



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Galindo V., Oscar

Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea

Estudios Filológicos, núm. 40, septiembre, 2005, pp. 79-94

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413834005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[!\[\]\(6af8fb3374762cb7dc918a112e102b36_img.jpg\) Inicio Web Revistas](#) [!\[\]\(31dc830bf8206b94b5a585ce61ce9013_img.jpg\) Web Biblioteca](#) [!\[\]\(92fe6ec8c8b0011d3746d04c5962f469_img.jpg\) Contacto](#)

Revistas Electrónicas UACH

 Artículos  Búsqueda artículos

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)

 **Estudios filológicos**
ISSN 0071-1713 *versión impresa*

 [Como citar este artículo](#)
 [Agregar a favoritos](#)
 [Enviar a e-mail](#)
 [Imprimir HTML](#)

Estud. filol. n.40 Valdivia sep. 2005

Estudios Filológicos, N° 40, septiembre 2005, pp. 79-94

Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea *

Neomannerism, minimalism and neobaroque in contemporary Chilean poetry

Oscar Galindo V.

Universidad Austral de Chile, Instituto de Lingüística y Literatura, Valdivia. e-mail: ogalindo@uach.cl

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación FONDECYT 1040324 "La postvanguardia poética chilena. Discurso, subjetividad y pluralidad semiótica". Investigador responsable: Oscar Galindo V.; coinvestigador: Iván Carrasco M.

Este artículo analiza la poesía chilena de tradición vanguardista, con énfasis en la producción de Enrique Lihn, Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Diego Maqueira y Tomás Harris. La hipótesis es que en esta escritura es posible determinar un conjunto de categorías que se encuentran imbricadas en el corpus en estudio: neomanierismo, minimalismo y neobarroco, entre las más relevantes.

Palabras clave: neomanierismo, minimalismo, neobarroco, poesía chilena, tradición vanguardista

This article analyzes Chilean poetry of "avant-garde" tradition with emphasis on the works of Enrique Lihn, Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Diego Maquieira y Tomás Harris. The hypothesis is that it is possible to determine a range of categories that are found within the corpus studied: neomannerism, minimalism and neobaroc among the most relevant.

Key words: neomannerism, minimalism, neobaroque, Chilean poetry, avant-garde tradition.

1. INTRODUCCIÓN

Neomanierismo, minimalismo, neobarroco, postmodernidad, son nociones que frecuentemente aparecen a la hora de reflexionar sobre el estado del arte de tradición vanguardista¹. Las reflexiones se han enriquecido en el último tiempo, en el contexto latinoamericano, con los aportes en torno a la postmodernidad periférica, al postcolonialismo y a los estudios culturales. Los problemas se complejizan en la medida en que las aproximaciones a la postmodernidad ensayadas por autores europeos (Habermas 1991; Calabrese 1989; Lyotard 1984) o norteamericanos (Jameson 1991) han sido proyectadas, discutidas o modificadas en el contexto latinoamericano (Ruffinelli, 1990; Yudice 1989; Subercaseaux 1991, entre otros). De este modo se ha dado cuenta de la condición híbrida (García Canclini 1990) de la cultura y del arte latinoamericano. Ha ocurrido que ante el "descrédito de las vanguardias artísticas" (Combalía *et al.* 1980), aun cuando esta misma discusión se ha llevado a cabo en el contexto chileno, vuelven a aparecer autores y textos que se insertan en esta tradición, sobre todo en el contexto de la dictadura militar y de los procesos de refundación nacional ensayados en el período de los ochenta (Moulian 1997).

La hipótesis de este trabajo es que la poesía chilena de tradición vanguardista constituye un proceso complejo y no homogéneo, en cuyo desarrollo es posible determinar un conjunto de categorías, problemas y tendencias que se encuentran imbricadas en el corpus en estudio (neomanierismo, minimalismo, neobarroco, entre las más relevantes). La comprensión de estos procesos hay que realizarla en términos dinámicos en un contexto en el que la literatura es entendida como ampliación y ruptura de la institucionalidad literaria por medio de múltiples trasgresiones de la figura del sujeto autor, sobre el que se articula la tensión escritural y de nuevos mecanismos de representación de lo real.

Existe un primer momento de ambigüedad respecto de las posibilidades de la tradición vanguardista, animada por una crisis y cuestionamiento al interior mismo de la segunda promoción vanguardista. Desde un punto de vista documental, el hito más relevante es el encuentro de escritores chilenos realizado por Gonzalo Rojas en 1958 en Concepción. La culminación de esta ruptura fue impulsada fundamentalmente por los poetas del 50. Con las diferencias del caso, Lihn, Uribe Arce, Arteche o Teillier -estos dos últimos muy lejanos a la sensibilidad de la vanguardia- forman parte de este nuevo horizonte en su alegato tanto contra la poesía "surrealizante" como contra la poesía social. Se da así lugar a una concepción de la poesía como exploración en una subjetividad amenazada por los conflictos de la contemporaneidad, y a una figura del poeta lejana del yo hipertrofiado de ambas modalidades de la vanguardia. El subjetivismo abstracto de Lihn y de no pocos narradores y poetas de los cincuenta da lugar al textualismo y minimalismo predominante a partir de los sesenta, en interrelación con una poética neomanierista y neobarroca que acentúa los escenarios de la contradicción y la metaescritura.

Aunque la promoción de los 60 ha sido estudiada de modo independiente, lo cierto es que puede considerarse en su línea dominante como de continuidad, en tanto exacerbaba el abandono de los grandes proyectos de la poesía de principios de siglo para acercarse a un minimalismo cotidiano y a un intimismo subjetivo, que el tiempo, bajo la forma de la violencia, se encargaría de desarmar. Dos poetas que superan esta comprensión de la escritura son Oscar Hahn y Gonzalo Millán. El primero, que comienza a publicar en 1961, acentúa, desde una escritura neomanierista (neobarroca para algunos críticos), la fusión de la tradición

registros de lenguaje; el segundo, a partir de una peculiar concepción de una "poesía objetiva", explora en la neutralidad del sujeto y en los espacios micropolíticos para avanzar hacia una escritura centrada en los problemas políticos y sociales derivados del contexto dictatorial.

