

Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta:

Un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad*

NAIN NOMEZ**

INTRODUCCION

“El Pedagógico. El Taller de Escritores de la Universidad Católica, las revistas *Trilce*, *Arúspice*, *Tebaida*. Los premios de la revista *Paula* con esas bellezas de mujeres llamadas Isabel Allende, Delia Vergara, Malú Sierra. La FECH de la Alameda. Los Congresos de poetas de la Universidad Austral. Las cervezas del Café Turismo mirando el río ...leyendo a Cortázar, a Salinger, a Mailer, a Lowry... a Neruda, a José Agustín, a Saroyan, mientras los neumáticos dejan su estela de caucho caliente en el pavimento. Escuchamos a Joan Báez, a Dylan, al primer Serrat, los clásicos Iracundos... pero por sobre todo, por encima de las más altas cumbres, a Los Beatles (...)

Los letreros luminosos, las películas en kodakrome, el golpeteo de la lluvia sobre las tejas de alerce, el ineludible sonido estereofónico de los long play. Los mismos que giraban a las mismas 33 un tercio revoluciones por minuto, en Nueva York, Lima, Buenos Aires o

*Este artículo forma parte del proyecto *Revisión crítica de la poesía chilena contemporánea 1888-1988* apoyado por FONDECYT.

**NAIN NÓMEZ: Profesor de Literatura Hispanoamericana. Universidad de Santiago. Crítico y ensayista.

Ciudad de México, donde había también otros que estaban dispuestos a estrujar su última gota de semen por la “onda”, lo que en muchas palabras equivalía a ser extrañamente devoto del pop, la televisión, la Reforma Universitaria, el amor a todo trapo, Casa de las Américas, el pelo largo, las ideas largas, la exquisita Brigitte (...)

Armamos una alharaca verbal para mostrar que nadie tenía pretensiones, que escribíamos para pasarlo bien, para evidenciar la alegría de estar parados sobre el planeta (...)

Siempre en movimiento. No sólo del arrabal al centro y viceversa, sino del subdesarrollo a la tecnología. Del amaneramiento lingüístico al desenfado por nombrar las cosas por su nombre, dejando muy en claro cuántos pares son tres moscas. Del rebelde sin causa a la conciencia política, de la corbata a la nueva piel del blue jeans, del silencio a la estereofonía. Del bolero al rock ácido... De la métrica a esta nueva clase humana, cuya estética más visible tal vez sea la ausencia.

Estábamos dando un espectáculo para nosotros mismos, cosa que quizás evidenciaba un profundo egoísmo en pos de la alegría... Hasta que nos llegó la hora del somos un sueño imposible que busca la noche”.

(Carlos Olivárez. Del prólogo a *Los veteranos del 70*).

El contexto enunciado más arriba y que sirve de marco introductorio a una antología literaria de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, entra en diálogo directo con la narrativa de la época, pero se asume muchas veces en franca contradicción con el marco de pesimismo y descentramiento del sujeto de la poesía que se escribe y publica en esos momentos.

En la narrativa de Antonio Skármeta, de Salomon Mekled, de Ariel Dorfman, de Poli Délano, de Carlos Olivárez y otros, resulta sintomática la influencia de la música rock y el jazz, la creación popular, la literatura *beat* norteamericana, el boom de la novela hispanoamericana y otros fenómenos puntuales. En la poesía, en cambio, la tradición de las vanguardias despliega la marca del sujeto poético de la modernidad y la extiende hasta nuestros días, pero en medio de transformaciones que desplazan al sujeto y que en los años sesenta se hacen ya evidentes. Estas transformaciones que operan al interior del sujeto poético, anuncian en la poesía de los sesenta una crisis que desborda la pura marca textual y se contrapone al optimismo cultural y

social de la época. Esta contradicción funciona, a nuestro juicio, con distintas marcas en la narrativa y en la poesía. La primera es más dúctil a las influencias que intervenían en la literatura hispanoamericana, norteamericana y universal y está ligada más directamente a los fenómenos de la cotidianidad, mientras que la segunda se sumerge en una interioridad opaca y escindida, contraponiéndose al optimismo transitorio y anunciando la alienación de un sujeto descentrado y deshumanizado por la técnica, el economicismo, el consumismo y el militarismo de los setenta y los ochenta.

EL SUJETO DE LA MODERNIDAD Y LA POESÍA POSTERIOR

Resulta claro que la marca del sujeto poético de la modernidad es el ejercicio de un vivir superior que lo convierte en adivino y mago, un vidente capaz de recibir experiencias de revelación que se posibilitan en el discurso. Walter Benjamin y Ana Balakian, entre otros, han señalado que la herencia romántica convirtió al poeta en una especie de sabio que añade a su videncia superior, una voluntad de acción que se despliega a partir del romanticismo, continúa con el simbolismo y culmina en las vanguardias¹. En esta matriz está la posibilidad más alta de la articulación. Saber más Acción de este sujeto, y al mismo tiempo están también los primeros atisbos de su disolución.

El tema de la conciencia moderna —que se inauguró para algunos con el Renacimiento del siglo XVI, para otros con el imperio de la razón en el XVII y para los últimos con el siglo de la Ilustración y el entronizamiento del capitalismo—, y el de su posterior crisis, ha permeado también la interpretación de la literatura y sus desplazamientos discursivos. Nicolás Casullo señala que lo postmoderno “apunta a señalar el agotamiento del proyecto de la modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores. Asistiríamos a la pérdida de legitimidad de aquellas narraciones modernas

¹En Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. (Madrid; Taurus, 1980) y Ana Balakian, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. (Madrid: Guadarrama, 1969) y *Orígenes literarios del surrealismo. Un nuevo misticismo en la poesía francesa*. (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1957). Al respecto cabe citar la interesante tesis de Magister (USACH, 1994) de Alvaro Kaempfer, titulada “Sujeto poético y modernidad en *Nada se escurrey Poemas de este tiempo y del otro* de Enrique Lihn”, en que se aplican estos conceptos a la obra del poeta chileno.

que operaron en términos de filosofía de la historia: concepción de un devenir emancipador de los hombres y de las sociedades, protagonismo del sujeto moderno como el lugar de la enunciación racional de la verdad y de la transparencia de los sentidos de la realidad, visión del derrotero humano como un progreso indeclinable hacia la libertad, hacia la absoluta soberanía de los pueblos y la justa igualdad en la distribución de las riquezas”. Y agrega que “el presente que habitamos mostraría una fragmentación de la experiencia del hombre, manejado por las lógicas de lo tecnourbano-masivo-consumista. Fragmentación que no podría retornar a ningún valor, plan o cuerpo simbólico integrador de los significados”². La condición postmoderna viviría en la saturación del espectáculo, la escenografía y la simulación sobre sí mismo. Se trata de una crisis del sujeto, de una disolución de la representación de los grandes relatos históricos, de un quedarse atrapado en el mero discurso sin autor ni espectador, en un lenguaje con un ser apenas susurrante que ha perdido todo centro como *lugar de la verdad*. En este mismo sentido, la ciudad capitalista que representaba la geografía central del mundo moderno, se transforma en un laberinto caótico que subsume o margina a sus habitantes y que en el caso de América Latina pareciera transformarse en periferia o simulacro de la metrópoli, ciudad incomprendible con ciudadanos desposeídos de un entorno esencialmente armónico.

