

## Chile: La Generación Dispersa

*Es necesario que dejemos de pensar en cualquier poeta como si fuera un ego autónomo, por más solipsistas que sean los poetas fuertes. Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas.*

*(Harold Bloom)<sup>1</sup>*

Al abordar el análisis de la joven poesía chilena nos encontramos ante una característica común que estigmatiza toda su andadura: el peso de una de las tradiciones poéticas más poderosas en nuestra lengua. Es sabido que la poesía chilena inicia su historia en nuestro siglo con los grandes patriarcas de todos conocidos —Huidobro, Mistral, Neruda, de Rokha— mientras en su itinerario anterior, que podemos denominar prehistoria o protohistoria, hay un caso patente de atraso con respecto a la poesía de los restantes países de América Latina. Quizá sea cierta esa formulación nietzscheana según la cual los grandes hombres y las grandes épocas exigen como condición histórica para su nacimiento la existencia de un amplio período de aridez en que se gesta y almacena la tremenda fuerza creadora que dotará su genio. Sin embargo, un segundo fenómeno peculiar sigue a esa explosión creadora: la saturación. No en vano ha nacido el tópico de Chile como tierra de poetas, tan utilizado para refutar la ofensiva opinión de Menéndez Pelayo sobre la esterilidad lírica de este país. Grandes figuras siguen a los patriarcas, y los nombres de Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Oscar Hahn, entre otros muchos, resuenan con voz propia aclamados por la crítica. El fenómeno de la saturación comienza a afectar cada vez con más fuerza a la nueva poesía, que inicia su personal proceso de parricidio, instituido en realidad como continuación del que realizaron sus padres poéticos dentro de esa ley de la historia literaria que tan bien sistematizara Bloom en *La angustia de las influencias*. Efectivamente, su *manifiesto de la crítica antitética* nos proporcionará un instrumento teórico capaz de abordar la complejidad que caracteriza la historia de la poesía chilena, especialmente la que nutre su úl-

---

1. Harold Bloom, *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía* (Caracas: Monte Avila, 1973): 106.

timo período, y que convierte a la crítica en «el arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema»<sup>2</sup>.

En términos de Bloom, la historia de la poesía es la historia de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes la crean a partir de malas interpretaciones mutuas con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos. Así, las influencias<sup>3</sup> poéticas constituyen una variedad de la melancolía o un principio de angustia, a pesar de que no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales; más bien les confieren mayor originalidad. Las influencias poéticas son errores —intencionales— de interpretación y el poeta moderno se convierte en heredero de una melancolía engendrada en la mente de la Ilustración por su escepticismo con respecto a su propia capacidad imaginativa, causante, a su vez, de la obsesión romántica por la originalidad. La historia literaria se convierte de este modo en la repetición del enfrentamiento entre Layo y Edipo en la encrucijada, originada por «la melancolía de la desesperada insistencia de la mente creadora en la prioridad»<sup>4</sup>. El intento de comprender cualquier poema individual como entidad en sí misma es una empresa fracasada de antemano: cada nuevo poeta se instituye en nuevo Edipo que quiere asesinar a su padre poético e instalar su poema donde estaba el de su precedente: «La imaginación fuerte llega a su doloroso nacimiento a través de la ferocidad y de la mala interpretación»<sup>5</sup>. Así, puede decirse que la historia de la poesía está regida por la agonía en términos unamunianos, por la lucha de contrarios hacia un poder catártico que libera de ese sentido primigenio de culpa por la imposibilidad de la génesis demiúrgica. Ya Aristóteles entronaba a Homero como primero y último de los poetas, pero los clásicos jamás se avergonzaron del magisterio poético de sus precursores, antes bien, basaron su quehacer en el reconocimiento de esa *auctoritas* como base de la *recreatio* que les otorgaba una nueva y paradójica originalidad, y los renacentistas escriben fieles a la metáfora que imagina a cada escritor como un ser ínfimo pero situado en los hombros de un gigante: el gigante de la tradición. Ahí se funda el equilibrio de los clásicos, un equilibrio roto por los románticos liderados por el *Satanás* de Milton: Dios es el poeta precursor, embarazosamente presente y poderoso, hacia el que se rebela en una lucha titánica entre orgullos contrapuestos. Recordemos que Eliot establecía que los malos poetas imitan y los buenos roban: la amargura ante estos espectros fantasmales del pasado estigmatiza la obra del poeta moderno, obligado a un continuo y vergonzante revisionismo de esas escrituras a las que afirma al intentar negarlas.

2. Ibid: 112.

3. Se utiliza este término en su sentido etimológico de «fluir hacia» con connotaciones astrales sobre el magnetismo de las estrellas en el ser humano; se rechaza la versión historicista de la crítica que no tiene por objeto el texto sino la vertiente biográfica.

4. Ibid.: 22

5. Ibid.: 100.

La *creative misreading* que origina la obra del poeta moderno se basa, por tanto, no en la *imitatio* clásica, sino en un proceso de negación que Bloom ha sistematizado certeramente en seis categorías diferentes en función de su naturaleza; *clinamen* o mala interpretación intencionada, *tesera* o completamiento, *kenosis* o ruptura, *demonización* o creación de un Contrasublime personalizado, *ascesis* o autopurgación en la soledad y *apofrades* o retorno de los muertos. *Tesera* y *kenosis* serán, en el caso que nos ocupa, los grandes paradigmas del movimiento dialógico que inunda la escritura chilena actual.