Un nuevo escenario es el que se abre con posterioridad al golpe militar del 73. Resulta interesante el estudio de este momento porque algunos de los gestos vanguardistas vuelven por sus fueros ya avanzada la década de los 70. La vitalidad del debate vuelve a situar la discusión ahí donde interesa, es decir, en la interacción entre literatura y vida, entre arte y sociedad, dando lugar a nuevas formas de experimentalismo textual y, de modo aparentemente contradictorio, a nuevas posibilidades de testimonialidad y de construcción de subjetividad. Una explicación simple de esta problemática ha sido percibir este discurso como base de un debate contra el autoritarismo y el discurso de la censura. Sin embargo, su origen se encuentra obviamente en la década precedente. Se podrá contradecir este aserto sobre la base de que la poesía chilena transcurría básicamente ajena a estas discusiones, en la consolidación de un lenguaje intimista, curiosamente al margen de los grandes debates sociales que ocupaban la escena política del momento. Tal vez no se trataba sino de otra manera de situarse al margen del discurso público dominante. La llamada neovanguardia, que irrumpió a mediados de los 70, ha servido ciertamente para otorgar un nuevo dinamismo a la poesía chilena abierta a la recuperación de las principales claves de los debates culturales. Digamos por ahora que la experimentación textual aspira a recuperar la tradición polémica de la vanguardia no sólo en el terreno de los procedimientos poéticos, sino también en su "intromisión" en el terreno del debate social. Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Carmen Berenguer, Juan Cámeron, Diamela Eltit, entre otros, son los actores de este proceso. En su complejidad, es posible analizar al interior de la neovanguardia una escritura de tradición neobarroca, como ocurre en Tomás Harris y Diego Maquieira.

Detrás de la superficie, de aquello que oculta y difumina, se encuentran los aportes de M. Calinescu (1991) y G. Dubois (1980), entre otros y, por supuesto, las lecturas de Enrique Lihn, Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Diego Maquieira y Tomás Harris. Este artículo es una aproximación a un horizonte metacultural, a partir del de tres caras que definen su quehacer. Si la cara es una máscara dinámica de lo que somos, ese personaje que conocemos con el nombre de poesía chilena se viste y desviste con distintos ropajes; sin embargo, como ocurre con las personas, algo de lo que realmente es, queda detrás de cada disfraz.

2. NEOMANIERISMO, MINIMALISMO Y NEOBARROCO EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA

2.1. *Neomanierismo o el miedo a ser uno mismo: Lihn, Hahn.* Gilbert Dubois logró, de manera insuperada hasta la fecha, establecer los elementos centrales de un modo de producción artística que denominó "manierista", esto es, 'a la manera de'. Si ese período entre Renacimiento y Barroco recibió el nombre de manierismo, en su complejo edípico de no poder liberarse del padre artístico (el Renacimiento), la metáfora biológica utilizada por Dubois establece un principio fundamental: "los artistas se colocan bajo un *modelo* magistral y reivindican como un honor el derecho a reproducirlo" (1980: 11). Pero la imitación está muy cercana al remedio y el remedio se establece por medio de la hiperbolización de las formas imitadas: "La obra manierista que se ajusta a la regla al punto de pervertirla por exceso de celo, supone paradójicamente una liberación de energía anarquizante y paranoica" (1980: 12).

Para Dubois, la creación manierista se define por la importancia otorgada a la noción de imitación, por ser una escritura "a la manera de", de donde extrae esa fidelidad subversiva que la caracteriza. La imitación manierista se funda frecuentemente en este principio, pero al relacionar el modelo con estructuras formales y lingüísticas contemporáneas, no sólo las actualiza, sino que también produce un efecto desestabilizador que impide concentrarse sólo en las virtudes miméticas para abrirse a problemas actuales.

Lo específico de este sistema intertextual aplicado a la poesía contemporánea es que el neomanierismo recurre a dos estrategias clave: a) la parodia, cuyo modelo para nuestro

"doblaje mimético".

La publicación de "Los sonetos del energúmeno" incluidos en *Por fuerza mayor* (1975) y, posteriormente, en *París, situación irregular* (1977), implica el desarrollo en Lihn de una escritura atípica en su producción, y la irrupción de una nueva figura textual, la del energúmeno. Se trata de sonetos que siguen el modelo clásico e incorporan el registro vulgar y satírico tan del gusto de muchos poetas barrocos. La elección de una forma métrica regular -el soneto- ha sido explicada por Lihn como parte de su proyecto de una poesía metacrítica. Al recurrir a una forma rígida como el soneto, el lenguaje reconoce "su carácter de cosa hechiza, artificial, prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada" (Lastra 1990: 74). Existe otra dimensión claramente perceptible en esta serie de sonetos: la forma rígida es la encarnación de un sistema modélico autoritario que obliga al sujeto a hablar desde ese corsé impuesto, desde esa violencia que es al fin y al cabo una forma de censura. Lihn ha insistido en varias ocasiones en que la dictadura militar obligó a los escritores a trabajar en un verdadero campo de experimentación y de reelaboración de la violencia y de la censura². Escribir desde el género soneto es "hablar desde el terror, en la represión; no para denunciarla o documentarla, sino para encarnarla" (Lastra 1990: 75). Los sonetos de Lihn muestran estas contradicciones: evidencian el rol del escritor como un reiterador de fórmulas ya existentes y fosilizadas.