El principio central que sirve de marco general al sujeto poético de la modernidad es la idea de renovación, el cuestionamiento de la época, la reformulación de los valores individuales y colectivos, en síntesis, la idea de cambio. La reelaboración y apropiación que hacen los escritores latinoamericanos de esta modernidad gestada en la metrópoli y desplegada a partir de ciertos ciclos de modernización de los procesos económicos locales, supone y señala su confluencia general con el fenómeno foráneo, al mismo tiempo que muestra su especificidad marginal, lo que permitirá constatar en estos procesos una modernidad a medias³. Por su parte, los escritores latinoame-

²Nicolás Casullo, compilador, *El debate modernidad-postmodernidad* (Buenos Aires: Punto Sur Editores, 1989), pp. 17-18 y 19.

³Sobre el tema modernidad, modernismo y procesos económicos, políticos y sociales latinoamericanos, los trabajos van desde Agustín Cueva en lo económico hasta Jaime Concha, Angel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Iván Schulman en lo socio-literario, todos autores que se han preocupado del proceso modernismo-modernidad en el continente.

ricos se apropian de esta concepción y la reelaboran, aplicándola como un principio paradigmático a la literatura naturalista-modernista primero y vanguardista después, siendo claramente parte de las estrategias discursivas en las cuales se originan las obras de Neruda, Huidobro y De Rokha en Chile. Esta situación empieza a cambiar en sus continuadores, en quienes el proceso de la modernidad aparece y se representa con sus primeras fisuras evidentes.

Desde los años cincuenta, la obra de Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn y otros poetas chilenos pone en duda la unidad totalizadora del sujeto poético de la tradición vanguardista, situándolo en una precaria situación de disolución y pesimismo, que se extiende hacia la poesía de los sesenta y abarca hasta nuestros días. Más aún, es posible que esta precariedad ya se anunciara en algunos textos de Vicente Huidobro, de Pablo Neruda, Pablo de Rokha o Humberto Díaz Casanueva.

En los años sesenta, los acontecimientos políticos, sociales y culturales de reformas, procesos de descentralización y crecimiento económico y demográfico, acompañan y marcan la aparición de grupos poéticos nuevos en ciudades como Concepción, Valdivia, Valparaíso y Arica, cuyos integrantes buscan reconstituir un sujeto poético que se arraigue en un espacio paradigmático reconstruido históricamente en la memoria. En Santiago, centro polarizador de los grandes movimientos y epígonos de la poesía chilena del siglo, se gestan, por el contrario, una serie de agrupaciones y escritores periféricos y descentrados, cuya finalidad es, a su vez, mostrar a través de diversas estrategias textuales un mundo urbano emergente que tangencialmente corresponda a la ciudad capitalista moderna con su progreso optimista, pero también como un laberinto donde la sociabilidad humana se hace cada vez más fragmentada y caótica. Entre ambas posiciones, una serie de poetas desvinculados de movimientos y grupos también da cuenta de la compleja articulación cultural que se produce en esa década.

A nuestro juicio, en Chile la escritura poética de los años sesenta se constituye en un puente plural que por un lado recoge la tradición de las vanguardias, la antipoesía, el larismo y la poesía continental, norteamericana y europea vigente, y por otro, sirve de punto de partida, puente y continuidad para los planteamientos pluriformes y neovanguardistas de la poesía de los ochenta.

LOS GRUPOS, LAS REVISTAS

La discusión de la poesía de los sesenta se ha situado fundamentalmente en los grupos literarios emergentes, su relación generacional, los espacios que ocuparon, su dependencia de las universidades, su ruptura o continuidad con la tradición y la poesía anterior a ellos, su aporte y desafiliación de la poesía de los setenta y los ochenta, sobre quienes fueron importantes y quienes no lo fueron. Los trabajos de críticos como Soledad Bianchi, Jaime Concha, Luis Bocaz, Carmen Foxley, Grínor Rojo, Javier Campos, Ricardo Yamal, Juan Armando Epple y el propio aporte de los poetas a través de textos teóricos, entrevistas, testimonios y estudios, ha ido clarificando y reinterpretando los diversos momentos de la producción en muchas lecturas⁴. Una primera comprobación aparece de inmediato: la mayor parte de los grupos si no todos, se gestan al alero de las universidades, en las cuales los escritores jóvenes han conseguido crearse sus espacios ayudados por algunos poetas mayores, como Gonzalo Rojas, Andrés Sabella, Nicanor Parra, Miguel Arteche, Humberto Díaz Casanueva y otros. El escenario aparece dominado por dos grandes contingentes literarios que se situaron en

⁴Soledad Bianchi en *Poesía chilena. (Mirada, enfoques, apuntes)* (Santiago: Documentas/CESOC, 1990) y en una serie de artículos y entrevistas publicados en *Revista Chilena de Literatura, Mapocho, Atenea* y revistas extranjeras; Grínor Rojo en *Poesía chilena del fin de la modernidad* (Concepción: Ediciones de la Universidad de Concepción, 1993) y artículos diversos; Carmen Foxley y Ana María Cuneo en *Seis poetas de los sesenta* (Santiago: Editorial Universitaria, 1991); Javier Campos en *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (Minnesota/Concepción: Institute for the Study of Ideologies and Literature y Ediciones Lar, 1987); Ricardo Yamal en *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica* (Concepción: Ediciones Lar, 1988); Jaime Concha en "La poesía chilena actual", *Literatura chilena en el exilio* 4 (California, 1977), "Mapa de la nueva poesía chilena" en Yamal, *op. cit.*, pp. 93-96 y en otros trabajos; Luis Bocaz en "Sobre la poesía joven", *Vistazo* (1965); Juan Armando Epple en "Trilce y la nueva poesía chilena" en *Literatura chilena en el exilio* 9 (California, 1978) y "Nuevo territorio de la poesía chilena" en Yamal, *op. cit.*, pp. 51-72; María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños en *Cuatro poetas chilenos: Gonzalo Rojas, Floridor Pérez, Omar Lara, Jaime Quezada* (Concepción: Ediciones Lar, 1992). Resulta interesante constatar el interés de los críticos por la poesía de la promoción de los sesenta en los últimos años. Sin embargo, libros, artículos, entrevistas y reseñas, siguen ignorando tanto la complejidad y amplitud del fenómeno en términos de profusión de líneas poéticas y estrategias textuales, como el hecho de que el foco dominante se posesiona en la escritura realizada en la provincia, por medio de una curiosa permutación que deja en penumbras "una escritura de los bordes" realizada en Santiago y Valparaíso, tal vez marginal a ese foco, pero no por ello menos importante en el mapa del período. Las excepciones a este planteamiento reduccionista han sido

