculos, tangentes, cuerdas, bisectrices, ángulos, lados, congruentes, personificándola en una perfección humana ("aguas inteligentes" o "el agua de la vida").

El tópico de la vida, que marcha lentamente hacia la muerte ("líquidos cuerpos a la mar crecida"), va a ser subvertido cuando el hablante recurra a las mismas aguas del mar, transformadas en lluvia, esto es, su elemento contrario. La aparente perfección de las aguas oceánicas, es decir, la vida misma, se transformarán en su anverso. Así queda planteada la idea de que la vida es un proceso en el que se incluye también a la muerte. La vida es, entonces, un proceso de construcción/destrucción y no la tradicional dicotomía entre la vida y la muerte. Lo anterior se observa en el uso de una adjetivación que contradicen a las perfectas aguas del mar: "fúnebres tangentes", "cuerdas sanguinarias", "bisectrices guadañas".

Los versos finales del soneto son los que sintetizan la dialéctica materialista de la vida, cuya negación de la negación viene a ser el verdadero vivir: "y al darle muerte al agua de la vida/les dan vida a las aguas de la muerte".

Esta imagen materialista de las aguas oceánicas, cuya influencia nerudiana es evidente, significan la destrucción de la tradicional dicotomía muerte y vida que está explicitado en el tópico medieval subvertido por el hablante, es decir, la vida/río que va a la muerte/mar. De igual modo, toda una perspectiva dogmática religiosa inserta dentro de la órbita del cristianismo.

El quiebre de aquella dicotomía la vamos a volver a encontrar en el soneto "Sangre y nieve":

.....
Fluyendo van los ríos de albas flores
los líquidos cabellos de la nieve,
y va la sangre en ellos y se mueve
por montes y silencios silbadores.

Soñando está la novia del soldado
con aguas y más aguas de dulzura,
y el rostro del amado ve pasar.

Y luego pasa un río ensangrentado
de nívea y hermosísima hermosura,
que va arrastrando el rostro hacia la mar.

Este soneto tiene como epígrafe la referencia histórica de la resistencia rusa al ejército alemán en la ciudad de Stalingrado ("Stalingrado, 1943"). La referencia, sin embargo, da al poema la ausencia del clima bélico. Por el contrario, todo el ritmo del soneto proyecta un equilibrio anímico, lleno de silencio y soledad, a través de la captación del paisaje profundamente apacible del territorio soviético en su invierno nevado. Aun cuando el epígrafe nos permite deducir el asunto del soneto y explicar, en cierta medida, la estructura que adecúa a un contenido, influido por la referencia histórica, lo que verdaderamente se quiere destacar es otra cosa. Es decir, el tradicional tópico del río, como la vida que va al mar que es el morir, se altera por la imagen del río níveo y la amorosa sangre del soldado vertida sobre las aguas de la vida. El río, siendo la vida misma, contiene indisolublemente también el amor y la muerte. De tal manera, el soneto no sólo subvierte ese tópico, sino que la vida significa también un movimiento dialéctico que el tópico en cuestión no posee.

En los dos sonetos restantes de esta unidad ("Gladíolos junto al mar" y "La caída") a las aguas se le agrega ahora una imagen regresiva. Son las aguas que retroceden cargadas de muerte hacia los espacios habitados. La configuración de esta otra visión de la muerte, a través de la alteración visible del tópico, se desarrolla principalmente por la imagen del fuego que emana la fisión nuclear, específicamente en esos dos poemas arriba señalados que corresponden a la unidad "Imágenes nucleares".

El asunto dominante en el soneto "Gladíolos..." es la relación epistolar entre los "gladíolos" y las aguas del mar. En su significado mayor es ésta una relación entre lo terrestre y lo oceánico. Todo el amoroso movimiento epistolar se expresa en un ritmo cadencioso que está perfectamente organizado a través del estrato fónico en las cuatro estrofas del soneto. La función de ese ritmo es enamorar para la muerte, succionar cadenciosamente hacia las aguas oceánicas de la muerte:

Gladíolos rojos de sangrantes plumas,
lenguas del campo, llamas olorosas,
de las olas azules, amorosas,
cartas os llegan, pálidas espumas.

Flotan sobre las alas de las brumas
epístolas de polen olorosas,
donde a las aguas piden por esposas
gladíolos rojos de sangrantes plumas.

Movidas son las olas por el viento
y el pie de los gladíolos van besando,
al son de un suave y blanco movimiento.

Y en cada dulce flor de sangre inerte
la muerte va con piel de sal entrando,
y entrando van las flores en la muerte.

En los dos cuartetos los "gladíolos" asumen tres características: flores ("lenguas de campo"), aves ("sangrantes plumas") y fuego ("gladíolos rojos" y "llamas olorosas"). La metáfora "gladíolos"/"cartas", señala esas características más relevantes de lo terrenal (lo vegetal, lo aéreo y lo luminoso), de igual modo, la intensa pasión amorosa de la tierra seminal ("epístolas de polen numerosas"), atraídas ambas por el amplio espacio oceánico en su movimiento aprehensivo y sexual.

En los tercetos finales el mar es un amplio espacio de muerte, que atrae y succiona con el ritmo de sus mortuorias aguas. La imagen de esto último es la de la tumba en eterno movimiento, desprendida de la relación semántica que se establece por la relación de los "gladíolos" junto a las orillas del océano ("y el pie de los gladíolos van besando"), flores que comúnmente adornan las tumbas de los cementerios. En el último terceto no sólo se ha establecido la comunión entre la tierra y el mar, en esa relación epitolar de los dos cuartetos, sino también el movimiento regresivo de las aguas del mar hacia los espacios de la vida terrenal: "la muerte va con pie de sal entrando/ y entrando van las flores en la muerte".

En el soneto "La caída" es donde queda mucho más clara la imagen de la tumba del mar y el movimiento regresivo de sus aguas:

De tumbo en tumbo, dando bote y bote
por la escala descende la pelota,
y al dar y dar ese rebote
se le va el movimiento gota a gota.

De tumbo en tumbo sin cesar rebota
y rueda sin cesar de tumba en tumba,
mientras el agua de la muerte brota
y su marea fieramente zumba.

Subiendo va por los peldaños
el agua en un mortuorio crecimiento.
los días y los meses y los años.

Y lejos de los dónde y los cuándo,
ya van, con su inmóvil movimiento,
cayendo en aguas duras, cuerpos blandos.

Por el ritmo pausado del soneto, eminentemente trocaico, acentuándose en vocales cerradas (u,o), es como va desarrollándose la imagen de la caída pausada de la "pelota", estableciéndose la unión entre los "cuerpos blandos" de la vida y el amplio espacio del "agua de la muerte". La aliteración de dos significantes señala nuevamente la presencia del tópico, el movimiento de la vida a las aguas de la mar: "tumbo en tumbo sin cesar rebota/ y rueda sin cesar de tumba en tumba. Volvemos a encontrar la metáfora mar/ tumba en este poema (observada en el poema "Gadíolos...") y la del mar como el proceso dialéctico de la vida (observada también en el poema "Agua geométrica"). Pero, sorprendentemente, en los dos últimos tercetos, se trastoca el viaje en descenso del movimiento contradictorio de la "pelota" por el de un movimiento en retroceso de las aguas del mar, cargadas éstas de la muerte: las aguas suben a los espacios habitados: "Subiendo va por los peldaños/ el agua en un mortuorio crecimiento.../ cayendo en aguas duras, cuerpos blandos."

Sólo a partir de los poemas que integran la unidad "Imágenes nucleares", en relación a la imagen del fuego, es posible esclarecer el significado de este retroceso de las aguas oceánicas, cuyo tópico del mar referido a la muerte ha sido subvertido por el hablante de *Agua final*.

B. La imagen del fuego

Esta imagen aparece en los cuatro poemas de la unidad mencionada. Ellas se comunican mutuamente, proviniendo de las otras dos unidades posteriores del libro ("Los Inocentes" y "Sobre las aguas")¹³. En el poema "Reencarnación de los carniceros", el que ya estaba incluido en *Esta rosa negra*, los agentes de la muerte se desarrollan en imágenes que van desde la oscuridad a la cani-

balización. En la primera, por un vocabulario de tonalidades negras: "noche", "líquenes", "brumosos", "tordos", "pétreos". En la segunda, por el motivo de la "devoración", los "carniceros", los "tordos", "... se están matando entre ellos perpetuamente". Ambas imágenes se van a mutar o "reencarnar" en imágenes luminosas, emanadas de la explosión nuclear. La simbolización de esa luz, asociada al fuego, está explicitada en el poema mencionado ("constelación de azufres fosforescentes", "jugaban con siete dados hechos de fuego"), de igual modo en el epígrafe tomado del apocalipsis:

"Y salió otro caballo rojo: y al que estaba sentado sobre éste, le fue dado quitar de la tierra la paz, y hacer que los hombres se matasen unos a otros..."

San Juan.
APOCALIPSIS

Y vi que los carniceros, al tercer día,
al tercer día de la tercera noche,
comenzaban a florecer en los cementerios,
como brumosos lirios o como líquenes.

Y vi que los carniceros al tercer día,
llenos de tordos que eran ellos mismos,
volaban persiguiéndose, persiguiéndose,
constelados de azufres fosforescentes.

Y vi que los carniceros, al tercer día,
rojos como una sangre avergonzada,
jugaban con siete dados hechos de fuego,
pétreos como los dientes del silencio.

.....

A través de dos colores, que son complementarios en el poema -el negro y el rojo-, se hará referencia a los agentes de la muerte. Por el primero se personifica a los "curas-sacerdotes negros", ya señalado en *Esta rosa negra*. Por el segundo, se simboliza aquí el fuego y la luz radioactiva que emite la energía caliente de la fisión nuclear. Es, pues, la unidad "imágenes nucleares" la que sintetiza esas dos tonalidades destructivas. Poemas donde recurre una radioactivi-

dad mortuoria que genera la bomba atómica, venida desde los espacios o la que vertida en las aguas del mar entrará por ellas a las ciudades.

Pero será en el poema "Visión de Hiroshima", amplio espectro luminoso de fuego y muerte, vertido en las aguas del mar, donde la perspectiva y el tema antibélico adquiera su máxima significación:

"... arrojó sobre la triple ciudad, un proyectil, cargado con la potencia del universo".

MANSALVA PURVA
Texto sánscrito milenario

OJO con el ojo numeroso de la bomba
que se desata bajo el hongo vivo.
Con el fulgor del Hombre no vidente, ojo y ojo.

Los ancianos huían, decapitados por el fuego,
encallaban los ángeles en cuernos sulfúricos,
decapitados por el fuego,
se varaban las vírgenes de aureola radioactiva,
decapitadas por el fuego.

Todos los niños emigraban, decapitados por el cielo.
No el ojo manco, no la piel tullida, no sangre
sobre la calle derretida vimos:

los amantes sorprendidos en la cópula,
petrificados por el magnésium del infierno,
los amantes inmóviles en la vía pública,
y la mujer de Lot

convertida en columna de uranio.

El hospital caliente se va por los desagües,

se va por las letrinas tu corazón helado,

se van a gatas por debajo de las camas,

se van a gatas verdes e incendiadas

que maúllan cenizas.

La vibración de las aguas hace blanquear al cuervo

y ya no puedes olvidar esa piel adherida a los muros,

porque del derrumbamiento beberás, leche de escombros.

Vimos las cópulas fosforescer, los ríos
anaranjados pastar, los puentes preñados
parir en medio del silencio.
El color estridente desgarraba
el corazón de sus propios objetos:
el rojo sangre, el rosado leucemia,
el lacre llaga, enloquecidos por la fisión.
El aceite nos arrancaba los dedos de los pies,
las sillas golpeaban las ventanas.
flotando en marejadas de ojos,
los edificios liquados se veían chorrear
por troncos de árboles sin cabeza,
y entre las vías lácteas y las cáscaras,
soles o cerdos luminosos
chapotear en las charcas celestes.