La serie "Sonetos de sociedad" incluye tres textos relevantes para nuestro propósito, en los cuales el poeta es homologado a un loro ("Pájaro carníbero bien podría", "Cacatúa de plumas coloradas" y "Plumífero vestido de payaso"); el poeta histrión, payaso degradado, padre de la insidia, exhibe su desconfianza en el lenguaje, y, como Vallejo, quiere escribir pero le sale espuma. Esta problemática se hace evidente en el soneto "Desconfianza del verbo en el lenguaje" de los "Sonetos de todo amor":

Desconfianza del verbo en el lenguaje
de la palabra en la palabra escrita
del ser en la existencia que lo imita
del no ser en la nada, su engranaje (63)

Pero volvamos a la fiesta carnavalizadora y crítica de los "Sonetos del energúmeno", los poemas más singulares de este libro por su dimensión satírica y agresividad verbal. El energúmeno es una especie de meteco cultural, un roto de clase alta que invade una zona cultural y literaria que le es propia. Conviene saber el origen de este personaje en las palabras del propio Lihn, como una variante más del "energúmeno parriano", sujeto desquiciado dominado por el lenguaje, incapaz de responder por sus propios actos³.

Un último comentario sobre un soneto clave:

El soneto de forma recoleta
con sus catorce caras
recortadas
no es un resumidero de
cagadas
a menos que se escriba a la
maleta.

Con elegante gesto, a la española
hablo de lo que no me importa un bledo:
cincel en mano dejo en paz el ego

Yo que soy por ejemplo pura
jeta
-una lengua de víbora
afamada

y me tercio el soneto en banderola:
Lope de Vega, Góngora y Quevedo
como quien dice Pedro, Juan y Diego. (30)

de lado y me resigno a la
receta.

El texto es interesante porque, aunque incluido en los "Sonetos del energúmeno", se produce una cierta identificación entre el Tetas Negras y la figura del autor, sólo que esta figura está muy cercana a la del energúmeno: "una lengua de víbora afamada". El soneto retoma el problema lopesco de "Un soneto me manda a hacer Violante", sólo que desde la perspectiva inversa. En Lope, el tema del soneto que habla del soneto es un pretexto para mostrar su habilidad versificadora, como se advierte en el irónico "que en mi vida me he visto en tal aprieto". Lope se comporta como un cortesano elegante que hace exhibición de sus virtudes, del arte como deporte de la inteligencia. El energúmeno lihniano adopta las retorcidas formas del soneto (recoleta), se resigna a la receta y cincel en mano se pone a la tarea. Escribir es artificio contra el lenguaje, superar el yo por medio de la utilización de temas que nada le interesan, escenario privilegiado, entonces, para el uso de cualquier disfraz. Cualquier máscara es posible desde las recoletas formas del soneto. Existe también en todo sonetista un energuménico gesto: sumarse a una tradición, pero desjerarquizada y carnavalescamente. En los sonetos del energúmeno, Lope de Vega, Góngora y Quevedo valen lo que Pedro, Juan y Diego. La máscara del energúmeno es una figura clave en la poesía de Lihn, escasamente considerada por la crítica. En esta teatralidad, la voz textual establece y ensaya distancias nunca antes producidas, y tampoco en su poesía posterior, entre la figura textual y la figura de autor que actúa en su poesía.

Por su parte, la poesía de Oscar Hahn (1938) representa una aventura creativa definida por su excentricidad y singularidad en el contexto de la lírica hispanoamericana, al fusionar tradiciones poéticas aparentemente dispares. Su escritura se ofrece bajo la apariencia de un sistema mimético de la tradición clásica, lo que permite advertir cierto modo de representación de la realidad que puede ser definido como neomanierista⁴. Se trata, sin embargo, de un sistema mimético de claras marcas epocales. El poema "Invocación al lenguaje" recoge precisamente este conflicto entre tradición y actualidad:

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.

Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima,
porque me marcho al tiro al país de los mudos
y de los sordos y de los sordomudos.
Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:
y sus raíces colgantes
serán expuestas adobadas en sal
al azote furibundo del sol.
Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.

Para los manieristas, según Dubois, "la verdadera vida no existe", si, no es como reflejo, como imágenes de imágenes. En el esfuerzo por asimilarse a los modelos prestigiosos de la cultura, el sujeto tiende a la minimización, a su desaparición en los laberintos del mimetismo. Este conflicto es el que permite hablar de "imitación diferencial", pues por medio de la imitación se expresa la identidad con el modelo, por medio de la diferencia, la identidad consigo mismo. Hahn recurre a modelos emblemáticos de la cultura literaria, para situarlos en escenarios contemporáneos, provocando un efecto carnavalizador que lo aproxima al ridículo y al humor.

Si *Arte de morir* es una exploración sobre la mirada (Nick Hill 1982), la mano es el emblema en *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Ver en todas partes la mano del artista es el principal

algunos casos específicamente a la mano que escribe estos sonetos que debe contrastarse con una tradición admirable. En "Descendiente de cuervo o gallinazo", la mano alude a la incapacidad expresiva, por lo que irónicamente la extensión de la mano del poeta (la pluma) "ni vuela ni aletea", descendiente de "cuervo o gallinazo" y no "de gallo de pelea". El energúmeno de Lihn, loro o plumífero es aquí pájaro menos colorido. El "Soneto manco" es aún más gráfico: la mano cobra vida y autonomía, la mano que escribe es la mano del ladrón de versos:

Mi mano acecha: se repliega ufana
y salta encima de tu mano: no
vaya a ser que me pille al fin tu hermana
con la mano en la musa digo yo

Tu mano ajena me quitó la pena:
la mano de tu hermana me la dio
Desde la rabia de tu hermana buena
qué pesada su mano me cayó

Juego de hermanas juego de villanas
gritó la madre oliendo el gran secreto
mientras cortaba mis dos manos sanas
Porque yo me respeto no me arranco
y aquí estoy escribiendo este soneto
manco

Este extremo donde el poeta es visto como ladrón de la tradición poética es uno de los traumas más significativos del modo manierista de enfrentarse a la escritura. No se trata sólo de que el poeta asuma, como es obvio, la tradición, sino que la asume de modo conflictivo y traumático, polémico y trasgresor.