las ciudades de Valdivia y Concepción entre abril de 1964 y julio de 1968, con el nombre de “Trilce” y “Arúspice”, agrupaciones y revistas que integraron poetas de diferente formación, pero con algunos supuestos comunes. “Trilce”, dirigido por Omar Lara, nace como una Hoja de Poesía bajo el alero de la Universidad Austral de Valdivia. El grupo que se va aglutinando en un espacio común lo componen, además de su director, Enrique Valdés, Juan Armando Epple, Carlos Cortínez, Federico Schopf, Walter Hoefler, Luis Zaror, Eduardo Hunter. Junto a la revista que salió durante 16 números hasta 1969 se organizaron talleres, se realizaron recitales colectivos y cuatro encuentros nacionales de poesía joven entre 1965 y 1972, en conjunción con otros grupos. Hay en estos poetas una ligazón importante con aquellos poetas mayores vigentes, especialmente los de la generación del 50, a quienes se les rinde homenaje en el Encuentro de Poesía Joven de 1965. Son los mismos cuyas obras se reiteran en la revista *Trilce*: Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, Alberto Rubio, David Rosemann Taub, Jorge Teillier, Armando Uribe Arce. Tangencialmente aparecen algunas declaraciones antiimperialistas, pero en general no quieren mezclar el compromiso político con la producción literaria. Por su parte, el grupo “Arúspice” surge de un primer intento grupal generado

las incursiones de críticos como Soledad Bianchi o de poetas de la misma promoción como Gonzalo Millán, Javier Campos, Waldo Rojas, Miguel Vicuña y Jorge Etcheverry. De otro lado, este mismo reduccionismo ha operado en la crítica sobre la poesía chilena en relación a establecer un marcado contraste entre la tradición moderna y la ruptura (“postmoderna”). La tendencia de ruptura pareciera ser el canon para medir valóricamente toda obra literaria que abra el sentido de la realidad o que muestre las nuevas condiciones estéticas. Esta dicotomía, que subvalora el desarrollo profundo de una tradición que no se agota en sus epígonos más evidentes (Neruda, Huidobro, De Rokha, Mistral y otros), ha impedido apreciar los matices que presentan obras ricas en visiones de la realidad ya iniciadas bajo el marco del sujeto poético de la modernidad, pero que marcan también aspectos críticos del mismo, bajo otros supuestos que los que preconizaba el romanticismo, el modernismo o las vanguardias, y cuyo aporte estético es también fundamental. Basta citar aquí las obras de poetas de diversas promociones como Efraín Barquero, Armando Uribe, David Turkeltaub, Pedro Lastra, Raúl Barrientos, José Angel Cuevas, Estela Díaz Varín, Cecilia Vicuña, Omar Cáceres, Rubén Azócar, Victoriano Vicario, Carlos de Rokha, etc. No forman parte de un mero catálogo o cronología de autores, sino que muestran expresiones diversas de un sujeto poético de la modernidad nunca enteramente agotado. La hibridez estructural que se da entre la ruptura y la continuidad en las visiones de mundo textuales, que permean la tradición poética chilena del siglo XX, forma parte de un decurso literario mayor que no puede dejar de verse en su coexistencia de desarrollos centrales y marginales, periféricos, heterogéneos y contradictorios, pero nunca reductores con respecto a la realidad que se quiere significar.

por Jaime Quezada, Silverio Muñoz y Sonia Quintana con el nombre de “De los Amaneceres” en la Universidad de Concepción, el que fue apoyado también por Gonzalo Rojas, Alfredo Lefebvre y Jaime Giordano, escritores mayores. En 1965 cambian el nombre a “Arúspice”, aludiendo con ello al sacerdote romano que predecía el oráculo en las entrañas de los animales sacrificados. Lo integraban Jaime Quezada, Silverio Muñoz, Floridor Pérez, Gonzalo Millán, José Luis Montero, Edgardo Jiménez, Raúl Barrientos, Jorge Narváez, Enrique Giordano, Javier Campos, entre otros. “Arúspice” se presenta como un grupo de mayor comunidad que busca trascenderse y por ello publica una especie de manifiesto en la revista del mismo nombre en 1966. Se centra en el trabajo poético y quiere manifestarse más como una actitud que como un programa o una escuela. Luego fueron incorporando en su publicación a otros escritores chilenos de mayor consagración como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Gabriela Mistral, Alfonso Alcalde y nuevos como Waldo Rojas y Hernán Lavín Cerda. Hacia el norte, en Arica, el grupo “Tebaida” fue menos conocido por su lejanía, pero su vinculación con la literatura extranjera y la constancia de Alicia Galaz y Oliver Welden, lo sacó del provincianismo. Apareció en 1968 vinculado a la Universidad de Chile de Arica con una revista que alcanzó 9 entregas y que duró hasta 1972. En ella participó el poeta Andrés Sabella y fue la más politizada de todas, vinculándose con la poesía indígena de las fronteras con Perú y Bolivia y a otras expresiones de grupos minoritarios continentales. Todas estas revistas van a transformarse en las voceras de los poetas de los sesenta que aparecen como definatorios en ese momento. Funcionan desde las ciudades más importantes de la provincia, son patrocinadas por universidades, optan por una continuidad poética que se nuclea en torno a poetas mayores o de vigencia relevante y se caracterizan por su heterogeneidad estética aunque predomina en un comienzo la adhesión al larismo de Teillier y Barquero, la antipoesía y el coloquialismo influido por Ernesto Cardenal y otros poetas latinoamericanos. Forman parte de una comunidad literaria que no quiere adscribirse a compromisos políticos directos. Se insertan en el contexto de la poesía internacional al participar en encuentros con escritores extranjeros dentro y fuera de Chile. La mayor parte de los poetas alcanza a publicar libros antes de la desaparición de los grupos y el golpe de estado de 1973: Oscar Hahn, que es el precursor inmediato con *Esta rosa negra* en 1961 y *Agua final* (1967); Hernán Lavín Cerda, *La altura desprendida* (1962), *Poemas para una casa en el cosmos* (1963), *Nuestro mundo* (1964), *Neuropoemas*

(1966); Omar Lara, *Argumento del día* (1964) y *Los enemigos* (1967); Jaime Quezada, *Poemas de las cosas olvidadas* (1965) y *Las palabras del fabulador* (1968); Floridor Pérez, *Para saber y cantar* (1965); Ramón Riquelme, *Pedro, el ángel* (1965); Waldo Rojas, *Agua removida* (1964), *Pájaro en tierra* (1965), *Príncipe de naipes* (1966); Manuel Silva Acevedo, *Perturbaciones* (1967) y Gonzalo Millán, *Relación personal* (1968). Por último, su apropiación del espacio poético de los sesenta será canonizada a través de la antología *Poesía joven de Chile*, preparada por Jaime Quezada para la editorial Siglo XXI en 1973.