Por los peldaños radioactivos suben los pasos,
suben los peces quebrados por el aire fúnebre.
¿Y qué haremos con tanta ceniza?

Hay aquí dos recursos temáticos sobre los cuales se organiza todo el poema. El primero es la interpretación de un texto milenario, el Mansala Purva. Para el hablante, la visión o profecía de ese texto se ha cumplido en el bombardeo a las ciudades de Hiroshina y Nagasaki. Hiroshima fue la ciudad donde la profecía se cumplió. El segundo recurso corresponde a la verdadera fuente histórica del poema, recrear el bombardeo de agosto de 1945 (motivado también por el film "Hiroshima, mon amour" de Resnais). A través de la síntesis de esos dos recursos, el hablante adoptará también, a la manera del epígrafe, una visión futurista y profética más contemporánea ante una posible destrucción de la humanidad¹⁴.

En los dos primeros versos hay la imagen visual que provoca la energía de la fisión nuclear. Son los colores radioactivos de la explosión de la bomba: "el hongo vivo". El primer término en mayúscula -"OJO"- es un vocativo que funciona coloquialmente en el poema: estar alterta a algo. El segundo "ojo" del primer verso no sólo refiere a la energía liberada de la bomba, es también la referencia a la especie humana ("Hombre no vidente"). El final del tercer verso, "ojo y ojo" reduce semánticamente el término inicial ("OJO") a ojo del "hongo" (la bomba) y al ojo ciego del "Hombre" (la especie toda). Por esa reducción semántica se aclara la naturaleza de la bomba en el poema: un ojo ca-

liente y mortal que la propia especie ha creado para su propia destrucción. Las restantes imágenes del poema son principalmente visuales, que refieren a la coloración luminosa del fuego radioactivo: un caos de puras sensaciones sinestésicas de cuerpos y cosas mutilados.

Ese en el poema "Ciudad en llamas" de esta misma unidad donde esa energía liberada por la fisión nuclear no sólo se va a vertir en las aguas oceánicas, sino que subirá contaminada de ella a los espacios habitados. El ya recurrente tóxico del mar/muerte se vuelve a subvertir:¹⁵.

Entrando en la ciudad por alta mar,
la grande bestia vi, su rostro ser;

.....

Un sol al rojo blanco en mi interior
crecía y no crecía sin cesar,
y el alma, con las hordas del calor
templóse y contemplóse crepitar.

.....

Siguiendo el desarrollo de las imágenes oscuras en *Esta rosa negra*, ésas que referían a la personificación irónica de los "sacerdotes" y "curas", los representantes de la muerte de las "llanuras del vacío", *Agua final* tiene un poema clave donde se precisa la crítica desacralizada a la autoridad religiosa dentro de la órbita cristiana. De igual modo, constituye éste una reinterpretación más humanizada del evangelio en su mejor representante: Cristo. Este poema es "El viviente".

Allí estaba el Viviente, dando vueltas
la rueda del molino.

Sangre, sudor y lágrimas brotaban
de los sacos de harina.

Y negros sacerdotes con canastos
llenos de pan salieron, y volvieron
con monedas de plata, y entonaron
los cánticos gloriosos.

Y el Hombre tristemente los miraba
desde lo Alto de las aspas en cruz,
mientras el sol, violentamente rojo,
quemaba los trigales.

Hay en el poema tres referencias bíblicas. La primera corresponde al antiguo testamento: la leyenda de Sansón encadenado a la rueda del molino de trigo (versos 1-4). La segunda refiere al nuevo testamento: la traición de Judas a Jesús (versos 5-9). La última es la muerte de Cristo en la cruz (versos 10-14). Por la primera, Jesús simboliza la fuerza de trabajo esclavizada. Ella queda más esclarecida por la referencia indirecta en el tercer verso al antiguo testamento: la expulsión de Adán del paraíso terrenal ("sangre, sudor y lágrimas brotaban/ de los sacos de harina") que, como se sabe, proviene de la furia divina ("ganarás el pan con el sudor de tu frente"). En la segunda referencia bíblica, la deshumanización del trabajo no sólo ha sido provocada por situaciones políticas e ideológicas (la delación de Judas y la participación directa o indirecta del Imperio Romano en la condenación de Jesús al patíbulo), sino también por unos específicos agentes. Siendo ellos la prolongación de Dios en la tierra, sin embargo, son los que han contribuido también a la esclavitud del "Hombre": "Y negros sacerdotes con canastos/ llenos de pan salieron, y volvieron/ con monedas de plata, y entonaron/ los cánticos gloriosos".

En los cuatro versos finales hay una compleja cadena semántica entre la "cruz", las "aspas" y el "sol". La "cruz" no sólo simboliza la crucifixión de Cristo, es también, por las aspas que semeja la tabla transversal de la cruz, las aspas del "molino" a las que estaba encadenado "el viviente" (Jesús). En cuanto al "sol, violentamente rojo", sigue éste la cadena significativa a lo que ya hemos visto en la unidad "Imágenes nucleares", es decir, la imagen de la luz calcinante y mortal. Esa luz es el símbolo de la fuerza apocalíptica y divina que se lanza sobre lo viviente para condenar la deshumanización. Ello queda bastante explícito en el verso final: "quemaba los trigales". Como se puede observar, el poema no posee la visión tradicional de Cristo. Lo que hay aquí es un Jesús más humanizado: a través de él, sujeto participante de una cadena productiva que hay en el poema (trigal-molino-pan), se condena la alienación del trabajo humano. De igual modo, a sus falsos representantes terrenales (los "negros sacerdotes") que han distorsionado el verdadero humanismo cristiano¹⁶.

La imagen del agua, la del fuego, los agentes de la muerte en *Agua final*, han venido evolucionando poéticamente desde *Esta rosa negra*, a través del tópico de la muerte que se ha recogido de la tradición, principalmente cristiana, medieval, Siglo de Oro o popular chilena. La contemporaneidad de *Agua final* es la de engarzar todos esos recursos formales y temas a una visión futurista de la humanidad. Sin ser éste un futurismo dentro de lo que ha significado en la tradición literaria, por el contrario, éste supone tomar conciencia de que la especie humana puede estar pronta a su extinción por el alto avance, contradicto-

riamente, de la civilización, especialmente el avance nuclear.

Por otro lado, cuando el hablante se refiere desacralizadamente a esos agentes de la muerte, tiene su correspondencia con la brecha que los sectores no dogmáticos, especialmente dentro de la Iglesia Católica latinoamericana, abren para contribuir con respuestas y soluciones más realistas a la humanidad continental dependiente y petrificada dentro del bullente período de los sesenta.

III. La visión de la muerte en Arte de morir

Arte de morir reúne casi toda la producción poética anterior de Oscar Hahn. De los cuarenta y dos poemas sólo veintiséis son nuevos. De estos últimos, catorce fueron escritos con posterioridad a septiembre de 1973¹⁷.

La visión de la muerte en los nuevos poemas asume una función transgresora que se organiza remotivando, principalmente, el tema de la danza macabra medieval. La muerte aparece habitando cotidianamente los espacios signados por toda la atmósfera del golpe militar chileno (11 de septiembre de 1973), especialmente los escritos con posterioridad a la fecha señalada.

Antes de entrar al estudio específico de esa nueva visión de la muerte en *Arte de morir*, vamos a detenernos en algunas consideraciones estructurales que organizan el texto y los poemas, su forma y su contenido. A saber: la continuidad con ciertas formas clásicas, la actitud frente al signo lingüístico, y la abundancia de los recursos coloquiales.

A. La formalización del discurso poético en Arte de morir

En una carta personal Oscar Hahn nos escribía: "Esta rosa negra y Agua final no fueron sino anticipos de *Arte de morir*, de modo que me considero autor de un solo libro: éste último"¹⁸. Esa declaración es parcialmente correcta. El autor está procediendo desde una perspectiva a la que ciertos poetas, no pocos por lo demás, llegan al momento de mirar su producción anterior. Lo peculiar de *Arte de morir*, sin embargo, es que en la organización estructural se entremezcla casi toda la obra anterior, esto es, cinco de los doce poemas de *Esta rosa negra*, los once de *Agua final*, más los veintiséis nuevos poemas. Esta estructuración aleja a *Arte de morir* de la clásica obra completa, puesto que ella no sigue ningún orden cronológico. Es esto, por otro lado, lo que distingue a Hahn de otros de esta promoción poética chilena tales como Waldo Rojas, Omar Lara, Jaime Quezada, Hernán Lavín Cerda, Gonzalo Millán, por ejemplo, que han publicado sus obras (casi) completas siguiendo un orden cronológico¹⁹.

Lo que hay de característico, por tanto, en la organización de *Arte de morir* (ADM) es un contrapunto entre los poemas tomados de *Esta rosa negra* (ERN), *Agua final* (AF) y los nuevos poemas, siguiendo este orden:

ADM-ADM-AF-ERN-ADM-AF-ADM-AF-ADM-ERN-ADM-AF-ADM-ERN-ADM-AF-ADM

Lo notorio también es que el contrapunto se dé con más relevancia entre los nuevos poemas (ADM) y los de *Agua final* (AF), y que esa organización formal de *Arte de morir* dé también la organización del contenido. A través de ella se determina toda la estructura significativa de los nuevos poemas que nos preocupan: la relación y continuidad con las imágenes del agua, el amplio espacio de la muerte que irrumpe con su movimiento regresivo, aprehensivo y sucionante; la imagen del fuego relacionada al tema apocalíptico o la ira divina que se lanza sobre todo lo viviente; y las imágenes oscuras con las que se simbolizan a los agentes de la muerte, ésas que en *Esta rosa negra* eran alegato irónico de la muerte tradicional y dogmática ("llanuras del vacío"). A todo lo anterior, los nuevos poemas van a retomar, como el recurso más dominante, el tema de la muerte macabra. Los escritos con posterioridad a septiembre de 1973 agregarán la atmósfera del golpe militar chileno. De allí que resulte bastante significativo que *Arte de morir* se inicie con una copla de arte mayor castellano, a manera de poema pòrtico, y con el tema de la danza macabra medieval:

Venid a la danza mortal los nacidos
Gamuzas y ojotas venid a la danza
Aquí no se inclina jamás la balanza
Lacayos y reyes lanzando bufidos
Tomados del brazo ya danzan unidos
Un ropavejero será tu pareja
Tendrás que entregarle tu carne más vieja
Y en puro esqueleto dar saltos tullidos.

Dentro del estrato propiamente fónico de algunos poemas se había señalado, principalmente en el poema "El emborrachado", que Hahn trabajaba el significado a partir de una cadena de significantes²⁰. La relación fónica, entre términos de sonidos similares o cercanos por reducción semántica, permitía encadenar e intensificar el tema del poema. Los signos no cumplen en esta poesía la pura función de significados en privilegio de un equilibrio del signo en cuanto que el significado se puede pensar independiente de su significante (Saussu-

re). Por el contrario, también se genera significado por la interrelación de una cadena de significantes²¹. Esto es lo que, poética y teóricamente, parece plantear Hahn en el poema "Invocación al lenguaje" cuando arremete violentamente contra él, señalando que el significado convencional de un signo o de varios signos "tiraniza" su pensamiento (poético):

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.
Ya me tienes cansado
de tanta esquividad y apartamiento
con tus significantes y tus significados
y tu látigo húmedo
para tiranizar mi pensamiento.
.....

Si bien no hay referencia explícita sobre la otra posibilidad de significado, es decir la cadena de significantes, no hay duda que ya la había intentado en los poemas anteriormente señalados (ver notas N° 13 y N° 20).