Al revisar la escritura poética hacia mediados de siglo, se puede advertir una gran heterogeneidad, en el sentido de que poco parecen tener que ver los recursos expresivos neomanieristas de Hahn con el sentimiento nostálgico de Omar Lara, con la religiosidad contemplativa de Jaime Quezada, con la opción por una poesía de la cultura de Waldo Rojas, con las angustiosas paráboles humanas de Manuel Silva Acevedo o con las descripciones "objetivas" de la ciudad y las cosas de Gonzalo Millán. Pero en todos ellos persiste una preocupación por el lenguaje como espacio de control comunicativo que se manifiesta en diversas direcciones: ya en la preocupación por la unidad del poema y por la ausencia de exceso verbal, ya en la construcción del tejido textual como espacio de citas y recurrencias que niegan la originalidad poética bajo la forma de residuos verbales provenientes del habla cotidiana, la publicidad, el mercado, los *mass media*, la literatura clásica o la tradición bíblica. En sus formas más radicales asistimos a un eclecticismo de las influencias culturales y a una crisis de la distinción entre alta cultura o cultura de élite y cultura popular o baja cultura, que en una de sus formas se manifiesta bajo la modalidad neomanierista que hemos descrito.

2.2. *Minimalismo, las ganas de desaparecer: Gonzalo Millán.* Como es conocido, el "minimalismo" surge a mediados de los años sesenta como reacción frente al subjetivismo, poniendo en su lugar un arte definido por su carácter preconcebido, rigor conceptual y simplicidad. En la plástica, el minimalismo se define por el uso de colores puros, superficies inmaculadas, formas simples, precisión y geometrismo, y, contradictoriamente, la utilización de materiales industriales de manera neutral (Mondrian). En música, define la producción que funciona a partir de materiales sonoros limitados o mínimos (Erick Satie es un ejemplo sobresaliente). En términos literarios, sitúa una estética de la miniatura expresada en poéticas personales que alargan el proceso de recepción más allá de la lectura (Raymond Carver). Se trata de un tipo de escritura que abandona la adjetivación y recurre a temas aparentemente pueriles casi siempre citadinas, como si las únicas frases verdaderas fueran las tautológicas.

En este contexto, la poesía, para Millán, implica fundamentalmente una ruptura de la noción de analogía y, por ende, de la metáfora como principio constructor del poema. En su

concepción de una "poesía objetiva", nombre de por sí discutible como el mismo poeta intuye⁵, pero, como es habitual, importa el contenido que el escritor le da a esta propuesta como base para comprender los mecanismos de producción que habitan sus poemas.

La noción de "poesía objetiva" supone no la representación "realista" del extratexto, sino por el contrario considerar que el lenguaje mismo es el único referente a que puede apelar la escritura. Esta poética se caracterizaría por: a) primero, la neutralidad del hablante que se distancia de la perspectiva romántica de expresión que persistiría hasta los cincuenta en el contexto de la poesía chilena; b) la poesía como operación sobre el lenguaje y no sobre los referentes extratextuales o reales; en otras palabras, metapoesía; c) el eclecticismo semiótico, es decir, la aceptación de la cultura contemporánea como un escenario en el que se entrecruzan múltiples sistemas comunicativos y artísticos desjerarquizadamente.

Poesía objetiva en la medida en que al prescindir de la intermediación del sujeto romántico, aflora una mirada que surge de las relaciones entre los propios elementos textuales más que de las relaciones del texto con el sujeto autobiográfico o con la realidad extratextual. Una buena explicación de lo que Millán entiende por poesía objetiva es la siguiente:

Poesía objetiva por su preferencia por lo que está ante uno, lo concreto, y por su carácter impersonal, distante, neutro; por el empleo de ese hablante que no vierte directamente sus afectos y sentimientos ni tampoco enjuicia ni comenta. Poesía objetora de una concepción romántica y simbolista de la poesía. Objetora también respecto a la ética tradicional ya que frente a la vergüenza y el pecado reivindica los tormentos y placeres de la sensorialidad, la visible maravilla y el horror de cada día. Poesía que opone a la pureza bella, la imperfección, y a la trascendencia, la materialidad terrestre. Poesía austera en cuanto a la calidad y cantidad de las imágenes que emplea, de la diferencia antes que de la analogía (Chihuailaf y Eytel 1985: 17).

Se trata de poner en el centro de la escritura la noción de crisis del sujeto y, por consiguiente, de la poesía como expresión de una subjetividad, a cambio de la neutralidad. El problema, por cierto, no es nuevo en la lírica moderna, en la que coexiste junto a una visión hipertrofiada del sujeto romántico, su contrapartida, la neutralidad hablante. El tema es viejo y resulta innecesario, al menos desde Mallarmé hasta nuestros días, detenerse a demostrarlo. Lo que vuelve interesante la poesía de Millán es que trabaja con un escenario cotidiano y personal, que él mismo percibe como espacios micropolíticos, a propósito de sus trabajos en el terreno de la plástica, pero que en rigor no son distintos de los escenarios de libros como *Vida* (1984).

Aunque la referencia a objetos cotidianos es evidente desde los primeros poemas de *Vida doméstica* ("El contrato", "Regalos de bodas", etc.) se acentúa a partir de la sección segunda: "Nido", de la que el poema inicial sirve como antesala de la noción de descomposición y putrefacción que habita la vida doméstica. Los objetos domésticos hacen juego, pues, con este escenario de decadencia. El triunfo del objeto sobre el sujeto se metaforiza en la imagen cristalizada del vaso vacío, del espejismo de una transparencia que no es tal:

Un espejismo cristalizado
de la sed es el vaso;
palacio límpido con un foso
sin puente, resbaladizo.
Deseo insaciable de nada.