Los otros grupos que se formaron en Santiago, Valparaíso y Viña del Mar tuvieron menos resonancia y los poetas fueron más tardíos en publicar libros. La mayor parte de ellos aparecen en revistas y proponen una poesía desgarrada entre la descripción de una ciudad alienante y fragmentada y la búsqueda de la unidad latinoamericana, que se alimentaba de la utopía social. Entre los grupos están “La Tribu No”, “La Escuela de Santiago”, el grupo “América”, “Amereida”, el grupo “Café Cinema” y otros colectivos menos difundidos⁵.

UN CONTEXTO PROBLEMATICO

Se ha convenido en situar la década de los sesenta como un período turbulento en América Latina y en el mundo entero. Es la época de Kennedy y la Alianza para el Progreso, su auge y su fracaso; es la instauración de la Revolución Cubana y su modelo rupturista para el continente; es el momento de la invasión a Santo Domingo, de la guerra de Vietnam, sus críticas y sus protestas; del Flower Power, la muerte del Che Guevara en Bolivia y la revolución de Mayo en Francia; de Los Beatles, el boom de la novela hispanoamericana, la proliferación de dictaduras militares y el traslado de la guerra fría al continente. Pero es también la década del debate

⁵Los poetas que representan estos grupos son: Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Marcelo Charlín y Francisco Rivera del grupo “La Tribu No”; Jaime Anselmo Silva, José Angel Cuevas, Cayo Evans, Bernardo Araya, Oscar Lennon, entre otros, del grupo “América”; Jorge Etcheverry, Erik Martínez, Naín Nómez y Julio Piñones del grupo “La Escuela de Santiago”; Miguel Vicuña Navarro, Hernán Miranda y Hernán Castellano Girón en forma individual. La lista es mucho más extensa y requeriría una detención mayor.

cultural en encuentros nacionales y continentales, grandes revistas y figuras intelectuales que traspasan su propio quehacer. Desde el punto de vista económico, la mayor parte de los países latinoamericanos sufre un fuerte estancamiento desde los años cincuenta. Las teorías cepalianas de Raúl Prebisch buscan integrar industria y agricultura a través de la inversión extranjera, mientras el Panamericanismo se muestra ahora abiertamente al servicio del interés norteamericano. La división de dos bloques irreconciliables se traslada de Europa, Asia y Africa al continente y las teorías de la guerra insurreccional levantan focos guerrilleros por todos lados, llegando hasta las propias universidades. Algunos de estos acontecimientos son fundamentales para entender el desarrollo de los grupos poéticos del momento. En el caso de Chile, son especialmente importantes la Reforma Agraria resistida por los latifundistas durante más de treinta años y un proceso de crecimiento educativo que produce ascensos sociales y reformas escolares. Es indudable que la articulación poética a los temas de la nostalgia por el Lar Bucólico e intocado que inician en los 50 poetas como Efraín Barquero y Jorge Teillier, está estrechamente vinculado a la apropiación poética de un mundo que pierde su estabilidad y deja de ser el espacio ideal en que conviven patrones e inquilinos. Resulta indudable también la ligazón de los grupos poéticos a una universidad que ha cambiado radicalmente con las reformas universitarias y que en Chile entre el 65 y el 70 alcanzan hasta la Pontificia Universidad Católica, apropiándose los estudiantes de sus espacios y llenándolos de organizaciones estudiantiles, talleres, academias, congresos, actividades culturales y políticas. Como señala muy bien Waldo Rojas: "...nuestra generación literaria está íntimamente ligada a la universidad y sobre todo al fenómeno de descentralización universitaria, es decir, al desenclavamiento de la universidad y su extensión hacia provincias"⁶. Esto incidió en la dispersión de los intelectuales, muchos de los cuales se quedaron en la provincia o volvieron a ella. Universidad que ahora potencia la producción literaria y acoge a poetas y escritores ofreciéndoles un cargo o invitándoles a talleres y congresos. Al mismo tiempo, pareciera que el cambio de estatus o de espacio productivo vinculado a la academia y la reflexión incidiera en la perspectiva estética de estos jóvenes que hacen una

⁶Waldo Rojas en entrevista realizada por Gonzalo Millán, *El Espíritu del Valle* N° 1 (Santiago, diciembre 1985), p. 39.

poesía más ligada al Logos que al Pathos, al conocimiento que a la genialidad poética. Carmen Foxley ha señalado que en estos poetas existe una “autoconciencia problematizadora del propio quehacer y del oficio” y que se “enfatisa la relación de estos poemas con los contextos de la cultura, la literatura y el lenguaje... en términos de señalamiento intertextual reflexivo... [y que esto pasa] por la exploración y exhibición de los supuestos cognoscitivos o perceptivos latentes y desde ahí, al cuestionamiento de nuestro modo de relacionarnos con el mundo y con el otro”⁷. Es explícito en todos ellos su propósito crítico, tanto del mundo que se avecina como de su quehacer, lo que se muestra en un sujeto poético, que a contrapelo de lo que señalan varios críticos, ya no es el de las vanguardias, sino que se descentra hasta dejar sólo la marca de sus huellas, un puro estado de ánimo heterogéneo y ambiguo.

PROPUESTAS POÉTICAS: RUPTURA Y CONTINUIDAD

La ligazón entre los grupos poéticos del sur y los poetas mayores va a dar origen a una identidad de la poesía emergente en los sesenta con la matriz lórica de Teillier, la antipoesía de Parra y la intercalación narrativa y coloquial de Lihn. Recogen el uso epigramático, la intertextualidad, los elementos conversacionales, los giros idiomáticos de registro semiurbano, la construcción casi narrativa, la desacralización y la ironía. Desde Teillier el discurso poético redescubre las huellas de lo perdido, porque el presente está deshabitado. Las imágenes se guardan en la memoria para soñar con ellas mientras permanecen en un espacio secreto y un tiempo idílico, siempre amenazado por la razón que nos devuelve a la nada. A partir de Lihn, la apetencia de absoluto que desde el romanticismo a las vanguardias obsesionaba las búsquedas poéticas, se desdobra en una subjetividad que retorna siempre a sí misma y que anuncia la fragmentación del sujeto moderno. Por su parte Parra, por medio de la ironía y la parodia de los discursos cotidianos, había llevado el lenguaje poético a su antípoda más grotesca y ridícula, corroyendo a fondo la imagen del poeta-dios. En este marco, la poesía de los grupos del sur parece continuar los mismos recursos, pero matizando los