La visión de la muerte transgresora va a adquirir relevancia cuando Hahn emplee con bastante constancia los recursos coloquiales, junto a la remotivación de la danza macabra y la continuidad de imágenes que provienen de los libros anteriores. Los términos y las frases coloquiales configuran una muerte cuya presencia se vuelve más cotidiana, despojándola de su clásica solemnidad y eliminando definitivamente ya la reflexión demasiado abstracta sobre ella. Es ésta una muerte desacralizada, transcurriendo visiblemente a veces, haciéndose una ausente presencia otras, pero siempre próxima y tangible en la cotidianidad de las cosas y las personas. Es ésta también la que tiene el poder de penetrar en la vida privada de la gente. Ese poder siempre se ejerce, indistintamente, o por atracción o por succión, a través de las sugerencias sexuales o de la violencia. Lo que Hahn retoma también en los nuevos poemas de *Arte de morir* es una muerte con características macabras, tema aprehendido de la tradición medieval, la tradición popular folklórica chilena, pero al que se le ha agregado, contemporáneamente, la situación objetiva de una dictadura.²²

La visión de la muerte transgresora queda inicialmente planteada en el poema que introduce *Arte de morir*, citado previamente, "Venid a la danza mortal los nacidos". Es éste una exacta copla del arte mayor castellano, originariamente culta. Las doce sílabas de cada verso se unen por dos hemistiquios, cuyas dos sílabas tónicas (-) se separan por dos átonas (˘): Vēnid ā lā danzā/mōrtal lōs nācidōs. Su rima es consonante (ABBAACCA), y su ritmo es yámbico en ascendencia, desde una sílaba inacentuada a otra acentuada (- ˘ - - ˘ - ,etc.).²³ Lo

notorio es que, usándose toda clásica estructura estrófica y fónica que se retoma del siglo XV español, con la cual se desarrolla el tema de la muerte macabra, la muerte, sin embargo, aparecerá transgredida. Esta transgresión se observa a nivel temático y a nivel del estrato gramatical. En el primer nivel, la danza de la muerte en la copla de Hahn ocurre en el instante de la vida y no al final de ella. En el segundo, por el uso de algunos términos o frases coloquiales ("Gamuzas y ojotas...", "...no se inclina jamás la balanza", "Lacayos y reyes lanzando bufidos", "Y en puro esqueleto dar saltos tullidos"). La nueva visión de la muerte aparece despojada de una culta solemnidad que tenía en la originaria copla castellana, por el contrario, ésta aparece ahora plena de cotidianidad.²⁴

Hay también en este poema pórtico de *Arte de morir* algunas imágenes implícitas que volverán a encontrarse en otros poemas del texto y van a configurar la visión transgresora de la muerte: la succión de la muerte ("Venid a la danza mortal los nacidos"); la imagen canibalesca ("Tendrás que entregarle tu carne más vieja/Y en puro esqueleto dar saltos tullidos"); el baile igualador dentro de la vida y no al final de ella ("Gamuzas y ojotas venid a la danza/Aquí no se inclina jamás la balanza"); y, por supuesto, la atmósfera macabra que une todas las imágenes anteriores.

Por la nueva estructuración de *Arte de morir*, y no por un orden cronológico que no posee, por aquel contrapunto significativo que tiene la organización del texto, por la actitud, si bien no dominante, frente al signo lingüístico como otra posibilidad poética, por el mayor número de recursos coloquiales, por la asimilación poética de un espacio signado por la dictadura militar chilena, y, en fin, por la aprehensión y remotivación de ciertos tópicos referidos al tema del perecimiento, es como se organiza toda la nueva visión de la muerte transgresora en los nuevos poemas de *Arte de morir*.

B. La visión de la muerte transgresora en los nuevos poemas de *Arte de morir*

No hay ningún poema en los nuevos de *Arte de morir* donde no aparezca, de algún modo, solapada o explícitamente, la imagen de la muerte succionando y asaltando al referente, sea éste el hablante mismo, el paisaje, o la simple cotidianidad que se enuncia en ellos.

En el poema "La muerte está sentada a los pies de mi cama", la muerte asalta a través de una aparente y engañosa seducción sexual, pero represiva:

Mi cama está deshecha: sábanas en el suelo
y frazadas dispuestas a levantar vuelo.

La muerte dice ahora que me va a hacer la cama.

Le suplico que no, que la deje deshecha.
Ella insiste y replica que esta noche es la fecha.
Se acomoda y agrega que esta noche me ama.
Le contesto que cómo voy a ponerle cuernos
a la vida. Contesta que me vaya al infierno.
.....

Como es de notar, el tema sexual-represivo se elabora a través de una anécdota bastante trivial: la muerte quiere ordenar la cama para tener relaciones sexuales con el hablante, ella lo acosa con sugerencias sexuales. Lo que importa señalar de este poema, y como ocurre en otros de ADM, son los abundantes recursos coloquiales empleados. La función de ellos, como ya se ha indicado, consiste en transgredir el sacro tema medieval, por lo menos en su tradición culta. Más que la abstracta meditación sobre ella, el hablante la ubica en espacios y personas bastante comunes. Esa característica erótica de la muerte adquiere en el poema final del libro —“Tractatus de sortilegiis” — signos de delirio onírico:

En el jardín había unas magnolias curiosísimas, oye,
unas rosas re-raras, oh,
y había un tremendo olor a incesto, a violetas macho,
y un semen volando de picaflor en picaflor.
Entonces entraron las niñas en el jardín,
llenas de lluvia, de cucarachas blancas,
y la mayonesa se cortó en la cocina
y sus muñecas empezaron a menstruar.
.....

Hay aquí un ambiente feísta-apocalíptico —el jardín— creado por las relaciones incestuosas y heterosexuales. La muerte se apodera con violencia destructora de la naturaleza, alterando la vegetación (“Los claveles comenzaron a madurar brillosos/y las gardenias a eyacular coquetamente, muérete”), las aves (“y las palomas abortan cuervos”), y las personas (“Te pillamos in fraganti limpiándote el polen/de la enagua, el néctar de los senos, ves tú?”). Este mundo, alterado a planos oníricos insospechados, se desarrolla a través de imágenes que ya habían aparecido en la unidad “Imágenes nucleares” de *Agua final*, es decir, las luminosas y sinestésicas provocadas por la fisión nuclear. El “jardín” de “Tractatus...” es un espacio coloreado y aromado de flores, pero iluminado también por una luz que lo desaltera en puros olores sexuales, en un proceso de sinestesia anti-natura. El motivo de las “palomas”, que “abortan cuervos” en

este poema, está encadenado a la transmutación provocada por la luz radiactiva del poema "Palomas de la paz" de *Agua final*: "De pronto las brumas rosadas, las densas brumas/corpulentas, desprendieron palomas blancas de sus/garras: dientes con alas..." Como ya sabemos, toda imagen luminosa, siempre relacionada a la del fuego, es un símbolo de muerte en la poesía de Hahn.

El amor, que escasamente aparece en toda esta poesía, como una relación —romántica o modernista— de dos amantes, parece estar estrechamente ligado a la visión de la muerte de su primer libro (véase nota N° 2). En *Esta rosa negra* había una reciprocidad entre amor/muerte que allí significaba conceder una humanidad más terrenal a la muerte. Con esa inicial visión indisoluble de muerte y amor, Hahn se enfrentaba a la visión maniquea y dogmática de la tradición cristiana (el vacío letal o la entrada gloriosa a la eternidad). Sea de ello lo que fuere, el erotismo sexual de la muerte, que alcanza su mejor desarrollo en los nuevos poemas de *Arte de morir*, ya había comenzado a gestarse en el primer libro. En cambio, la imagen luminosa comenzaría a desarrollarse con perfiles más definidos a partir del segundo²⁵.

Será en el poema "Adolfo Hitler medita en el problema judío", escrito en 1971, donde la muerte vaya trastocándose en una poderosa fuerza contemporánea de corrupción, quizás tanto o más dañina que las del alegato contra las armas nucleares de *Agua final*. Esa otra fuerza viene a ser el fascismo que tritura cuerpos, la representación de él se hace a través de imágenes canibalescas que en nada se distancian de las de la danza macabra medieval:

Toma este matamoscas y extermina a los ángeles
después con grandes uñas arráncales las alas.
Ya veo sus muñones, ya los veo arrastrarse:
.....
Levanta el pie despacio. Así mismo. Tritúralos.
Que les saquen las plumas con agua hirviendo y pongan
esos cuerpos desnudos en las fiambreías.
.....

Hay en *Arte de morir* un poema clave en el que convergen, por un lado, las ya recurrentes imágenes del agua y la del fuego, y por otro, la presencia de la muerte que ha sido generada por acontecimientos represivos. El referente histórico concreto se vierte magistralmente en las dos imágenes arriba señaladas en el poema "Un ahogado pensativo desciende", cuyo título ha sido tomado de un verso de "El barco ebrio" de Arthur Rimbaud:²⁶

flottaison blême et ravie
A. Rimbaud

hay un muerto flotando en este río
y hay otro muerto más flotando aquí:
esta es la hora en que los pobres símbolos
huyen despavoridos: mira el agua

hay otro muerto más flotando aquí

alguien corre gritando un nombre en llamas
que sube a tientas y aletea y cae
dando vueltas e ilumina la noche

hay otro muerto más flotando aquí
caudaloso de cuerpos pasa el río:
almas amoratadas hasta el hueso
vituperadas hasta el desperdicio

hay otro muerto más flotando aquí

duerme flotación pálida: desciende
a descansar: la luna jorobada
llena el aire de plata leporina
tomados de la mano van los muertos
caminando en silencio sobre el agua

La imagen principal del poema es la de muchos muertos deslizándose sobre la superficie de las aguas del río. Por no ser éstas las aguas oceánicas del mar, el viejo tópico del mar que contenía la muerte se ha remotivado. Este motivo ya había aparecido en aquel hermoso soneto de *Agua final*, "Sangre y nieve". El motivo se continúa en el poema arriba citado: el tradicional tópico del río como la vida que va al mar, que es el morir, se trastoca por un río que, siendo la misma vida, contiene ahora sólo la muerte. A los muertos los abraza la mortal llama del fuego, que los transmuta en cadáveres "gritando" y en deformidades de "plata leporina", y el agua del río que los amorata. Lo notable de este poema es que asimile a él toda la atmósfera de la represión fascista chilena, a través de una magistral aprehensión de variadas fuentes literarias que completamente contiene todo el poema (las imágenes del fuego, el tópico del transcurrir de la vida hacia la muerte, la tradición medieval, Siglo de Oro, poesía moderna, etc.). Las aguas de los ríos y la de los mares chilenos fueron amplias tumbas adonde iban a dar los cuerpos mutilados, muertos o semimoribundos,

después de las monstruosas torturas que la policía secreta del régimen aplicaba a miles de chilenos. Los dos versos finales del poema constituyen la más perfecta síntesis de la visión transgresora de la muerte y su transcurrir cotidiano, mediada por la represión militar: "tomados de la mano van los muertos/caminando en silencio sobre el agua".

La transgresión de la muerte es también transgresión física concreta, entremezclada a una implacable tortura síquica hacia el referente. Es ello lo que se observa en el poema "Canis familiaris", escrito en 1975:

Llegará. Siempre llega. Siempre llega puntual
el sin cesar ladrido del perro funerario.
Entra por la ventana y repleta tu cuerpo
con puntiagudos ruidos.
Es una larga máquina de escribir, con cabezas
de perro como teclas. No te deja dormir
el tecleo canino de ese perro canalla.

El sin cesar ladrido del perro funerario
llegará. Siempre llega. Siempre llega puntual.