Salvo el aire.
Allí es leve lo pleno
y lo hueco es grave.
Bebo vidrio del vaso vacío ("Vaso", 74)

En el poema "Incubadora" se proyectan estos procesos de despersonalización a la irrupción de los artefactos tecnológicos y a la vida doméstica contemporánea. Cuando la poesía repele lo excepcional y lo intercambia por la vulgaridad, produce un efecto insoportable de obscenidad en el exceso de la cotidianidad sin intermedios. Para utilizar una expresión de Baudrillard para referirse a estos tiempos: "Lo real no se borra en favor de lo imaginario, se borra en

ese sistema ofrece ante la fragilidad de un nacimiento prematuro y de la vida como artificio:

1. Válvula	7. Cajón
2. Regulador	8. Cubeta húmeda
3. Termostato	9. Doble pared
4. Deflector	10. Doble fondo
5. Generador de aire	11. <i>Prematuro</i>
6. Lámpara	0000000000000000("Incubadora", p. 83)

Por eso, no es extraño que el sujeto se vea metaforizado en los mismos objetos para advertir su vaciedad, el desencanto ante la pérdida de certezas, que es fundamentalmente la pérdida de un sistema representativo coherente. Ante la nostalgia de su vacío no encuentra nada con qué llenar ese vacío, pues el sujeto no es más que una ilusión detrás de la cual resplandecen los objetos que se apropián de la identidad. En lugar de los objetos no se propone al sujeto, sino la expansión, la hiperinflación del objeto mismo, ante el cual ya no existe ni el derecho a la interrogación: "Mi vida soy una taza sin asa. / Perdí mi asidero, / el signo interrogante / como van gogh su oreja. / Fuera de eso estoy íntegro, de frágil porcelana, pero sin una rajadura..." ("Taza").

Esta preocupación por lo objetual resulta uno de los elementos más interesantes de la poesía de Millán, en especial en las secciones "Refrigerador" y "Automóvil". Estos nuevos "nombres de la era" permiten un tratamiento complejo y no unilateral de la crítica de la modernidad, en la reiteración mecánica de la fascinación por la "modernolatría" de los objetos tecnológicos, en una nueva forma de religión, cuyos escenarios pueden consistir en los ritos compulsivos de abrir una y otra vez una puerta de un refrigerador ("Refrigerador"), visto como el nuevo gran libro ("Libro blanco"), o la caja de caudales de los alimentos ("Ave rapaz").

Seguramente no existe en toda la poesía chilena precedente una similar preocupación por la cultura tecnológica y los problemas derivados del intercambio comercial en la sociedad postindustrial, por los objetos percibidos no desde la repulsa romántica o la exaltación futurista, sino desde una atracción perversa que se mueve en dos direcciones: ya como crítica de la sociedad de consumo y sus engaños: "Nos reímos de nuestros antepasados, / los indios porque cambiaban / sus piedras preciosas, oro y perlas / por espejos, campanas y abalorios. // En otro siglo y en mayor escala / seguimos cambiando como ellos, / bosques, minas, pozos de petróleo / por toyotas, telesencolores, refrigeradores..." ("Trueque"); ya como desplazamiento de los elementos del erotismo femenino hacia una curiosa forma de erotismo tecnológico: "Digo triunfalmente al objeto / codiciado: -Eres mío ahora. / El objeto impenetrable, opaco / me objeta: -Me compras, / pero no has pagado mi secreto" ("El objeto").

Si el modelo narrativo privilegiado por el minimalismo es el microrrelato, en la poesía es el poema breve, tan en uso a mediados de siglo. El poema "El viejo poney" irónicamente alude al poema breve (el epígrafe contribuye a esta actitud irónica: "¿Por qué eres tan breve?" F. Hölderlin, *Die Kürze*) como caballito de batalla de toda una promoción de escritores; convertido ahora en verdadera pieza de museo. El texto se construye como una revisión del poema breve cabalgado en todas las épocas, incapaz ya de resistir nuevos galopes, ansioso de reposo, pienso y abrevadero:

El poema breve ha sido nuestro
caballito de batalla. El viejo
poney hoy yace reventado
por el uso y el abuso
de sus obsesos y obesos iinetes

Desmóntalo antes que se te
muera;
que paza libre y expire en paz
en una cancha de fútbol

cerca de unas carpas de gitanos.

Lo cabalgaron epigramáticos
caballeros de todas las layas;
Ezra hasta marearse girando
en el secular carrusel chino;
Bertoldo, el didascálico bávaro
partió en él montado al exilio.

Y cuando el infeliz penco muera,
disequémoslo, lleno de aserrín
para que se retraten en plazas
niños ecuestres y viejos poetas
mirando la cámara sobre sus
lomos,
con ojos de vidrio triste y verde.

Después medio mundo
lo ha cabalgado y hecho galopar
sin reposo, pienso ni abrevadero.

Lo interesante es que a partir de la promoción de Millán se comienza a producir una voz poética centrada en la mirada. Con Hahn, Millán, Silva, surge una poesía que tiende a la ausencia del yo, y que es recuperada sólo en sus últimos libros cuando se han introducido variables nuevas al curso poético, provocadas por nuevas formas de testimonialismo. El sujeto de la poesía de los sesenta parece construir cuadros, y su lectura implica un gesto visual. Por lo mismo, la figura del poeta aparece frecuentemente como la de un operador semiótico que suele desplazar su propia individualidad el lenguaje y la escritura, o bien como un transeúnte que contempla más que actúa. Las estrategias discursivas provocan un modo de representación de la realidad donde la ambivalencia y las relativizaciones ponen en tensión la idea del sujeto como centro de referencia de la escritura. La presencia de fronteras indeterminadas hace que frecuentemente los textos se establezcan en un territorio de nebulosas y ambigüedades, donde el mismo sujeto intenta precariamente situar su lugar en el paisaje.