⁷Carmen Foxley y Ana María Cuneo, *Seis poetas de los sesenta*, op. cit., pp. 10-11.

temas. Sin embargo, en el detalle podemos percibir que la matriz se abre hacia la multiplicidad y que en el código emergente los planteamientos de los cincuenta no se agotan, sino que expresan las claves de una postura que se multiplica y profundiza, incluso en aquellos poetas que parecen seguir los códigos tradicionales más de cerca i.e. Omar Lara, Jaime Quezada, Floridor Pérez o Hernán Miranda. Como indica Javier Campos, en Teillier, “la infancia es el recuerdo amenazado por lo temporal. En Quezada y Pérez, lo que hay es una infancia escindida entre un mundo láríco que ya no existe y un mundo más moderno que lo asedia”⁸. Juan Armando Epple ha señalado también que en Lara no existe ya el recuerdo nostálgico del espacio láríco, sino una búsqueda y negación de la utopía de la ciudad que lo lleva a situarse en el mundo de los abuelos. La expulsión de ambos lados obliga al hablante a un constante peregrinar, característica que Grínor Rojo asignará como central del sujeto de Lara, sobreviviente de la memoria que no busca una trascendencia metafísica o religiosa, sino que se queda en la pura pasión recordante de un sujeto siempre poseído por el miedo y la angustia⁹. Su sujeto poético deroga la ciudad, sigue buscando el lar perdido y entre el aquí y el allá deambula en la pura elipsis de sí mismo, el fragmento, el gesto inacabado, el salir y el entrar de un territorio inestable dentro del cual lo único que dura es el gesto. Parafraseando al mismo Rojo, pareciera que el lar de Teillier culminara en Lara en un callejón sin salida y se desintegrara en una búsqueda sin objeto, donde la modernidad utópica llega a su término.

La mayor parte de los poetas de los sesenta vienen de la provincia y se instalan en ciudades que nunca terminan de pertenecerles del todo. Siguen

⁸Javier Campos, *La poesía chilena en el período 1961-1973* (G. Millán, Waldo Rojas, Oscar Hahn), *op. cit.*, nota 17, p. 35. Por su parte, Mario Rodríguez agrega que “se equivoca la crítica... cuando afirma que la poesía láríca, privilegio de la infancia, es un componente básico de la producción de Quezada (...). Se encuentra presente en cierta medida en el primer libro de Quezada (*Poemas de las cosas olvidadas*)”. Rodríguez agrega que hay secciones completas del libro en que se percibe la categoría del diferimiento y una infancia diferida no puede ser láríca. En “Jaime Quezada: la poesía de la postergación”, *Cuatro poetas...*, *op. cit.*, p. 129.

⁹Juan Armando Epple, en “Trilce y la nueva...”, *Literatura chilena en el exilio* 4 (1977), pp. 7-10 y “Nuevo territorio...”, en Ricardo Yamal, *La poesía chilena (1960-1984) y la crítica*, *op. cit.*, pp. 59-60 y en Grínor Rojo en *Poesía chilena del fin de la modernidad*, *op. cit.*, pp. 8-50. Epple sostiene que el motivo del viaje ya está presente en Teillier, y que en su obra, tránsito y arraigo son parte de la misma búsqueda fundamental.

añorando el lar, pero el retorno ya no es posible y en la negación de ambos mundos se escinden en un espejeo al infinito. Silva Acevedo desde *Perturbaciones* se acerca a Lihn en su matiz prosaico, coloquial, urbano, desencantado, asordinado. También él recoge los argots de la calle, la cháchara burocrática, los retazos de la publicidad y los medios de comunicación, multiplicando las máscaras de sus sujetos fragmentados. Pero, como señala Rojo, el viajero de Silva Acevedo es un falso viajero y su historia es también una falsa historia¹⁰. Aquí ya no hay estrategia nostálgica ni profética, sino sólo refundiciones, trasvasijos, carencias, máscaras, alegorías y parodias; una resignación destructora que sólo conduce al autoescarnio y a una conversión desganada que repite una careta tras otra. En Silva Acevedo como en Lihn, pero aún más exacerbadamente, su personaje-sujeto se esconde tras las máscaras, para ocultar su desaliento frente a un mundo donde la plenitud no existe ni al comienzo ni al final y en el cual se despierta “dando graznidos y cloqueando”¹¹.

Específicamente, hay dos poetas que participaron en sus inicios en el grupo “Arúspice”, que resumen modélicamente esta ruptura con el sujeto lárnico de la nostalgia mítica, para asumir una postura que niega tanto la búsqueda del conocimiento como el lenguaje que lo hacía posible: son Waldo Rojas y Gonzalo Millán. En su obra se han señalado una serie de aspectos de gran interés que incluyen en el caso de Waldo Rojas la opacidad del lenguaje, el carácter cognoscitivo y la disposición espacial de los poemas, el antagonismo entre vida individual y vida social, la importancia de lo fónico y lo plástico, el desdibujamiento entre el adentro y el afuera, la situación marginal del hablante y su tránsito por espacios periféricos, el análisis del discurso desde diferentes perspectivas que incluyen la autorreflexibilidad, la multiplicación del foco de percepción y la marginación del sujeto. Con respecto a Gonzalo Millán, diversos trabajos han ahondado en la negatividad crítica del mundo poetizado ligado a una búsqueda de la identidad, el uso de ciertos modelos de discurso comunitario, la visión de la infancia mutilada, la ligazón con experiencias humanas comunes representadas en imágenes visuales y táctiles o la reconstrucción poética de la

¹⁰Rojo, *op. cit.*, pp. 51-97.

¹¹De “Las águilas”, *Desandar lo andado* (Antología) (Ottawa: Ediciones Cordillera, 1988), p. 10.

ciudad perdida¹². Aquí sólo nos interesa recuperar la manera como ambos poetas aprehenden en sus primeros textos, el entramado real y latente del mundo urbano de la época y la manera como el sujeto poético focaliza los fragmentos de ese mundo desde una situación de impotencia y degradación, rechazo y negación, o bien desde una problematización reflexiva y mediatizadora que indaga por medio de la escritura, en los supuestos más angustiantes de la vida como un puente inconcluso entre el adentro y el afuera: expresión simbólica del exilio humano.