La muerte transgresora se sintetiza en la siguiente cadena metafórica: los "ladridos" del perro y los "puntiagudos ruidos" de la "larga máquina" se condensan en "tecleo canino" y éste último en "perro funerario", distinguiéndose, por tanto, una relación recíproca entre la muerte, el "perro" y la "máquina de escribir". Lo que el poema realmente intensifica es el último término. Algo que asalta en ruidos intermitentes ("el tecleo"), pero son también sonoridades que connotan objetos metálicos, semejantes a ruidos de armas de fuego ("puntiagudos ruidos"). Si bien el asalto de esta máquina interrumpe la privacidad del referente (los habitantes de la casa), a través de la violencia física ("Entra por la ventana..."), el asalto se intensifica aún más a nivel síquico, interrumpiendo el sueño y provocando la vigilia. El miedo y el pánico son los componentes de esa vigilia, provocada, a su vez, por la transgresión exterior. La transgresión de la muerte, ésa que asalta física y síquicamente la privacidad, resulta aclararse más por el título del poema: es la cotidiana muerte que acecha los espacios comunes de la gente. Porque la búsqueda de personas, el asalto sorpresivo a los hogares tenía los mejores frutos después del toque de queda, cuando los espacios de las ciudades, los pueblos y las mismas personas estaban bajo la vigilancia militar, donde el sueño se transformaba en una torturante vi-

gilia: "El sin cesar ladrido del perro funerario/llegará. Siempre llega. Siempre llega puntual".

La muerte transgresora asalta sexualmente, con violencia física y síquica, devorando o mutilando cosas y cuerpos, reproduciéndose también, desarrollándose con rapidez, multiplicándose permanentemente. La muerte transgresora en *Arte de morir* no tiene nunca muerte. Crece siempre en una invisible presencia. Se reproduce sin ser notada. Es instintiva como el deseo sexual:²⁷

Quando se me alboratan los espermios
qué veo, qué veo, digo yo:
veo a mis pescaditos navegar por los úteros, .
enamorados de cuanto óvulo cae.

Finalmente, la visión de la muerte en *Arte de morir* es la brutal presencia fascista, acechando desde su ausencia presente a referentes vivos de carne y hueso. La transformación del viejo tema, que Hahn había recogido y remotivado como tema recurrente, dentro de una amplia tradición literaria y folklórica, en sus tres más importantes libros, fue la de ir modificándose desde una visión abstracta hasta cotidianizarse definitivamente en una situación histórica concreta.

NOTAS

¹ En el libro de Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (Madrid: Editorial Gredos, 1981), hemos encontrado el mejor estudio actual sobre el tema de la muerte en la poesía nerudiana. Sicard dice que con "Alturas de Machu Picchu" se inicia la perspectiva materialista-dialéctica de la "poderosa muerte" unida al movimiento de la historia. Desde allí queda definitivamente cancelada la pequeña muerte individual y solitaria de las dos primeras residencias (*Residencia en la tierra I* (1925) y *Residencia en la tierra II* (1933)).

Sicard también establece una relación entre Quevedo y Neruda respecto de la muerte. Neruda recoge la influencia del tema como queda claro en la conferencia que Neruda da y titula "Viaje al corazón de Quevedo" (1944). En ella el poeta explica, a través del descubrimiento de la poesía de Quevedo, su nueva concepción poética de la muerte. Para Quevedo, dice Sicard, la muerte y la vida se oponen una a otra. Si la muerte rompe esa dicotomía, es ella, sin embargo, la que abre las puertas hacia la eternidad. Para Neruda, en cambio, la muerte es la afirmación de un movimiento dialéctico, no sólo de la materia sino también de la historia. La nueva muerte en la poesía nerudiana es una poderosa fuerza dialéctica de la vida. Véase, Capítulo II, "La muerte", pp. 416-455.

² No consideramos aquí el último libro de Hahn, *Mal de amor* (Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1981). Si hasta esos tres libros previos a *Mal de amor* fue el tema de la muerte lo que constituía un *leit-motiv*; el tema del amor, en cambio, fue bastante escaso para decir verdad. Sin

embargo, como me señalaba Jaime Concha en una conversación informal, éste adquiere ya un planteamiento bastante importante, respecto del tratamiento o comprensión de la mujer, por ejemplo, en el poema "Don Juan", escrito en 1975 e incluido en *Arte de morir* (1977). Probablemente eso se continuó en el último libro. Quizás la agudeza de Concha demostrará pronto lo que él me con-versó en el invierno de 1983 en Nueva York.

³ *Esta rosa negra* (Santiago de Chile: Ediciones Alerce, 1961). Todos los poemas citados corresponden a esta edición. También usamos la abreviación ERN.

⁴ "Canción de la muerte" aparece en *Cantos* (Santiago de Chile: Ediciones Nueva Línea, 1977). Este poema, sin duda, fue escrito a fines de la década de los cincuenta pues el libro de Hahn se publica en 1961. De igual modo, el poema de Vicuña debe ser posterior a "Alturas de Machu Picchu" de Neruda que el primero debe haber conocido perfectamente a través de *Canto general* (1950).

⁵ En el libro de José Miguel Vicuña, *Poemas augurales* (Santiago de Chile: Arancibia Hermanos, 1966), hay un poema con el que se inicia el libro, titulado "Adiós a la muerte", cuyos versos finales dicen: "Haced ceniza, negra ceniza de lo pasado;/dad a los trastos los cortinajes y quitasoles". Hay aquí un cambio de perspectiva, tendiente a apaciguar la angustia personal-individual del hablante para buscar en la muerte un sentido más histórico. Tal es, dentro de este mismo libro, el largo poema titulado y dedicado a los jóvenes, "El hombre de Cro-Magnon se desespera".

⁶ Hay otra versión de este mismo poema en *Arte de morir*. De la primera versión de *Esta rosa negra*, que aquí citamos, Hahn eliminó los versos trece al treinta y siete, reescribiendo el resto. Lo importante es que en la nueva versión de "Elevación de la amada", aparecida en *Arte de morir*, lo que el poema destaca es la condición dialéctica del sentimiento amoroso al igual que la materia: "El amor rompe leyes/Nada contra corrientes y sus ojos escuchan/De rebeliones y quebrantos está hecho el amor/Hacia lo alto van los frutos maduros/Hacia la tierra el vuelo de los pájaros/Pero su condición no piérdese/De nosotros dos está hecho el amor".

⁷ El segundo libro *Agua final*, tiene trece poemas de los cuales dos pertenecen a *Esta rosa negra* ("Reencarnación de los carniceros" y "Fábula nocturna"). En *Arte de morir* se incluye la totalidad del segundo libro y cinco poemas de *Esta rosa negra* más veintiséis poemas nuevos. A partir de *Agua final*, y en esos nuevos poemas de los cuarenta y dos de *Arte de morir*, han desaparecido todas las preguntas de carácter ontológico. Si el primer libro de Hahn comienza con aquellas preguntas, también se cierra con una sola respuesta: conceder más humanidad a la muerte. Los libros posteriores, como se verá, no hacen más que desarrollar y transformar una visión de la muerte que ya nada tiene que ver con la línea tradicional del tópico. Si éste se sigue usando es sólo para subvertirlo.

⁸ Con esta imagen Hahn destaca un aspecto bibliográfico muy particular y significativo de Oscar Castro: la lucha contra sus desgastes físicos, las enfermedades que casi le impedían seguir escribiendo o participando en otras actividades culturales. Véase, respectivamente, para la biografía, contexto y epistolario de Castro, Raúl González Labbé, *Luz en su tierra* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1973), Fernando Cuadra Pinto, *La poesía de Oscar Castro* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1979), Gonzalo Drago, *Oscar Castro* (Santiago de Chile: Editorial Orbe [sin fecha]).

⁹ Lo que aquí intuimos es una evangelización a sangre y fuego que, como se sabe, nos lleva a la conquista de América. El color negro en la poesía de Hahn siempre está asociado, de una manera violenta, a los representantes terrenales de la muerte tradicional. Ello organiza una cadena metafó-

rica donde predominan las imágenes macabras, antropófagas y pétreas, como "carniceros", "cuervos", "feto fosforescente" o "ángel alquitranado" en los poemas "Reencarnación de los carniceros", "Fuego fatuo" y "Fábula nocturna". Estas son las imágenes que en *Esta rosa negra* significan la irreverencia e ironía al cristianismo dogmático. En *Agua final*, adelantamos, el color negro continúa, pero mutándose en una luminosidad destructora, provocada por la fisión nuclear (luz/fuego/radiación/calcinación). En *Arte de morir*, como se verá, principalmente en los poemas escritos a partir del golpe militar, se retomará la muerte macabra para hacerla habitar en espacios donde ella vive en una invisible presencia. Es la imagen de la muerte transgresora, creada por la atmósfera represiva del golpe militar chileno.

¹⁰ Hay que mencionar también la remotivación que Hahn hace del tópico del "locus amoenus", especialmente en el poema "Égloga nocturna". El título es ya la irónica subversión de la tradicional égloga pastoril. La de Hahn es una anti-égloga. En ella el paisaje es sombrío, oscuro, y nada de idílico. No es la égloga del reposo, la de la armonía o de la claridad. Por el contrario, ésta se ubica, a través del recurso popular y coloquial del sereno (el que da la hora), en un tiempo que es el de la oscuridad total y en un espacio rural campesino. La forma sigue el modelo popular del romancero, insertándose vocativos junto a una manera bastante coloquial de poetizar: "Las ocho han dado y sereno/las nueve y cinco soñando;/muriendo las diez y cuarto,/la medianoche, llorando.(...), ¡Dónde está el sol, dónde el agua, /dónde el pastor y su piño!/la muerte cortaba rosas:/duerma en paz, que cortó un niño. /Mire como llora el guaina, /mire a la china amarilla, /mire el guitarrón sin lengua", (etc). La función del sereno tiene tres significados en el poema: destacar el espacio rural, la oscuridad de éste, y la medición temporal. Se sabe que el tiempo idílico de la poesía pastoril ocurre en el centro del día, en el período de mayor claridad. Sólo así podía intensificarse el paraje ameno. Por otro lado, el hablante de la tradicional égloga jamás expresa la medición del tiempo. El paraje ameno es un tiempo sin medición, de eterna tranquilidad, reminiscencia de una Edad Dorada que subyace detrás del tópico. Es el tiempo urbano el único medible. De allí que la inusitada aparición del sereno sea la de remotivar y subvertir el tiempo de la égloga clásica. Pero, al mismo tiempo, también el sereno representa la presencia del tiempo colonial dentro de ese espacio agrario chileno (habitado por un pastor muerto) en el que transcurre la égloga de Hahn. Junto con subvertirse el clásico tópico en cuestión, hay una fuerte crítica a un cierto criollismo naturalista, sensual y mitificador, que cierta literatura chilena tenía del campo chileno (Orrego Luco, Mariano Latorre, Luis Durand, entre otros). De igual modo, una actitud irreverente a la poesía ligada al mundo de la aldea. Por esto último, Hahn no tiene nada en común con esa otra línea de la poesía chilena joven de la década: la poesía "lárica" (Omar Lara, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Enrique Valdés, entre otros).

¹¹ *Agua final* (Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1967). Los poemas citados corresponden a esta edición. También usamos la abreviación AF.

¹² La imagen del "ángel alquitranado" del poema "Fábula nocturna" de ERN, la que refiere a la perspectiva desacralizante que asume el hablante sobre ciertas prácticas religiosas, es bastante importante puesto que volverá a aparecer transformada en *Agua final* en la calcinación de cuerpos y cosas que produce la fisión nuclear. Es, pues, por el fuego como se llega a ese "ángel alquitranado" en *Esta rosa negra*, y por el fuego también, en fin, por la luz radiactiva, como se carbonizan las cosas y los cuerpos en *Agua final*. El color negro, es decir la muerte, en toda la poesía de Hahn tiene una compleja cadena semántica que puede resumirse así: la muerte tiene un significado letal (pero sólo la que refiere a la dogmática cristiana); tiene una relación con ciertos agentes terrenales de ella (los "curas", los "sacerdotes negros"); tiene una característica pétreo (en la imagen del "ángel..."); y, por último, refiere a los efectos de las radiaciones nucleares en los cuatro poemas de la unidad "Imágenes nucleares" de AF. A partir de *Arte de morir*, como se señaló en la nota N° 9, la muerte es transgresora.