2.3. *Neobarroco, el horror al vacío: Maquieira y Harris*. Poco lezamianos somos como para aplicar la categoría de neobarroco a la poesía chilena, entendida como lo entendieran Carpentier, Zarduy y el mismo Lezama Lima, esto es, la cualidad oscura e ininteligible de los textos, la sobredecoración, la autocomplacencia en el lenguaje mismo. Para Carpentier y Lezama, el barroco es el arte auténticamente hispanoamericano. Carpentier llega a reclamar que el barroco es una constante universal, es decir un espíritu y no un estilo, que va desde la escultura precolombina hasta el presente de la novela. Para Severo Sarduy, el barroco hispanoamericano es la irrisión de la naturaleza en su alarde de artificialización. Para Lezama lo barroco no se limita a la expresión formal, sino a todas las formas imaginables de la vida: desde el lenguaje y las comidas hasta el vestuario, que surge de una heroica pobreza. No se trataría de un arte de la contrarreforma como en Europa, sino, por el contrario, de un arte de la contraconquista.

El barroco lezamiano es en todo caso gongorino. Si algo caracteriza la poesía chilena es su vertiente quevediana. Menos exuberante, el concepto no se ha utilizado prácticamente para referirse a la poesía chilena. Si existe un barroco en nuestras tierras este tiene otros rasgos y componentes.

La publicación de *La Tirana* (1983), de Diego Maquieira (1951), y una década más tarde de *Los sea harrier*, supone la irrupción de una escritura desestabilizadora de los cánones convencionales y, al mismo tiempo, una radical trasgresión lúdica y humorística de las posibilidades del lenguaje poético. En una breve nota, Enrique Lihn (1984) ha destacado la filiación de *La Tirana* con la escritura barroca y tenebrista, con el humor negro de Quevedo y Góngora, con la poesía popular y con el a veces no menos poeta negro, Nicanor Parra. El barroquismo, en su estética de la contradicción, en su engaño de los sentidos, en sus sueños que se disuelven en los intersticios de la realidad, no es ajeno a esas contradictorias imágenes

Muñoz (*Exit, Este*), en esa saturación verbal y citacional que define cierta zona de la escritura latinoamericana contemporánea.

La figura de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, uno de los elementos centrales del poema, remarca la idea de una escritura vuelta sobre sí misma. Diego Velázquez, el pintor que se pinta a sí mismo, tiene en el poemario otro Diego, el propio autor. El poema final concentra precisamente estas relaciones por medio de la reiteración del nombre: "Diego para / Para Diego / Para Diego / Puedes parar Diego?" ("La Tirana XXIV"). El disfraz barroco, el trasvestimiento, la máscara, se convierten en un lugar de distanciamiento entre el texto y el lector. La Tirana es, en esta dinámica, la lengua misma, la escritura, la historia de una escisión que define lo latinoamericano y chileno. Escritura de una lengua encerrada en espacios claustrofóbicos, en el hotel-salón-convento, en el que transcurre la misa negra.

Más allá del tono desacralizador y violento del poema, se leen los síntomas de una profunda autocensura, que nombra la oscura disolución del lenguaje. Escritura culposa en tanto el origen es siempre un lugar vacío, un ominoso lugar hacia el que la mirada no puede volverse con tranquilidad. La escritura de Maqueira es el síntoma más radical en la poesía chilena de los ochenta de la represión y la censura; su carnavalesco y herético lenguaje es el lugar de una dolorosa escisión. Escritura que busca liberar los traumas de un sujeto y de un cuerpo social marcado por la falsificación.

La obra poética de Tomás Harris⁶ (1956) se configura a partir de la noción del viaje como elemento estructurador múltiple: viaje al interior de una ciudad al sur del mundo (Concepción y, más en rigor, el barrio de Orompello); viaje también temporal en el que pasado y presente interactúan en una entidad indisoluble; viaje, en fin, por la escritura y los residuos de la literatura y de la cultura de la imagen. Desplazamientos paradoyales al interior de una ciudad enclaustrada, marcada por los signos de la violencia y la degradación, en la que los personajes (el sujeto y sus amigos locos o ebrios) asisten al desconcertante espectáculo de sus espejismos. Espacios fronterizos entre lo literario y lo real.

Los cinco segmentos que componen el poema "Orompello" (pp. 16-21) insisten en la imagen obsesiva y contradictoria de Orompello como lugar del "engaño de los sentidos". Menciono el tópico porque no es el único elemento que remite a la estética barroca. Por esta cualidad, Orompello simultáneamente aparece como símbolo de otra cosa (como metáfora de la realidad) y como negación de esa metáfora (como expresión de su pura inmanencia que no remite a nada más que a sí misma): "Orompello es un puro símbolo echado sobre la ciudad". Esta afirmación constituye uno de los modos más singulares para desestabilizar la representación de la realidad, deseo imposible en Orompello, el lugar donde "se ha perdido la medida / de las cosas" ("Zonas de peligro (final)", p. 30).