Rojas nacido en Concepción, pasó unos años en Angol también en el sur de Chile y luego estudió en Santiago, aunque durante años osciló entre una realidad y otra, subyugado por impresiones de ambos mundos. En sus primeros poemas se representa un sujeto que se origina marginalmente y que está signado por una búsqueda que es desde el comienzo un fracaso: "...quiere volver a su antigua cohesión / de sonido y eco" para "volver a llenar / esa envoltura vacía en que este minuto / transformé mi cuerpo" (en el poema "Regreso" de *Agua removida*, texto publicado en 1964, cuando el poeta tiene 16 años). Javier Campos ha señalado que este libro "es un texto-puente que modifica lo lárnico 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"¹³. A partir de esta idea, Campos desarrolla el tema del pájaro en tierra, recodificación del vuelo de Icaro altazoriano. Es el *leit motiv* de la caída del habitante urbano con las alas rotas por la frustración de vivir en la marginalidad: "Cielo vacío de alas es el de la Ciudad, / dominio de pájaros en tierra / con la vista baja en las plumas herrumbrosas". Por eso nosotros que nacimos para el arraigo, "mantenemos la vista en la altura / con esa extraña nostalgia del fruto recién desplomado al pie / del árbol" ("Pájaro en tierra")¹⁴. El vuelo se ha transformado en

¹²Nos referimos fundamentalmente a los trabajos sobre Waldo Rojas de Carmen Foxley, Jaime Concha, Javier Campos, Omar Lara, Federico Schopf, Enrique Lihn, Grínor Rojo y sobre Gonzalo Millán de Carmen Foxley, Grínor Rojo, Jaime Quezada, Soledad Bianchi, Jaime Concha, Jaime Giordano, Antonio Skármeta, Javier Campos y Steven White.

¹³Campos, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴Mario Rodríguez ha visto también esta representación del poeta caído en tierra en la poesía de Omar Lara. El hablante oculto en hoyos y guaridas se encuentra anidado en tierra y todo acceso al aire es clausurado. En Lara, el hablante se refugia en una madriguera para continuar empollando en la oscuridad, ya que se "visualiza lo externo como un espacio abominable en su doble sentido: histórico y existencial". Rodríguez, "La poesía de Omar Lara: una dialéctica del escondrijo y la ventana", *Cuatro poetas...*, *op. cit.*, pp. 152-155.

frustración y el afuera es la imagen de una orfandad acrecentada por una ciudad fantasmagórica, escindida, desolada, que representa una visión de mundo desintegrada: “Toda la ciudad de apacibles cadáveres colgantes” (como la carne en las carnicerías). Frente al vuelo frustrado, se retoma el motivo del viaje, pero aquí el viaje no es hacia la provincia adánica, sino hacia el propio interior, lo que se manifiesta en estados de ánimo agónicos, amenazados por la imagen de la muerte. Obsesivamente, se muestra en sus primeros libros a un hablante autorreflexivo que se imagina recluido, asediado por lo externo y que hace del lenguaje, ventanas y espejos mediados y desdoblados. Sin embargo, Campos termina por asimilar este desdoblamiento a la existencia de una ciudad escindida socialmente en barrios marginales y pudientes, perdiendo de vista el carácter de amenaza totalizadora que el medio urbano moderno tiene para el sujeto de los poemas. Hay un destierro del mundo y una clausura del yo que viene desde los primeros poemas y donde la ajenidad de lo urbano sólo se constituye en un signo más del desarraigo vital —tierra, agua, origen, infancia, tradición, autenticidad, historia—, que va cercenando el contexto del hablante. Este atrincheramiento constituye al lenguaje como una tensión entre el sujeto y las cosas, desde la cual se manifiestan un sinnúmero de significaciones que aluden angustiosamente a esa imposibilidad de desclausurar al yo y salir a una realidad negativa.

Carmen Foxley, más tangencialmente puesto que su interés es otro, ha aludido también al “entramado de la representación” como un despliegue de elementos que sintomatizan ausencia o privación. Focaliza también en los poemas “Pájaro en tierra” y “Arbol” de *Príncipe de naipes*, una percepción negativa de la ciudad en donde se asiste a una disociación entre el adentro y el afuera, enfatizada por el distanciamiento crítico de la mirada, lo que va dando perspectivas parciales y relativas de los fenómenos observados¹⁵. La asunción del mundo fragmentado de la ciudad se da en Rojas, mucho más a través de la organización de un discurso que incorpora el habla cotidiana urbana con sus clisés y coloquialismos recodificados (pero sólo sugiriendo escenas y ambientes), que a través del legado de la antipoesía o la poesía conversacional. Todo sucede en una sala de cine, en un universo disperso

¹⁵ Foxley, *op. cit.*, pp. 26-27.

por la pieza, en una calle donde la soledad es lo único que crece, en una baraja o un día mutilado donde la poesía rescata a sus heridos y lo único real son las moscas. Frente a un mundo que se desmorona y espejeando el espectáculo de un yo que se petrifica en el magnesio de la memoria, lo que permanece es el hueco, la huella, el vacío de un espectáculo de lo que fue, evocado en el poema como una fotografía estancada, sin redención ni progreso: “En toda la extensión de la playa / brillaba un negro aceite de cormoranes muertos” (“Cormoranes”). Como señala también Foxley, parafraseando a Federico Schopf, “el sujeto de la poesía de Waldo Rojas se enfrenta al ‘mundo deshabitado intencionalmente’, para transformarse él mismo en un escenario ‘de lo que ocurre en la naturaleza y la sociedad’, lo que podría borrar ‘la diferencia entre un adentro y un afuera’”¹⁶. Es en esta zona de estados de ánimo donde los escenarios recorren una y otra vez ciertas imágenes primordiales señaladas por el mismo Rojas (el mar, el pez, la profundidad de la noche y del agua, el natural desolado), en los cuales el desgarramiento existencial se abre y cierra una y otra vez, circularmente, propiciando un discurso de cuya tensión nace el poema: “Conexiones como zonas de intercambio de sustancias, interregnos, espacios intermedios y flujo de relaciones”¹⁷.

Gonzalo Millán, por su parte, ha sido visto como un poeta puente, por diversas razones. Nacido también en el sur, estudia en Concepción y se hace parte esencial del grupo “Arúspice”. Su primer libro, *Relación personal* de 1968, lo pone de inmediato en el centro de una poesía que se reconoce en la tradición, pero que al mismo tiempo pone en cuestión al sujeto. Como indica Foxley, el personaje de estos textos deambula sobresaltado por una intimidad conflictiva y la presencia de un otro (otra), peligroso y acechante¹⁸. Foxley ve en el personaje de los textos una escisión de sí y del otro, que parte de un conflicto interior para intentar afincarse en las sensaciones y desplegar la conciencia del fracaso y del vacío como formas de muerte. Para los efectos de nuestra línea de reflexión, nos interesa señalar que al igual que en Rojas, la obra primera de Millán está poblada de imágenes corrosivas, mohosas, putrefactas y mutiladas, las que reducen al sujeto a espacios cerrados y en donde la imagen del caracol permite percibir el carácter

¹⁶Ibid, p. 47.