¹³ La organización de *Agua final* no es lineal, es decir, acorde del desarrollo de las imágenes aquí señaladas. Sin embargo nada quiere decir que la organización debería haber empezado por las unidades finales, sino que *Agua final* rompe la idea de la tradicional estructuración armónica, el ordenamiento de las unidades, la disposición de los poemas, la reescritura de otros para volverlos a insertar en el segundo o tercer libro, etc., todo cual corresponde a una característica que se inicia en la última etapa del modernismo, desarrollada profusamente por el vanguardismo y por gran parte de la poesía contemporánea (sobre esa libertad estructural dentro de la poesía a partir de Darío, véase Saúl Yurkievich, "Orbita de Hispanoamérica en su poesía", *Revista de literatura hispanoamericana*, 4 (1973), pp. 10-12.). Pero ello no es la única evidencia que Hahn es un poeta actual, también hay que considerar el tratamiento que el poeta atribuye al signo lingüístico para enriquecer el mensaje poético. Hay, pues, en esta poesía constantes desfases entre significantes y significados. Es bastante común que sus signos se asemejen a otros no tanto por su relación denotativa, sino también por una semejante relación fonética. Ello determina, con mucha frecuencia, la aparición de un nuevo significado sobre la base de los significantes. Esto último, con bastante buen oído, lo ha señalado Enrique Lihn: "el saltar de los saltimbanquis (se está refiriendo al poema "El emborrachado" de *Agua final*, J.C.) sobre los oros y los orines, lo repiten los timbaleros (de timbanquis) sobre los inferidos timbales que se distorsionan en puercoespines (de orines); y el verbo tiritando (que condensa saltando, tiritero, tiritar que se desprende de las anteriores palabras de sonido parecido y que tiene otro tipo de parentesco con orines (semántico) es el adecuado para denotar la acción pasiva, sórdida y ciega de esos borrachines...", en "Prólogo" a *Arte de morir*, 1era. ed., op.cit., p. 17.

¹⁴ Podemos designar esto como la perspectiva futurista humanista del hablante. Nada tiene que ver con la de los futuristas de principio de siglo (Marinetti) ni con el futurismo huidobriano. El del italiano fue la exaltación del nuevo desarrollo tecnológico; el de Huidobro fue el "de trasladarlo desde las cosas artificiales o inventadas por el ser humano, a la naturaleza. Es al momento del cielo, a la condición migratoria de la población celeste adonde Huidobro trasplanta su visión futurista". Véase, Jaime Concha, *Vicente Huidobro* (Madrid: Ediciones Júcar, 1980).

¹⁵ Si no se toma en cuenta que "Ciudad en llamas" hay que explicarlo en relación estructural con los demás que en su conjunto integran la unidad "Imágenes nucleares", se puede mal interpretar el poema. Graciela Palau de Nemes hace un análisis erróneo de él [ver, "La poesía en movimiento de Oscar Hahn", *Insula*, enero (1977)]. Ella establece una metamorfosis entre "la bestia" y el "sol". Ello es cierto, pero erra cuando dice que esa metamorfosis ocurre entre el hablante y esa energía natural. El "sol" no remite denotativamente a él en el poema. Relacionado con el poema "Visión de Hiroshima", "sol" quiere decir el "hongo" luminoso de la bomba atómica y no otra cosa. La relación del hablante es, pues, entre una energía creada, parecida a la del "sol": energía que libera la fisión nuclear, la que entra desde el mar a la ciudad. Frente a esa entrada energética, a través de las aguas oceánicas que retroceden transformando a la muerte, el hablante tiene una actitud contemplativa, hipnotizado ante esa luz artificial y mortal. Esa actitud está magistralmente vertida en toda la organización estructural del poema, dialécticamente organizada: el tono pausado, melancólico que emerge de la aliteración del soneto, y sus imágenes visuales, auditivas para referir a la radiación nuclear. Se puede decir que en este soneto hay un quiebre entre el estrato fónico y el semántico.

¹⁶ Usamos el término humanismo de Cristo en el sentido de acentuación de lo terrenal. Nos parece que en este poema se intenta establecer también un paralelo entre el judío y el trabajador. Véase, Franz Werfel y Sholem Asch, "El judaísmo espiritual: el anhelo del Status", cd. Harro Slochower, *Ideología y literatura* (México: Ediciones ERA, 1971), p. 230.

¹⁷ *Arte de morir* (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1977). En la segunda edición (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979) se agregan cuatro nuevos poemas. De los veintiséis nuevos

poemas de ADM, doce son escritos antes de 1973: "Movimiento perpetuo" (1966), "Venid a la danza..." (1968), "Canción de Blanca Flor" (1968), "La muerte está sentada a los pies de mi cama" (1970), "El muerto en incendio" (1970), "Invocación al lenguaje" (1970), "Paisaje ocular" (1970), "El hombre" (1970), "Correvedille del lustrabotas" (1972), "Tractatus de sortilegiis" (1972). Los catorce escritos a partir de 1973 son: "La muerte tiene un diente de oro" (1973), "Para darle cuerda a la muerte" (1974), "De tal manera mi razón enflaquece" (1974), "El agua" (1974), "Cafiche de la muerte" (1974), "La última cena" (1974), "Canis familiaris" (1975), "Los ropavejeros" (1975), "Noche oscura del ojo" (1976), "Escrito con tiza" (1979), "Un ahogado pensativo descende" (1979), "Don Juan" (1975), "Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo" (1975). Todas las fechas de los poemas nos fueron gentilmente dadas por el propio Hahn.

¹⁸ Oscar Hahn. Carta al autor de este trabajo. 24 de agosto de 1979.

¹⁹ El puente oculto de Waldo Rojas, op.cit. incluye *Príncipe de naipes*, *Cielorraso*, *El puente oculto*, (poemas desde 1976 a 1980), eliminando su primer libro, *Agua removida. El viajero imperfecto* (Bucuresti: Editura Univers, 1979) de Omar Lara incluye *Los buenos días* (1967-1970), *Habitantes serpientes y otros bichos* (1972-1974), *El viajero imperfecto* 1974-1976), elimina el primer libro (*Argumento del día*, 1964) y selecciona algunos poemas del segundo libro, *Los enemigos* (1967), que incluye en la sección "Los buenos días" de la edición romana. Jaime Quezada en *Astrolabio* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976) incluye *Poemas de las cosas olvidadas* (1965), *Las palabras del fabulador* (1968), *A la pata coja* (1970), más las unidades "Solentiname" (1972), "Historia de familia" (1973), "Poemas fechados" (1967-1977), "Astrolabio" (1975). Hernán Lavín Cerda, *Ciegamente los ojos* (1962-1967) (Ciudad de México: UNAM, 1977). Gonzalo Millán, *Vida* (1968-1982) (Canadá: Ediciones Cordillera, 1984).

²⁰ También se puede observar en el soneto "La caída" (tumbo, tumba, zumba, bote, rebote, go-ta, rebota, brota), cuyo encadenamiento fónico se va relacionando con la caída de la pelota a las aguas del mar. De igual modo en "Gladiolos junto al mar". El encadenamiento fónico en este poema se observa en los términos plumas, espumas, brumas que refieren a los gladiolos (flores), que también se condensan en alas y en polen, determinando por esta cadena una relación metafórica entre pájaro y flor, de igual modo, por la relación con sangrantes plumas, mucho más claro ya en flor de sangre. Nosotros al analizar este poema sólo observamos allí la metáfora "gladiolos/epístola". Es claro que el poema se enriquece al estudiar esta cadena de significantes que genera nuevo significado. Esta línea de análisis, la cadena de significantes, implicaría un trabajo más específico en la poesía de Hahn que no ha sido el propósito aquí desarrollar.

²¹ Ha sido J. Lacan el que ha propuesto que el funcionamiento del significante es reducible a leyes de contenido o sentido. Estas leyes, en sí mismas desprovistas de sentido, rigen, sin embargo, el orden del sentido. En sus fraccionamientos y combinaciones, el significante determina la génesis del significado. Cuando se trata de significación, la unidad pertinente ya no es el signo mismo (la palabra del diccionario, por ejemplo), sino la cadena significante que engendra un efecto de sentido. Esto no quiere decir, si lo entendemos bien, que significado y significante sean dos categorías totalmente distintas, sino que el significado se desliza bajo el significante, a través de un nivel de discurso inconsciente, por debajo del consciente o del enunciado visible que realiza un sujeto. Hay, por tanto, un sujeto en ausencia cuyo lugar lo ocupa un significante o una cadena de significantes. Es éste, dice Lacan, un sujeto suelto con relación al enunciado, pero que está representado-ausente en el significado. De tal manera, el discurso tiene un sujeto dividido: uno presente y visible en el enunciado, y otro que se puede determinar por la intervención del significante. Al revelarse la primacía del significante no sólo se libera el lenguaje del modelo del signo -la arbitrariedad por Saussure-, esto es, el referente como un conjunto de cosas a las que se refiere el signo, y el significado, el concepto evocado en el espíritu de su significante-, sino que se lo libera de la comunicación tradi-

cional. Véase, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario de las ciencias del lenguaje* (Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1974), pp. 394-396.

²² No sería difícil demostrar que la temática de la muerte ha llegado a ser bastante recurrente en distintas expresiones artísticas cuando refieren a los efectos de una dictadura o represión político-militar, por lo menos en los primeros momentos. En el caso chileno, nos ha tocado ver expresiones pictóricas cuyas imágenes muestran, con recurrencia, distintas partes mutiladas del cuerpo. De igual modo, si se leen los innumerables testimonios de los torturados. Una represión militar hace visible el viejo tema de la muerte macabra medieval en la expresión artística, porque la muerte se vuelve cotidiana en espacios controlados por las dictaduras.

²³ Lázaro Carreter. *Cómo se comenta un texto literario* (Madrid: Cátedra, 1977), pp. 185-186. Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso* (México: CIA General de Ediciones, 1959), p. 54, pp. 117-118. Carl Bain et alii. "The elements of poetry". *The Norton Introduction to Literature*, 2th ed. (New York: W.W. Norton and Co, 1977), pp. 851-882.

²⁴ El trato cotidiano y desacralizado de las prácticas religiosas es una de las características recurrentes de la poesía popular tradicional. "Es muy diferente el carácter religioso de los poetas populares al de una Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo... Lo que resta hoy día es esta manifestación pagana religiosa que, alterando muchas de las costumbres del culto, introduciendo factores pragmáticos, expresa una relación muy humana y directa con los hombres y los atributos del santoral... Entre los grandes motivos desarrollados por los juglares en sus cantos figuran fragmentos y paisajes enteros de la Biblia tratados con cierto desenfado, muy propio de su estrecha relación con las motivaciones del paganismo religioso". Véase Patricio Manns, *Violeta Parra*. (Barcelona: Ediciones Júcar, 1977). Los recursos coloquiales que hacen que la muerte en la poesía de Hahn constituya una presencia cotidiana, no vienen de una influencia directa de la poesía de Nicanor Parra. Este último no usa ciertas formas estróficas tradicionales, el soneto que en Hahn es de dominio perfecto, en las cuales se inserta, desacralizadamente, el tema de la muerte, ni es tampoco de importancia el estrato fónico con el cual Hahn crea más posibilidades de significado, a través de cadenas significantes, en un todo compacto con esas formas tradicionales y el empleo de los recursos coloquiales.