En "La vida a veces toma la forma de los muros" recurre a uno de los procedimientos característicos de su poesía para problematizar las relaciones entre escritura y realidad: la vida como teatro (otro tópico barroco). Pero lo hace desde la conciencia del distanciamiento porque a cada momento el sujeto nos recuerda que no estamos en el teatro. Aun así la realidad se le aparece como un complejo inasible, pues no basta con saber que no estamos en el teatro para comprender los mecanismos del teatro:

Era Tebas el lugar de la tragedia y no estábamos en Tebas. Era Treblinka el lugar de la comedia y no estábamos en Treblinka. Bajo la sombra de un muro encalado y su tapiz de orín, de barro, de consignas eróticas. (Yo entonces recordé que Genet quería que la representación teatral de Las Sirvientas fuera personificada por adolescentes pero en un cartel que permanecería clavado en algún vértice del escenario se le advertiría al público la investidura y la ficción). No estábamos en el teatro: había neones charcos de aguas muertas una esquina intransitable. Los cuerpos estaban muertos los cuerpos no estaban muertos. El aviso luminoso

signos del silencio. Por las noches comenzábamos a imaginarnos cosas: los miserables mecanismos del sueño se oponen al horror, un cartel que permanecería clavado en algún vértice del escenario se lo advertiría al público ("Todos los muros eran encalados en nuestros pueblos fantasmas")

Toda escritura es teatro, una escena de la representación de la vida, sólo que nadie le recuerda a nadie que estamos en el teatro. Harris invierte el proyecto de Genet, la advertencia de que estamos en el mundo de la ficción. La realidad, se supone, no necesita de advertencias, salvo cuando el sujeto no sabe a ciencia cierta donde comienza una y termina otra. De ahí la insistencia en enunciados que se niegan simultáneamente. La teatralización de la realidad, los miserables mecanismos del sueño (de nuevo otro tópico barroco: la vida como sueño) se oponen al horror, al no saber. De ahí que sea necesario advertir al público el lugar donde estamos. La vida teatralizada convierte la representación en el fantasma de la realidad, o como advierte en otro momento: "Yo sabía que estábamos en Concepción, / es decir en ninguna parte" ("La corriente nunca nos dejó entrar a ella"). El barroquismo de Harris es una consecuencia de esta versión engañosa que articula de la realidad, de ese horror vacío, de esa necesidad de llenar el mundo con palabras.

3. PARA CONCLUIR

La literatura chilena de tradición vanguardista supone, en términos de hipótesis de trabajo, un *eclecticismo conceptual y textual*. Las distintas "caras" que hemos descrito implican, en términos amplios, un *repertorio* de preferencias abierto y permeable que recurre a la *metatextualidad*, la *metaironía* y la *transtextualidad*. El eventual gusto por lo clásico no oculta, sin embargo, la tendencia dominante a la innovación, definida básicamente por la *hibridez textual*. La hibridez se define en sus líneas centrales por medio del recurso a un sistema de preferencias que hace del fragmento una verdadera institución textual. En términos sociocomunicativos, lo anterior supone la construcción de una nueva categoría de persona, caracterizada por la opacidad comunicativa, la semiotización escindida y la fragmentación del sujeto. En esta dinámica, la literatura es entendida como ampliación de la institucionalidad literaria por la vía de la trasgresión de la figura del sujeto autor, sobre el que se articula la tensión escritural, en los márgenes de la ruptura o recuperación de su estatuto tradicional.

NOTAS

¹ La situación del arte de vanguardia, a nivel internacional, ha sido estudiada, entre otros, por P. Bürger (1987); F. Jameson (1991) en el contexto de lo que denomina "lógica cultural del capitalismo tardío"; M. Calinescu (1991), de quien nos interesan principalmente las nociones de "decadencia", "kitsch" y "postmodernismo"; O. Calabrese (1989) y su noción de "era neobarroca". En el contexto chileno carecemos de algún estudio que dé cuenta del estado actual de la vanguardia. El proceso más estudiado es la primera vanguardia, considerado en general como el momento cumbre de la literatura chilena. Aportes parciales relevantes para comprender el estado de la cuestión, en sus principales momentos de desarrollo son para la literatura de mediados de siglo: Godoy (1991) que estudia la generación narrativa de los 50, Muñoz y Oelker (1993) y Binns (1998); para la literatura de los sesenta: Campos (1987), Bianchi (1995), Nómez (1996); y para la literatura de fines de siglo: Cánovas (1986), Carrasco (1988, 1989), Triviños (1988), Rojo (1989), Brito (1994), Campos (1994), Richard (1994), Valdés (1996); sin considerar una amplia bibliografía sobre autores específicos.

² "Yo siempre he dicho que la censura, de alguna manera, es determinante de la creación: no es que se trate de pedirle a la dictadura que mantuviera la censura, sino que pensaba que había que nadar a favor de la censura, poniéndola en evidencia y reventándola". (Foxley 1988).

³ Por su interés me permito una cita más extensa de lo habitual de las *Conversaciones...* con Pedro Lastra (1990: 76-77), pero que me ahorra la explicación de muchos giros y alusiones un tanto críticas de los sonetos: "Desde el punto de vista anecdotico, el energúmeno de los sonetos designa a un individuo que tenía nombre y apellido y un sobrenombre soez: 'El

sujeto -en parte, supongo, de su invención. De cómo en una comida muy elegante le había dicho a una vecina de mesa: 'Señora yo también he sido mujer: Hablemos de vaca a vaca', Jodorowky y yo le llevamos noticias de este personaje a Parra cuando hacíamos el 'Quebrantahuesos', un diario mural que era como una vitrina de energúmenos. Nicanor prefirió un eufemismo y lo llamó 'El terrible Pecas Negras', porque llegamos a incorporarlo a unos versos escritos en colaboración (ese deporte de escribir poesías en grupo fue muy practicado entre nosotros). Por su parte, Jodorowsky hablaba de sí mismo como 'El Cuervo' o 'El Vaca', sinónimo este último de una supuesta sensibilidad artística desafinada que se atribuía en son de acomplejamiento. 'Tetas Negras' es una condensación de todas esas cosas; pero la palabra 'energúmeno' que todos usábamos, empezando por Parra fue, supongo, la expresión más persistente. Yo la asocié enseguida, veinticinco años después, con el personaje de mis sonetos. Ahora bien, creo que él y yo la usamos con distintas connotaciones en parte porque la hemos empleado en situaciones diferentes e incluso divergentes. En el clima libertario de la época de *Versos de salón*, el energúmeno era como el *Id* del doctor Freud, un personaje resumidero (es otro concepto de Parra), esencialmente nihilista, informe, un poseído que no responde de sus actos porque está movido por pulsiones caóticas: la vida de los instintos destructivos, etc. Ciertamente, el concepto de Ello es sólo un punto de referencia. Creo que yo por mi parte -si seguimos empleando la nomenclatura freudiana- habría elegido para mi energúmeno el Super-Yo como modelo, en su aspecto crapuloso: el tirano, el opresor, y el parásito que se alimenta del terror del oprimido. "Tetas Negras" tiene un lado demonológico y fantástico, se moviliza en un espacio sadomasoquista.