¹⁷Entrevista a Waldo Rojas, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸Foxley, *op. cit.*, p. 59.

hermético y petrificado de su mundo¹⁹. La poesía de Millán se aleja para siempre de los espacios lárnicos (nada más opuesto que esta infancia negativa y llena de encuentros frustrados a la infancia del mito adánico en los lares) y como señala Campos, está más cerca de la sensibilidad de la narrativa de los 50 (con sus seres alienados y marginales, su autodestrucción, su desarraigo, su visión animalesca del hombre), aunque la visión irónica de Millán y el efecto de *bricolage* la alejan de la misma. El sujeto tamiza con el distanciamiento cualquier intento de recuperación romántica o sentimental del pasado y cuando se vuelve sobre sí mismo sólo logra recuperar un paisaje arruinado, un perfume desvaído, una naturaleza cuya transformación y decadencia es un símil del ser humano, un cuadro visual que en su mismo origen es ya movimiento de destrucción, mutilación, ausencia, ruina u olvido: “Las alas arrancadas por mis uñas”, “un muñeco podrido bajo tierra en el jardín”, “un puñado ruin de aserrín sucio”, “un pescado muerto que hedía”, “echo fuera los podridos huevecillos”, “la gillete del odio en nuestras bocas”, “mi cuerpo que se desangra en sal y lágrimas”, etc. Centrado en la función mutiladora, la concreción de la ciudad en la obra es casi imperceptible, pero no por ello menos esencial. En su ausencia y su carencia, el mundo urbano aparece como espacio del anonimato, la apariencia tecnológica, la falta de identidad social. Campos ha planteado agudamente esta característica de *Relación personal*: “...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”²⁰. De allí que las señales impersonales de un sujeto casi sin marca, apunten a mostrar edificios como cáscaras vacías, calles solitarias, torres amenazantes: “En la noche de falsos colores comerciales”, “en lo alto se iluminan las ruedas gigantescas y las torres”. Se trata de una exterioridad geográfica que produce terror y lleva a los personajes “a escondernos a un cuarto cubierto de postales”, donde (como indica Campos) permanece la ciudad petrificada en las postales y donde el espacio privado revierte al sujeto a su figura de caracol, imagen de su infancia mutilada y sin identidad, como se describe en el

¹⁹Ver al respecto Campos, *op. cit.*, pp. 53-56 y Jaime Concha en “Mi otra cara, hundida dentro de la tierra” en *Atenea* N^{os} 421-422 (Concepción, diciembre de 1968), pp. 425-434.

²⁰Campos, *op. cit.*, p. 46.

poema "Parasito de 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 hinchida bolsa y me chupo: / diminuto y pálido, voraz gusano". Es cierto que la imagen del caracol es un leit motiv de la primera obra de Millán (reapareciendo permanentemente como los insectos, los escarabajos y otros seres vivientes que se arrastran o vuelan) y que ella refleja muy bien esa necesidad de proteger la interioridad hasta autofagocitarse, como en el poema anterior. Pero Campos va a reiterar una lectura sociológica, que liga estas reverberaciones de la ciudad a la búsqueda incipiente de un espacio que se iluminará más tarde en *La ciudad*, respuesta (ahí sí) política y clara. O en su defecto a la representación sicoanalítica de un pasado infantil degradado. Es lo mismo que hace con otras estrategias interpretativas y en otra dirección Grínor Rojo, cuando señala que "*La ciudad* de Millán es la patria" y que "la escritura de *La Ciudad* es análoga (y parte de) la construcción de la ciudad"²¹. Sin embargo, pensando que la visión del sujeto enunciante que realiza el ritual encantatorio de mostrar la historia de *La ciudad*, repite interminablemente el gesto petrificante de destruir lo ya hecho, de desandar lo andado, de construir una y otra vez las formas de una creación constantemente descreada, haciendo del contenido de esta ciudad algo tan vacío y hueco como aquella ciudad que aparecía representada en los libros anteriores. Porque, como señala el propio Millán en su texto "Sobre la construcción de *La ciudad*": "La imagen que nos entrega *La ciudad* es ominosa, opresiva, estéril, desalmada, destructiva y esta atmósfera se emparenta indudablemente con una visión urbana negativa de tipo gnóstico"²². Y agrega entre sus técnicas de composición, la de una poesía consciente de su escrituralidad, el procedimiento encantatorio, el ritmo de la serie maquina, la búsqueda de un realismo duracional, el procedimiento de la inversión y la concepción del poeta como cantor. Como señala Rojo, desde el fragmento 30 en adelante, el discurso del Anciano y el discurso creador parecen unirse, pero también es verdad el hecho de que durante los 68 fragmentos del poema, los

²¹Grínor Rojo en "Gonzalo Millán construye *La ciudad*", *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual* (Santiago: Pehuén Editores, 1987), pp. 79 y 81.

²²Gonzalo Millán en "Sobre la construcción de *La ciudad*" en *LAR, revista de poesía* N° 7 (Concepción, octubre de 1985), pp. 6-10.

enunciados aparecen desarraigados de toda voz y origen, de todo sujeto estructurador, aproximándose a las verdades ineluctables pero ingenuas de la predicación lógica. Sin negar lo evidente de su carácter contextual y exorcizador, este libro de Millán continúa un proceso de búsquedas estéticas que se refieren a las experimentaciones con la poesía concreta y a un nuevo desarrollo de las ligazones entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la historia desde una forma escritural que distancia al sujeto para ponerse a sí misma como centro movilizador de lo dicho. En este sentido, tanto Millán como Rojas andan más cerca del “susurro del lenguaje” que de una serie temática que los aproxime a realidades circunstanciales como el exilio, la dictadura, la disolución de una relación amorosa, la infancia perdida, el retorno a la patria (¡las que por supuesto también están, qué duda cabe!). Todas estas cuestiones que afectan al poeta Millán (como otras afectan al poeta Rojas) sirven de marco estructural y referencial a una inagotable lucha con el lenguaje poético, por cuya esencia parece circular la pregunta fundamental de cada poema.