²⁵ En los poemas "El muerto en incendio" y "Cafiche de la muerte" la muerte vuelve a aparecer en la imagen de la luz/fuego, la que desintegra a las personas y la naturaleza en nada más que cenizas: "Entramos en un bosque furiosamente quemado, violen/tamente abrasado...", "Como carne de cóndores hirvientes hirvientes, /o de tordos quemados, cresta/del rojo al negro se cambió la fiesta...".

²⁶ "El barco ebrio", asimilado en el poema de Hahn a otro presente represivo (1973), fue escrito por Rimbaud dentro del contexto que sigue a la caída de la comuna de París (28 de mayo de 1871). Todo el poema de ese adolescente iluminado, como se sabe, tiene el referente directo de la brutal represión a los miles de comuneros, prisioneros en los pontones del Sena y del Atlántico.

²⁷ La muerte, reproduciéndose en una presencia no visible, está ya presente en el poema "Fotografía" escrito en 1971 de *Arte de morir*. La muerte allí está en ausencia, en el negativo de la foto. Sólo será visible si la fotografía se revela. Ella está en una ausencia (no visible), pero presente en las sombras oscuras del negativo.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografía, especialmente la que se refiere a la promoción de los 60, se puede considerar como esencial, pero en ningún caso definitiva. Debo indicar que es necesario consultar la excelente recopilación bibliográfica de Steve White (*Poets of Chile. A Bilingual Anthology 1965-1985*. Greensboro: Unicorn Press, 1986) puesto que complementa aún más ciertas referencias, especialmente en lo que toca a poetas específicos. En esta bibliografía hay referencias que White no menciona así como otras (referencias, obras) que yo no menciono, pero él sí. Sólo circunstancias temporales impiden una bibliografía ideal.

1. Autores y obras esenciales de la promoción poética chilena de los 60.

Barrientos, Raúl (1942). *Ese mismo sol* (1981), *Histórica relación del reino de la noche* (1982), *Pie del efímero* (1985).

Bertoni, Claudio (1946) *El cansador intrabajable* (1973).

Camerón, Juan (1947) *Las manos enlazadas* (1971), *Una vieja joven muerta* (1972), *Perro de circo* (1979), *Apuntes* (1981), *Escrito en Valparaíso* (1982).

Campos, Javier (1948). *Las últimas fotografías* (1981), *La ciudad en llamas/The City in Flames* (1986).

Castellano Girón, Hernán (1937). *El automóvil celestial* (1977), *Teoría del circo pobre* (1980).

Embri, Eduardo (1938). *Los ángeles caídos* (1964), *Piedra y sentimiento de Puerto Claro* (1966), *Paraguerras* (1966), *Erase una vez* (1968).

Etcheverry, Jorge (1945), *El evasista* (poemas 1968-1980).

Galaz, Alicia (1943). *Jaula macho para la prisión hembra* (1970?).

Hahn, Oscar (1938). *Esta rosa negra* (1961), *Agua final* (1967), *Arte de morir* (1977), *Mal de amor* (1981).

Hunter, Eduardo (1942). *Poema desde la sombra* (1964).

Lara, Omar (1941). *Argumento del día* (1964), *Los enemigos* (1967), *Los buenos días* (1972), *Oh buenas maneras* (1971), *El viajero imperfecto* (1979), *Islas flotantes* (1980), *Fugar con juego* (1984).

Lavín Cerda, Hernán (1939). *La altura desprendida* (1962), *Poemas para una casa en el cosmos* (1963), *Nuestro mundo* (1964), *Neuropoemas* (1966), *Cambiar de religión* (1967), *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968), *La conspiración* (1971), *Ciegamente los ojos* (1977).

- Martínez, Juan Luis (1942). *La nueva novela* (1977), *Poesía chilena* (1978).
- Milanca, Mario (1948) *El asco y otras perspectivas* (1980).
- Millán, Gonzalo (1947). *Relación personal* (1968), *La ciudad* (1979), *Vida* (1984). *Seudónimos de la muerte* (1984).
- Miranda Casanova, Hernán (1941). *Arte de vaticinar* (1970).
- Mujica, Gustavo (1948). *Remedio contra el cáncer* (1975), *Detraspicaelindio* (1975).
- Nómez, Naín (1946). *Historia del reino vigilado* (poemas 1964-1980) (1981). *Países como puentes levadizos* (1986).
- Parra, Eduardo (1943). *La puerta giratoria* (1968).
- Pérez, Floridor (1937). *Para saber y contar* (1965), *Con lágrimas en los anteojos* (1971), *Cielografía de Chile* (1974).
- Quezada, Jaime (1942) *Poemas de las cosas olvidadas* (1965). *Las palabras del fabulador* (1968), *Astrolabio* (1976), *Huerfanías* (1985).
- Rodríguez, Osvaldo (1944). *Estado de emergencia* (1972), *Diario del exilio* (1979).
- Rojas, Waldo (1943). *Agua removida* (1964), *Pájaro en tierra* (1965), *Príncipe de naipes* (1966), *Cielorraso* (1971), *El puente oculto* (1981). *Almenara* (1986).
- Schopf, Federico (1940). *Desplazamientos* (1966).
- Silva Acevedo, Manuel (1942). *Perturbaciones* (1966), *Mester de bastardía* (1977), *Lobos y ovejas* (1976), *Monte de venus* (1979), *Terrores diurnos* (1982).
- Trujillo, Carlos Alberto (1950). *Los territorios* (1982).
- Valenzuela, Thito (1944). *Manual de sabotaje* (1969).
- Valdés, Enrique (1942). *Permanencias* (1968), *Avisos luminosos* (1987).
- Vicuña Navarro, Miguel (1948). *Levadura de azar* (1980).
- Vicuña, Cecilia (1947). *Sabor a mí* (1971), *Siete poemas* (1979), *Luxumei* (poemas 1966-1972) (1983), *Precario* (1983).
- Welden, Oliver (1944). *Anhista* (1965), *Perro del amor* (1970).
- Zamorano, Claudio (1947). *las manos enlazadas* (1971).
- Zurita, Raúl (1950). *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985).

II. Referencias sobre la promoción poética chilena de los 60.

- Avaria, Antonio. "El encuentro de la sospecha". *La Nación*, Santiago de Chile, 7 de mayo 1967.

- Bianchi, Soledad, ed. "Prólogo" a *Entre la lluvia y el arcoiris (Antología de jóvenes poetas chilenos)* Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, pp. 5-25.
- . "Poesía chilena joven: una generación dispersa". *Literatura chilena: Creación y crítica*, 21 (1983), pp. 12-16.
- Boccanera, Jorge y Alejandro Bolaño. "La nueva poesía latinoamericana". *Plural*, 68 (1977), pp. 41-49.
- Bocaz, Luis. "Sobre la poesía joven". *Vistazo*, Santiago de Chile, 4 de mayo 1965.
- Campos, Javier. "Poesía y proceso revolucionario". *El Diario Color*, Concepción, Chile, 2 de septiembre 1973, p.5.
- Castillo, Adriana et al. "Panorama de la poesía chilena actual (1960-1980)", (antología, estudios críticos y reseñas) en *Ventanal. Creación y crítica*, revista editada por Departement de Etudes Hispaniques, Perpignan, France (por aparecer en 1987).
- Coddou, Marcelo. "Poesía chilena en el exilio". *Araucaria de Chile*, 14 (1981), pp. 99-111.
- . "Poesía chilena en el exilio a la luz de ciertos conceptos literarios fundamentales". *Hispanamérica*, 29 (1981), pp. 29-39.
- Concha, Jaime. "La poesía chilena actual". *Literatura chilena en el exilio*, 4 (1977), pp. 9-13.
- Epple, Juan. "Trilce y la nueva poesía chilena". *Literatura chilena en el exilio*, 9 (1978), pp. 7-10.
- Giordano, Jaime. "Hablantes ficticios en la lírica chilena de hoy", trabajo leído en LASA, Boston, octubre 1986.
- Hahn, Oscar y Waldo Rojas. "Muestra chilena: 1961-1973". *Hispanamérica*, 9 (1975), pp. 55-73.
- Hoefler, Walter. "Poesía joven y arte de vaticinar". *Surarte*, 3 (1971), p. 32.
- Madrigal, Luis Iñigo. "Poesía joven de Chile". *La estafeta literaria*, (Madrid), 536 (1973).
- Micharvegas, Martín, ed. "Prólogo" a *Nueva poesía joven de Chile*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1972.
- Millán, Gonzalo. "Promociones poéticas emergentes: El espíritu del valle", *Posdata 4* (Concepción, Chile, 1984), pp. 2-9.
- . "Entrevista a Waldo Rojas", *El espíritu del valle 1* (1985), pp. 39-48.
- Muñoz, Silverio, ed. *Post Coup Chilean Poetry*. Minnesota: Ediciones Arauco, 1986.

- Nómez, Naín. "Ruptura y continuidad en la poesía chilena actual". *Literatura chilena: Creación y crítica*, 21 (1983), pp. 5-9.
- Osorio, Nelson. "A propósito de la joven poesía chilena". *El Siglo*, Santiago de Chile, 4 de abril 1971.
- Pérez, Floridor. "Diez años de poesía". *La Tribuna*, Los Angeles, Chile, 14 de junio 1971.
- Quezada, Jaime, ed. "Algo necesario que decir" en *Poesía joven de Chile México: Siglo XXI*, 1973, pp. 8-9.
- Quijada, Rodrigo. "La joven literatura chilena" *Eva*, 1197 (1968), p. 5.
- Rojas, Waldo. "A manera de respuestas a un cuestionario biográfico". Entrevista personal. Octubre 1980. 10 págs.
- . "Los poetas del sesenta", *Revista LAR* 2-3 (1984), pp. 46-55.
- Rojo, Grínor. "Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones a propósito de la antología de Steve White", trabajo leído en la Universidad de Cincinnati, mayo de 1987.
- Schopf, Federico. "La poesía de Waldo Rojas". *Eco*, 187 (1977), pp. 64-79.
- . "Panorama del exilio". *Eco*, 205 (1978), pp. 67-83.
- . "Las huellas digitales de Trilce y algunos vasos comunicantes". *Lar, revista de literatura*, 1 (1983), pp. 13-27.
- Skármeta, Antonio. "Prose and Poetry by Young Chilean Writers of the Late Seventies". *Review*, 27 (1980).
- . "Nueva poesía chilena" (edición bilingüe español/alemán) *Federlese* 20-21 (Wet Germany 1985).
- Teillier, Jorge. "Poesía chilena 68". *Plan*, enero 1966, pp. 6-18. *Trilce*. 13 (1968).
- Valdés, Enrique. "La poesía nueva y los poetas". *Trilce*, 11 (1967), p. 8.
- Valente, Ignacio. "Poetas de ida y vuelta". *El Mercurio*, Santiago de Chile, 14 de julio 1968, p. 5.
- . "Retórica y poesía joven". *El Mercurio*, 18 de agosto 1968, p. 3.
- . "Los poetas de Trilce". *El Mercurio*, 23 de abril 1973, p. 4.
- . "Poesía joven de Chile". *El Mercurio*, 24 de marzo 1974, p. 3.
- Yamal, Ricardo, ed. *La poesía chilena (1960-1984) y la crítica*. Concepción: LAR, 1987.

III. Referencias sobre autores

- Cortínez, Carlos. "Maestría en la limitación (presentación de dos poetas chilenos: Alberto Rubio y Oscar Hahn)". *Chasqui*, 5 (1975), pp. 5-14.