Semejante entelequia no habría podido recurrir al lenguaje oral o escrito normal ni hacer una poesía como aquella en que yo me había reconocido hasta entonces: debía hacerlo en una forma arcaizante pero también actualizada, aparecer en escena metido en una armadura lingüística represiva".

⁴ Un análisis de la condición neomanierista de Oscar Hahn se encuentra en Galindo (1999).

⁵ Primero hay que aclarar que la objetividad hay que ponerla entre comillas, porque no creo que exista ni siquiera en la ciencia. De acuerdo a los últimos descubrimientos de la física, se dice que el observador es parte de lo observado. Entonces malamente yo puedo, sobre todo en arte, crear un ente objetivo. Lo que yo postulo es que hay una mirada antes que un sujeto; un estado de lucidez antes que una personalidad. En este sentido mi perspectiva se contrapone a la visión general de la lírica que tradicionalmente se adscribe al romanticismo (Guerrero 1995: 4).

⁶ Tomás Harris ha publicado los siguientes textos poéticos: *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Cipango* (1992) que junto a otros textos reúne su producción anterior, *Noche de brujas y otros hechos de sangre* (1993), *Los siete náufragos* (1993), *Crónicas maravillosas* (1997) e *Itaca* (2001). Además ha publicado el libro de relatos *Historia personal del miedo* (1994). En estas páginas concentraremos nuestra lectura en *Cipango* (1992). Todas las citas de sus poemas corresponden a esta edición.

4. Obras citadas

Bianchi, Soledad. 1995. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Binns, Niall. 1998. "El fin de los parricidas: hacia una teoría del escritor postmoderno en Chile". Ed. Trinidad Barrera. *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía. 325-331.

Baudrillard, Jean. 1984. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

Brito, Eugenia. 1994. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio.

Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

- Calinescu, Matei. 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Campos, Javier. 1987. *La poesía chilena en el período 1961-1973 (Gonzalo Millán, Waldo Rojas y Oscar Hahn)*. Minneapolis-Concepción: Institute for the Study of Ideologies and Literature-LAR.
- _____. 1994. "Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina". *Revista Iberoamericana* 168-169: 891-912.
- Cánovas, Rodrigo. 1986. *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO.
- Carrasco, Iván. 1998. "Antipoesía y neovanguardia". *Estudios Filológicos* 23. 139-148.
- _____. 1989. "Poesía chilena de la última década (1977-1987)". *Revista Chilena de Literatura* 33: 31-46.
- Combalía, Victoria *et al.* 1980. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume.
- Chihuailaf, Elicura y Guido Eytel. 1985. "Gonzalo Millán: un poeta objetivista". *Poesía Diaria* 6, año II, mayo.
- Dubois, Gilbert. 1980. *El manierismo*. Barcelona: Península.
- Foxley, Ana María. 1988. "Enrique Lihn: la imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad". *La Epoca. Literatura y Libros*, 29 de mayo.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Godoy Gallardo, Eduardo. 1991. *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago: La Noria.
- Guerrero, Pedro Pablo. 1995. "La metáfora no me interesa en absoluto". *El Mercurio. Revista de Libros*, 19 de marzo.
- Habermas, Jürgen. 1991. "Modernidad un proyecto incompleto". *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. N. Casullo. Buenos Aires: Puntosur.
- Hahn, Oscar. 1989. *Imágenes fijas en un cielo blanco*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Harris, Tomás. 1992. *Cipango*. Santiago de Chile: DOCUMENTAS/CORDILLERA.
- Hill, Nick. 1982. "Oscar Hahn o el arte de mirar". *Revista Chilena de Literatura* 20: 99-112.
- Jameson, F. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Paidós.
- Lastra, Pedro. 1990. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier.
- Lihn, Enrique. 1975. *Por fuerza mayor*. (Antología) Barcelona: Ocnos-Libres de Sinera.
- _____. 1977. *París, situación irregular*. "Pról." Carmen Foxley. Santiago: Aconcagua.
- _____. 1984. "Un lenguaje violento y "chilensis": *La Tirana*, de Diego Maquieira". *Apsi* 137 (Santiago) IX.
- Lotman, Iuri. 1996. *La semiosfera*. 3 vol. Madrid: Cátedra.

- Maquieira, Diego. 1983. *La Tirana*. Poema. Santiago de Chile: Tempus Tacendi.
- Millán, Gonzalo. 1968. *Relación personal*. Santiago de Chile: Arancibia Hermanos.
- _____. 1984. *Vida*. Ottawa: Ediciones Cordillera.
- Moulian, Tomás. 1997. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS.
- Muñoz, Luis y Dieter Oelker. 1993. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Nómez, Naín. 1996. "Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: Un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad". *Atenea* 474: 105-126.
- Richard, Nelly. 1994. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rojo, Grinor. 1989. *Crítica del exilio*. Santiago: Pehuén.
- Ruffinelli, Jorge. 1990. "Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?". *Nuevo Texto Crítico* 6: 31-42.
- Subercaseaux, Bernardo. 1991. *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Documentas/Cesoc/Ceneca.
- Triviños, Gilberto. 1988. "El regreso". *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología*. María Nieves Alonso et al. Santiago: IMPRODECESOC.
- Valdés, Adriana. 1996. *Composición de Lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria.
- Yudice, George. 1989. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29: 105-128.