LA POESIA DE LOS SESENTA: OTROS FRAGMENTOS

Un breve esborzo para terminar. El mismo Millán reabrió una polémica que soterradamente se había iniciado ya en los sesenta. En 1985, de regreso en Chile después de un largo período de ostracismo, señalaba que “a esta promoción (que él llama siguiendo a Waldo Rojas, promoción poética emergente) se la simplifica, reduce y aún, mutila, al remitirla solamente a la tríada grupal clásica de “Trilce”, “Arúspice” y “Tebaida”. Sin duda alguna la labor catalizadora realizada por estos grupos a través de encuentros, antologías y revistas, es la más significativa de aquellos años, pero su descripción no llega a agotar la actividad poética juvenil desarrollada en Chile en la década del 60”²³. Millán indicaba que ha existido un esquematismo interesado, que por un lado oculta la diferencia entre poetas pro-láricos y poetas ciudadanos y que por otro, impide visualizar la continuidad entre

²³Gonzalo Millán en “Promociones poéticas emergentes: el espíritu del valle”, *Postdata* N° 4 (Concepción, 1985), p. 3.

estos poetas y las promociones siguientes, aquellas que escriben en Chile después del golpe de estado y que aparecen rompiendo con la anterior por generación espontánea. Este argumento lo reitera en una entrevista de agosto de 1994, en el cual manifiesta que “hay una gran ruptura que pasó sin darse cuenta y que empieza en los años sesenta. Después de la antipoesía viene la nueva lírica... lleva 34 años funcionando... (y está integrada) por varias promociones de poetas... del sesenta, la promoción del setenta, la del ochenta y actualmente puede estar apareciendo la promoción del noventa”²⁴. Entre otros antecedentes, Millán cita la importancia de la revista *Orfeo* en Santiago, el desarrollo de talleres en colegios y universidades de Santiago, el desenvolvimiento de un núcleo literario en diversas agrupaciones: la Academia de Letras de Castellano en 1964, el grupo “América” en 1966 y “La Escuela de Santiago” en 1967, vinculada a la revista *Orfeo*. En Valparaíso desde 1966 se juntaban Eduardo Parra, Hugo Rivera, Juan Luis Martínez, Eduardo Embry, Gustavo Mujica y otros. En Antofagasta, Guillermo Deisler desarrollaba las ediciones Mimbres y busca una integración con poetas latinoamericanos a través de la poesía concreta, evolucionando luego hacia la poesía visiva, movimiento internacional que surge en Italia. Esta aclaración la completan Javier Campos y Soledad Bianchi, indicando la existencia de otros grupos y poetas dispersos que no aparecen en las revistas del sur y que no alcanzaron a publicar libros antes de 1973, entre ellos el Grupo “Café Cinema” de Viña del Mar, en donde se perfilan las figuras de Raúl Zurita, Juan Cameron y Juan Luis Martínez²⁵. Otros poetas dispersos son Mario Milanca, Hernán Lavín Cerda, Miguel Vicuña Navarro, Hernán Castellano Girón y David Turkeltaub. Podríamos indicar también a “La Tribu No” ya citada, conectada al grupo Nadaísta colombiano y a la revista *El corno emplumado*, y al grupo “Amereida” de Valparaíso, dirigido por Godofredo Iommi, el cual a partir de las vanguardias realiza una obra abierta, fragmentada, ligada a las ciudades americanas y en cuya visualidad se incorpora la arquitectura al espacio del continente realizando un trabajo colectivo vinculado a las acciones de arte.

²⁴Entrevista a Gonzalo Millán por Faride Zerán en “Literatura y Libros”, suplemento de *La Época* (29 de agosto de 1994), p. 5.

²⁵Antecedentes expuestos por Campos, Bianchi y Millán en las obras citadas anteriormente.

En estos grupos y desde distintas perspectivas estéticas, se desarrolló también una poesía articulada a la ciudad latinoamericana y a la búsqueda de una identidad partiendo de sus orígenes, que se centran como en “La Tribu No” en el libro objeto ligado a la ofrenda y al rito indígena; en el caso del grupo “América” a la idea de una obra vinculada al viaje por el continente y a la precariedad del mundo del transeúnte marginal de las ciudades; en el caso de “La Escuela de Santiago”, a la escritura fragmentada de un texto pluritemático que adquiere el carácter de mosaico de la ciudad latinoamericana en que impera más bien un estado de cosas y atmósferas antes que un sujeto individual estructurador del poema. Jorge Etcheverry describe en el Manifiesto de la Escuela, esta actitud dual de una escritura que se busca totalizadora y fragmentada al mismo tiempo: “La poesía, nuestra poesía crece a la sombra de las ciudades... El lenguaje abrumado por la naturaleza se extingue en los labios de los poetas de provincia... La ciudad deviene un ambiente hostil para la vida... lugar espacial que dispara los ojos humanos hacia el cosmos. Lugar que mirado por los ojos-no presenta posibilidad de síntesis”²⁶.

UN RESUMEN ABIERTO

Lo anterior es un ejemplo del complejo cuadro que presenta la poesía de los sesenta, el que incluye diversas matrices que se apropian de la tradición literaria chilena, latinoamericana y universal, de muy distintas maneras. Resulta indudable que la crítica y los textos testimoniales han ido afinando sus percepciones, para mostrar un proceso más fluido de estos poetas en su continuidad con el sistema literario chileno anterior y posterior, en su permanencia y su ruptura. Esto contradice la postura de quienes señalan que se habría producido una ruptura esencial con la tradición poética anterior (incluyendo al sujeto poético de la modernidad) recién a fines de los setenta y que los poetas que empiezan a escribir en los sesenta son sólo continuadores de esa tradición. Al respecto el mismo Millán ha señalado que el intento

²⁶Jorge Etcheverry, “Manifiesto de la Escuela de Santiago”, *Orfeo* N° 33-38 (Santiago de Chile, 1968), p. 229.

de romper con la especialización artística, la indistinción de géneros, la intertextualidad o escrilectura, el poeta como operador o *bricoleur*, la poesía de la inscripción escritural o icónica, la desvalorización del sujeto y su desaparición, la cancelación de la analogía, el poema como ilustración verbal de sí mismo y otros rasgos, no son privativos de ningún grupo, sino recursos compartidos por poetas de diversas promociones. Y Rojas lo ha ratificado al decir que la generación no constituyó un conjunto preconcebido, sino que existió con criterios muy distintos y todo tipo de diversidades a partir de ciertas afinidades y que los poetas de los sesenta no fueron “Trilce” ni “Arúspice” o cualquier otro grupo de los que existieron, sino que la obra particular que los poetas empiezan a realizar cuando se disuelven en la promoción, la generación, la época. En los escritores citados y en otros (añadimos), el sujeto poético ha ido dejando paulatinamente de identificarse con el paradigma del saber y la voluntad, para operar en el terreno del autocuestionamiento que indaga en los límites de su posibilidad de afirmación y disolución y que busca su realidad en las antípodas de su propio decir. Este cuestionamiento hacia adentro, al mismo tiempo que tacha al sujeto, intenta reponer desde el propio sujeto la discusión sobre sí mismo. De este modo, la poesía de los sesenta abre y cierra escenarios discursivos que se entroncan con la tradición anterior, al mismo tiempo que su movimiento plural cuestiona en forma irreversible esta tradición y la voluntad de conocimiento que la soporta y revela.

La clarificación del mosaico grupal que se ha venido haciendo sirve fundamentalmente para establecer una especie de mapa poético de la época, en el que puede verse cómo estos poetas empiezan a desarrollar sus propuestas estéticas específicas a partir de los setenta, con afinidades y rechazos, con continuidades y rupturas y con nuevos horizontes que tienen como centro el conocimiento, la reflexión y el ser del lenguaje.