- Coddou, Marcelo. "Oscar Hahn. Arte de morir". *Revista Iberoamérica*, 108-109 (1979), pp. 687-691.
- Concha, Jaime. "Mi otra cara, hundida dentro de la tierra (sobre el libro *Relación personal de Gonzalo Millán*)". *Atenea*, 421-422 (1969), pp. 425-434.
- . "Entre la infancia y las leyes (Jaime Quezada: *Las palabras del fabulador*)". *Atenea*, 421-422 (1969), pp. 490-493.
- Giordano, Jaime. "G. Millán. *La ciudad*". *Araucaria de Chile*, 11, (1980), pp. 215-216.
- Hahn, Oscar. "Respuestas a un cuestionario". Entrevista personal. 26 de febrero 1981.
- Hodgson, Irene. "Chile: Photographs and Testimonies" (about Javier Campos' poetry)". *Helicon*, Vol. VII, 1 (1983), pp. 12-19.
- . "The experience of Exile in the Poetry of Javier Campos", en *Exile in Hispanic Literature*. Miami: Ediciones Universal, 1987.
- Lihn, Enrique. "Una poesía de la existencia (sobre la poesía de Waldo Rojas)". *Marcha*, Montevideo, 22 de mayo 1970, p. 29.
- . Introducción al libro de Oscar Hahn, *Arte de morir*. Buenos Aires: Hispamérica, 1977, pp. 11-21.
- . "En la inauguración de *El puente oculto*". Introducción al libro de Waldo Rojas *El puente oculto*. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1981, pp. 9-13.
- . "Poetas fuera o dentro de Chile 77 (Gonzalo Rojas, Oscar Hahn, Manuel Silva Acevedo)". *Vuelta*, 15 (febrero 1978), pp. 16-22.
- Lillo, G. "Entrevista a Gonzalo Millán". *La ventana* (Winter 1981). Revista de la Sección de Estudios Hispánicos, Universidad de Montreal.
- March, Kathelyn. "La ciudad en llamas de Javier Campos", in *World Literature Today* (1987), por aparecer.
- Millán, Gonzalo. "Poética". *Trilce*, 13 (1968), p. 15.
- Palau de Nemes, Graciela. "El movimiento espacial en la poesía hispanoamericana desde el modernismo". (Con referencia a Oscar Hahn). Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, 18-19 de agosto 1976.
- . "La poesía en movimiento de Oscar Hahn". *Insula*, enero 1977.
- Pardo, Aristóbulo. "Las últimas fotografías" de Javier Campos". *Nivel (Gaceta de Cultura)*, 236 (1982), p. 8.
- Poesía Chilena (1960-1965)*. Ed. Omar Lara. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966.

- Quezada, Jaime. "El recurso del silabario (sobre *La ciudad de Gonzalo Millán*)". *Ercilla*, Santiago de Chile, 23 enero 1981, p. 47.
- . "Javier Campos y sus últimas fotografías. *Paula* 400 (1983), p. 71.
- Rojas, Waldo. "Breve autoexpresión de una intención poética". *Trilce*, 13 (1968), pp. 47-48.
- . "Puntualizaciones y contrapuntos de una experiencia poética". *Aisthesis*, 5 (1970), pp. 285-291.
- . "A manera de respuestas a un cuestionario biográfico". Entrevista personal. Octubre 1980. 10 páginas.
- Rojas Grínor. "Con motivo de la publicación de un célebre inédito (sobre *Los lobos y ovejas* de Manuel Silva Acevedo)". *Literatura chilena en el exilio*, 2 (1977), pp. 12-15.
- . "La construcción de *La ciudad* (sobre el último libro de Gonzalo Millán). *Ideologies and Literatures*, Vol. 4., 17 (1983), pp. 256-278.
- . "La poesía de Naín Nómez", Trabajo leído en la Universidad de Cincinnati, mayo de 1987.
- Schopf, Federico. "La poesía de Waldo Rojas". *Eco* 187 (1977), pp. 64-79.
- Skármeta, Antonio. "Relación personal, por Gonzalo Millán". *Revista de literatura chilena*, 1 (1970), pp. 91-95.
- Trilce. Número 17 (1982). "Conversación con Waldo Rojas", pp. 16-18.
- Valdés, Enrique. "La poesía nueva y los poetas". *Trilce*, 13 (1967), p. 8.
- Valente, Ignacio. "Los poetas de Trilce". *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de abril 1973, p. 5.
- White, Steve. "Selective Bibliography, en *Poets of Chile. A Bilingual Anthology 1965-1985*. Greensboro: Unicorn Press, 1986, pp. 268-281.
- Yamal, Ricardo, ed. *La poesía chilena (1960-1984) y la crítica*. Concepción: LAR, 1987.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Ahumada, Jorge. *En vez de la miseria*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1973.
- Agustín Goytisolo, José. *Joven poesía cubana*. Barcelona: Editorial Península, 1972.
- Alcazar, José Luis. "Bolivia, el Che y el foco guerrillero". *Cuadernos de Marcha*, 3 (1979), pp. 55-66.

- Alegría, Fernando. "Antipoesía". En *América Latina en su literatura*. Ed. César Moreno. México: Siglo XXI, 1972, pp. 249-258.
- Arenas, Braulio. "La Mandrâgora". *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 9-13.
- Arteche, Miguel. "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena". *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 14-34.
- Atenea*. Número extraordinario dedicado a los encuentros de escritores chilenos, número 380-381 (1958).
- Bain, Carl et al. "Elements of poetry". In *The Norton Introduction to Literature*. New York: W.W. Norton & Company, 1977, pp. 851-882.
- Barros Lemes, Alvaro. "Clase media. El falso modelo uruguayo". *Nueva Sociedad*, 49 (1980), pp. 30-41.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Lectura de 'Neurosis' de Julián del Casal". *Casa de las Américas*, 122 (1980), pp. 48-56.
- . "Sobre 'Les Chats', Jakobson/Levi-Strauss y la historicidad del poema". Trabajo leído en el Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, 1979.
- Berle, Adolf A. Jr. *The cold war in Latin America*. University of Connecticut: The Brien MacMahon Lectures, October 23, 1961.
- Bocaz, Luis. "La poesía de Enrique Lihn". En *Poesía chilena (1960-1965)*. Ed. Omar Lara. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966, pp. 51-72.
- Boccanera, Jorge. *Poesía rebelde en Latinoamérica*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
- . *La novísima poesía latinoamericana*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1980.
- Bodenheimer, Susanne. "Stagnation in liberty. The Frei experiment". in *New Chile*, North American Congress on Latin America, Inc. 1973, pp. 118-127.
- Borón, Atilio. "Notas sobre las raíces histórico-estructurales de la movilización política en Chile". *Foro Internacional*, 1 (1975), pp. 64-121.
- Calderón, Alfonso. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- Camadrei, Mario. "Entrevista a Herbert Marcuse". *Punto final*, Santiago de Chile, junio 1968, pp. 26-27.
- Caputo, Orlando et al. "Dependencia e inversión extranjera". En *Chile, Hoy*. Ed. CESO. México: Editorial Siglo XXI, 1970, pp. 173-209.
- Carreter, Lázaro. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Caty L., Jorade, "Tópicos románticos como contexto del modernismo". *Cuadernos Americanos*, 6 (1980), pp. 114-122.

- Coddou, Marcelo. "Narrativa chilena en el exilio: notas de aproximación", *Literatura chilena en el exilio*, 11 (1979), pp. 10-14.
- Concha, Jaime. *Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- . *Poesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1973.
- . *Novelistas chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1973.
- . *Rubén Darío*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.
- . "Tarde en el hospital" de Carlos Pezoa Véliz". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2 (1975), pp. 21-34.
- . Vicente Huidobro. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.
- Cortez, Antonio. "El rol político de las clases medias en América Latina". *Nueva Sociedad*, 49 (1980), pp. 39-50.
- Cros, Edmond. "Fundamentos de una sociocrítica: presupuestos metodológicos y aplicaciones". *Ideology and Literatures*, 3 (1977), pp. 60-68.
- . "La sociocrítica". Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, December 1977.
- Cuadra Pinto, Fernando. *La poesía de Oscar Castro*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1979.
- Cueva, Agustín. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. México: Editorial Siglo XXI, 1979.
- . "El desarrollo de nuestras ciencias sociales en el último período". En su *Teoría social y procesos políticos en América Latina*. México: Editorial Edicol, 1979, pp. 69-84.
- . "Problemas y perspectivas de la teoría de la dependencia". En su *Teoría social y procesos políticos en América Latina*. *Ibid.*, pp. 15-39.
- . "Dialéctica del proceso chileno: 1970-1973". En su *Teoría social y procesos políticos en América Latina*. *Ibid.*, pp. 97-140.
- Cunill, Pedro. *Geografía de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- Curtius, E. R. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Donoso Pareja, Miguel. "¿Poesía concreta o poesía en proceso?" *Cambio* (1978), pp. 45-55.
- Donoso Pareja, Miguel y Efraín Huerta. *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego (once poetas jóvenes latinoamericanos)*. México: Editorial Ex-temporáneos, 1979.
- Dorfman, Ariel. "Temas y problemas de la narrativa chilena actual. "En Chile, Hoy. Ed. CESO. México: Editorial Siglo XXI, 1970, pp. 385-407.

- Dussel, Enrique et al. *Iglesia y Estado en América Latina*. México: SEPLA, 1979.
- Drago, Gonzalo. Oscar Castro. Santiago de Chile: Editorial Orbe (sin fecha).
- El Caimán Barbudo*. "Entrevista a Víctor Jara", número 54, La Habana 1972.
- Elliott, Jorge. *Antología de la nueva poesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1957.
- Fernández Retamar, Roberto. "Situación actual de la poesía latinoamericana". *Revista Hispánica Moderna*, 4 (1958), pp. 321-330.
- . "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina". En *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. Ed. Casa de las Américas. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971, pp. 331-347.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna* Madrid: Seix Barral, 1974.
- González Labbé, Raúl. *Luz en su tierra (sobre Oscar Castro)*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1973.
- Giordano, Jaime. "Treinta años de poesía en Concepción". *Atenea*, 409 (1965), pp. 169-176.
- . "La poesía de Jorge Teillier". En *Poesía chilena (1960-1965)*. Ed. Omar Lara. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966, pp. 114-126.
- Hahn, Oscar. *Esta rosa negra*. Santiago de Chile: Ediciones Arce, 1961.
- . *Agua final*. Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1967.
- . *Arte de morir*. Buenos Aires: Hispamérica, 1977.
- . *Mal de amor*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1981.
- Hevia, Patricio. *América Latina. Crisis de la Iglesia Católica, julio-septiembre 1968*. México: Cidoc Dossier, 1968, número 24.
- Hoy. "Haciendo hablar a Oscar Hahn. "Santiago de Chile, 1977, número 16.
- Hozven, Roberto. "Glosario de literatura". *Atenea*, 432 (1975), pp. 131-211.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. "L'image dans l'image". *Rethoriques Sémiotiques (Revue d'Esthétique)*, 12 (1979), pp. 234-244.
- Kristeva, Julia. "Intertextualidad". En su *El texto de la novela*. Madrid: Ediciones Lumen, 1974.
- Labarca Hubertson, Amanda. "Apuntes para estudiar la clase media en Chile". *Materiales para el estudio de la clase media en América Latina*, VI, Unión Panamericana, Washington 1951, pp. 68-89.
- Lara, Omar. Ed. *Poesía Chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966.
- Lastra, Pedro. "Muestra de la poesía hispanoamericana actual". *Hispamérica*, 11-12 (1975), pp. 75-79.

- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977.
- León, César. "Las capas medias en la sociedad chilena del siglo XIX". *Revista de Educación* (marzo-mayo 1968), pp. 38-67.
- Lértora, Juan Carlos. "La poesía de Enrique Lihn". *Texto crítico*, 8 (1977) pp. 170-180.
- Lihn, Enrique. "Definición de un poeta". En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Ed. Alfonso Calderón. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- . "Momentos esenciales de la poesía chilena". En *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. Ed. Casa de las Américas. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971, pp. 246-257.
- Magaña, Edmundo. "La mujer 'comida'". *Literatura chilena (creación y crítica)*, 20 (1982), pp. 2-11.
- Mast, Gerald. *A short history of the movies*. New York: Pegasus, 1971.
- Mattelart, Armand y Manuel Garretón. *Integración nacional y marginalidad*. Santiago de Chile: ICIRA, 1969.
- Mattelart, Armand. "La dependencia de los medios de comunicación de masas en Chile". *Estudios Internacionales*, 14 (abril-junio 1970), pp. 25-50.
- Millán, Gonzalo. *Relación personal*. Santiago de Chile: Arancibia Hermanos, 1968.
- . *La ciudad*. Québec: Les Editions Maison Culturelle Quebec-Amerique Latine, 1979.
- . *Vida (1968-1982)*. Ottawa: Ediciones Cordillera, 1984.
- Moho, Maurice. "Semantique et poetique". En su *Semantique et Poetique (a propos des 'Solitudes' de Góngora)*. Paris: Editions Ducros, 1969.
- Muñoz, Oscar. *La crisis del desarrollo económico chileno: características principales*. CEPLAN, documento 16, Universidad Católica de Chile, 1970.
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. México: Cía. General de Ediciones, 1959.
- Ortega, Julio. "Los poetas terribles del 60". *La República* (Lima), 15 de agosto 1982, pp. 16-17.
- Parker, Richard. "Imperialismo y organización obrera en América Latina". *Cuadernos políticos*, 26 (1980), pp. 37-50.
- Parra, Nicanor. "Poetas de la claridad". *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 45-48.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena". En su *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965, p. 54.
- . "Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladorías".

- En **Surrealismo latinoamericano** (preguntas y respuestas). Ed. Stefan Baciu. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, pp. 9-14.
- Pérez-Rioja, José Antonio. **Diccionario de símbolos y mitos**. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.
- Petras, James. "La democracia cristiana". En su **Política y fuerzas sociales en el desarrollo chileno**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1969, pp. 180-230.
- . "La clase media". *Ibid.*, pp. 109-146.
- Pizarro, Ana. "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina". **Araucaria de Chile**, 13 (1981), pp. 81-96.
- Preminger, Alex et al. **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Punto final**. "Entrevista a Miguel Enríquez (la postura del MIR frente a la izquierda tradicional)". Santiago de Chile, abril 1968.
- . "La juventud demócratacristiana rompe con la línea dominante de PDC (el 'movimiento de marzo')". Santiago de Chile, marzo 1968.
- . "Toma de la Catedral Metropolitana por la 'Iglesia Joven'". Santiago de Chile, agosto 1968.
- Rama, Angel. "Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de **Versos sencillos**". **Revista Iberoamericana**, 111-113 (1980), pp. 353-400.
- . "Los contestatarios al poder". En su **Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha**. México: Marcha Editores, 1981.
- Referencias Críticas sobre Autores Chilenos**. Ediciones anuales de la Biblioteca Nacional de Chile.
- Riffaterre, Michael. **Semiotic of poetry**. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Rojas, Waldo. **Agua removida**. Santiago de Chile: Ediciones Boletín del Instituto Nacional, 1964.
- . **Pájaro en tierra**. Santiago de Chile. Ediciones Mimbres, 1966.
- . **Príncipe de naipes**. Santiago de Chile: Ediciones Mimbres, 1966.
- . **Cielorraso**. Santiago de Chile: Ediciones Letras, 1971.
- . **El puente oculto**. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1981.
- Sicard, Alain. **El pensamiento poético de Pablo Neruda**. Madrid Editorial Gre-dos, 1981.

- Skármeta, Antonio. "Narrativa chilena después del golpe". *Araucaria de Chile*, 4 (1978).
- . "La novísima generación: varias características". *Revista de literatura hispanoamericana*, 10 (1976).
- . "Testimonio". *Hispanamérica*, 28 (1981), pp. 49-64.
- Subercaseaux, Bernardo. *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976.
- . "Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982". CENECA, Santiago de Chile, 1983.
- Spoerer, Sergio. "La universidad chilena". *Araucaria de Chile*, 3 (1978), pp. 154-165.
- Teillier, Jorge. "Los poetas de los lares". *Boletín de la Universidad de Chile*, 56 (1965).
- . "Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética". *Trilce*, 14 (1968-1969), pp. 13-17.
- Teitelboim, Volodia. "La generación del 38 en busca de la realidad chilena". *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 106-131.
- Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot. *Diccionario de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1974.
- Turaine, Alain. "La marginalidad urbana". *Revista mexicana de sociología* 4 (1977), pp. 1105-1145.
- Urbina, Leandro et al. "Crítica hispanoamericana: la cuestión del método generacional". *Hispanamérica*, 27 (1980), pp. 47-67.
- Uribe Echevarría, Juan. "El tema del juicio final en la poesía popular tradicional de Chile". *Boletín de Filología*, 23-24 (1972-1973), pp. 315-381.
- Vasconi, Tomás e Inés Reca. "Movimiento estudiantil y crisis en la Universidad de Chile". En *Chile, Hoy*. Ed. CESO. México: Siglo XXI, 1970, pp. 345-384.
- Vega, Julio. "La clase media en Chile". *Materiales para el estudio de la clase media en América Latina*, III, Washington, Unión Panamericana, 1950, pp. 60-92.
- Véliz, Claudio. "La mesa de tres patas". En *Estructura social de Chile*. Ed. Hernán Godoy. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971, pp. 232-250.
- Vidal, Hernán. "Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literarias". *Hispanamérica*, anejo 1 (1971), pp. 57-72.
- . *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Ediciones Hispanamérica, 1976.

- . "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda". *Ideology and Literatures*, 7 (1978), pp. 45-67.
- . "Teoría de la dependencia y crítica literaria". *Ideology and Literatures*, 13 (1980), pp. 116-122.
- Villegas, Juan. *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1980.
- Wolpin, Miles D. "La influencia internacional de la Revolución Cubana: Chile 1958-1970". *Foro Internacional*, 4 (1972).
- . "La izquierda chilena. Factores estructurales que impiden su victoria en 1970". *Punto final*, N° 88, Santiago de Chile, septiembre 1969.
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978.
- Yurkievich, Saúl. *Poesía hispanoamericana 1960-1970*. México: Siglo XXI, 1972.
- . "Orbita de Hispanoamérica en su poesía". *Revista de literatura hispanoamericana*, 4 (1973), pp. 7-16.
- Zea, Leopoldo. *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*. México: El Colegio de México, 1949.

COLECCION ISLA NEGRA (POESIA)

Dirigida por Omar Lara

Enrique Lliba, La piedra oscura

Waldo Rojas, El puente cónico

Pío Rodríguez, Encuentros para una biografía

Omar Lara, Fugaz "de juego"

Ciril Zlobec, Poesía estrofa contemporánea

Enrique Valdés, Avisos luminosos

Alfonso Mora, La bestia mágica

José Campos, La ciudad en Bonas (Cádiz española)

Gustavo Mira, Gabriela Presente

Gabriel Troja, La vida continua

Fernando Gallardo

Este libro
publicado por
Ediciones

Literatura Americana Reunida

y el

**Institute for the Study of Ideologies
and Literature**

se terminó de imprimir

el 5 de agosto de 1987

en los talleres de

Editora, Impresora y Periodística

Aníbal Pinto S.A.-

Maipú 769 - Fono 222744 -

Concepción, Chile

Antonio Skármeta, Sofá que la mueve arde

Andrés Gallardo, Cien años persiguiendo

Edgardo Mardones, Capriciosa desafiando al lobo

Luis Enrique Delgado, La base

Silverio Muñoz, Teatro Tráfico

Diego Muñoz, Carbón

DEL TEATRO

Isidora Aguirre, Retablo de Yungel (Fresno

Casa de las Américas, 1987)

COLECCION ISLA NEGRA (POESIA)

Dirigida por Omar Lara

Enrique Lihn, La pieza oscura
Waldo Rojas, El puente oculto
Pío Rodríguez, Encuentros para una biografía
Omar Lara, Fugar con juego
Ciril Zlobec, Poesía eslovena contemporánea
Enrique Valdés, Avisos luminosos
Alfonso Mora, La bestia mágica
Javier Campos, La ciudad en llamas (inglés-español)
Gabriela Mistral, Gabriela Presente
Guillermo Trejo, La boda continua
Fernando Quilodrán, Poesía

DEL JOVEN LECTOR

Dirigida por Floridor Pérez

Floridor Pérez, Cielografía de Chile. Dibujos
de Andrés Sabella

COLECCION COIRON (NARRATIVA)

Dirigida por Jaime Valdivieso

Antonio Skármeta, Soñé que la nieve ardía
Andrés Gallardo, Cátedras paralelas
Edgardo Mardones, Caperucita desnudando al lobo
Luis Enrique Délano, La base
Silverio Muñoz, Tenure-Track
Diego Muñoz, Carbón

DEL TEATRO

Isidora Aguirre, Retablo de Yumbel (Premio
Casa de las Américas, 1987)

COLECCION TRILCE (POESIA)

Altenor Guerrero, Hondo Sur

Margarita Kurt, El espejo vacío

Alejandro Fernández, Carlos Geywitz, Sergio Infante,

Adrián Santini, Distancias

Sergio Badilla, Cantonírico

Adrián Santini, Aproximaciones

SERIE MEMORIA Y TESTIMONIO

Dirigida por Juan A. Epple

Oswaldo Rodríguez, Cantores que reflexionan (agotado)

Patricio Manns, Violeta Parra, la guitarra indócil

Silverio Muñoz, Diario de Europa

**Fernando Alegría/ Juan A. Epple, Nos recono-
ce el tiempo y silba su tonada**

**Juan Ligero/Juvencio Negrete, Allende, la
consecuencia de un líder**

COLECCION TEORIA Y SOCIEDAD

Dirigida por Leopoldo Benavides

**Hernán Ramírez Necochea, Historia del Movimiento
Obrero en Chile**

FUERA DE COLECCION

**Renato Cárdenas/ Carlos Trujillo/ Caguach, isla
de la devoción. Religiosidad popular de Chi-
loé**

COLECCION ESTUDIOS, TESIS Y MONOGRAFIAS

Dirigida por Juan Octavio Prenz

Marcelo Coddou, Poética de la poesía activa
(Gonzalo Rojas)

Juan Octavio Prenz, El Cid y Krallevich Marko

Elvira Dolores Maison, Estudios sobre la traducción

Rafael Aguayo, Neruda, un hombre de la
Araucanía

Ricardo Yamal, La poesía chilena actual
(1960-1984) y la crítica

Jaime Giordano, Dioses, antidioses... (Ensayos
críticos sobre poesía hispanoamericana)

COLECCION RELIGION Y SOCIEDAD CO-ED. PRESOR

Dirigida por Humberto Lagos Schuffeneger

Arturo Chacón/Humberto Lagos, Religión y
proyecto político autoritario

Arturo Chacón/Humberto Lagos, Los evangé-
licos en Chile: una lectura sociológica

CO-EDICION INSTITUTE FOR THE STUDY OF IDEOLOGIES AND LITE- RATURE

Silverio Muñoz, Doctores y proscritos, la
nueva generación de latinoamericanistas
en USA.

Javier Campos, Poesía Chilena 1961-1973

SERIE DEL MIRADOR (POESIA)

Dirigida por Hubert Cornelius

Manuel Silva, Palos de ciego

Juan Octavio Prenz, Apuntes de historia

Marina Arrate, Este lujo de ser

Reinaldo Sandoval, La acústica de las sílabas

Luis Oyarzún, Tierra de hojas

Omar Lara, Serpientes, habitantes y otros bichos