Así, la naturaleza del poeta como demiurgo que preconizara el creacionismo de Huidobro no puede sustraerse a la vorágine envolvente de los poetas que preceden y simultanean al creador. El propio Neruda, que se enorgullece en sus prosas de sus grandes acreedores poéticos y reniega de la originalidad como valor inherente al arte, comentaría en *Fin de mundo* que los escritores de nuestro siglo sufren el peso de los gigantes muertos: «hemos subido la escalera/con un saco sobre los hombros./ con la pesada precedencia/ de los huesos más eminentes»<sup>6</sup>. Balzac, Victor Hugo, Tolstoy, Zola, Mallarmé y tantos otros se confabulan «y todos juntos aplastándonos/ no nos dejaban respirar./ no nos dejaban escribir»...<sup>7</sup>. Nicanor Parra y el resto de la generación del 38, a su vez, se enfrentarían a la tradición tanto nerudiana como vanguardista; de ahí que hicieran de la espontaneidad y la naturalidad su bandera poética. Pero el enfrentamiento con sus padres poéticos no deja de ser duro, gestándose como *kenosis*, movimiento de ruptura, de discontinuidad respecto al precursor, al que desafía a muerte. Su «Manifiesto» condena por igual a la poesía de *pequeños dios, vaca sagrada y toro furioso*, en claras alusiones a Huidobro, Neruda y De Rokha respectivamente. En declaraciones más conciliadoras pero nunca claudicantes comentaría que hay muchos monstruos de la poesía y es necesario eludirlos a todos pero también integrarlos porque es imposible escribir poesía en que no resuenen sus ecos<sup>8</sup>. Se continúa así la historia edípica de un atormentado y necesario parricidio que se perpetúa indefectiblemente en el tiempo hasta convertirse en la nota caracterizadora sin la cual no se puede comprender la más reciente poesía chilena, de la llamada *generación post-golpe*, también denominada *N.N., del 73, de septiembre, poesía nueva hornada o generación dispersa* en que se funden los continuadores de la generación emergente (del 60) con los más jóvenes creadores. No es vana la referencia histórica de la mayoría de estas nominaciones, dado que cárcel, destierro y censura son factores que signan inexorablemente toda la producción que sigue a ese ya lejano septiembre del 73.

6. Pablo Neruda: *Fin de mundo* (Buenos Aires: Losada, 1976): 74.

7. *Ibid.*

8. Mario Benedetti, «Nicanor Parra o el artefacto con laureles», *Los poetas comunicantes* (México: Marcha, 1981): 46.

La autorreflexividad de la nueva poesía potencia al máximo el dialogismo textual con esa tradición viva e innegable, en una actitud que también viene practicada por los propios maestros. Quisiéramos llamar la atención aquí, en concreto, sobre los textos de dos de ellos. Gonzalo Rojas, en «Escrito con L», realiza la siguiente reflexión:

Mucha lectura envejece la imaginación  
del ojo, suelta todas las abejas pero mata el zumbido  
de lo invisible, corre, crece  
tentacular, se arrastra, sube al vacío  
del vacío, en nombre  
del conocimiento, pulpo  
de tinta, paraliza la figura del sol  
que hay en nosotros, nos  
viciosamente mancha<sup>9</sup>.

Parece que el gran maestro quisiera alertar del grave estigma de la escritura de su época. En el otro lado de la balanza, Oscar Hahn, brillante autor que basa su originalidad precisamente en la *recreatio* de los clásicos, formula en el soneto «¿Por qué escribe usted?» una significativa respuesta:

Porque góngora porque la tierra porque el sol:  
porque san juan porque la luna porque rimbaud  
porque el claro porque la sangre porque el papel:  
porque la carne porque la tinta porque la piel<sup>10</sup>

Esta actitud dialógica de Hahn preludia la ya aludida autorreflexividad y heteroglosia de la escritura más reciente, en la que la tradición inunda la escena de la escritura y sólo quedan dos salidas: el continuismo o la ruptura; en síntesis, la revisión constante de los padres poéticos. Así, por ejemplo, en la «Declaración de Rotterdam» de agosto de 1961 se puede leer: «Nosotros y nosotras, otros y otras, poetas marxistas, neomarxistas, grouchomarxistas, chilenos reciclados, náufragos reunidos, hijos de *Violeta* y John Lennon, *Huidobro* y Liv Ullman (...) [decretamos] válidas, legítimas y necesarias todas las tendencias y escuelas artísticas, incluso aquellas, surrealistas y románticas, clásicas y *antepoéticas* /sic/ (...) neomahlerianas y retronerudianas, quilapayúnicas e intillimánicas, ociosas y comprometidas, vodka y coca-cola, de horno, fritas, pasadas y con pebre»<sup>11</sup>. La causa de esa irreverencia hacia la tradición y ese espíritu lúdico a la vez que ensalzador de lo grotesco o rupturista se justifica con el cam-

9. Erwin Díaz (ed.), *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días* (Santiago de Chile: Documentas, 1991): 76.

10. *Ibid.*: 179.

11. Soledad Bianchi, «Ya que estamos aquí aprendamos algo», en Ricardo Yamal (ed.), *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica* (Chile: Ediciones LAR, 1988): 200.

bio de horizontes del contexto que lo enmarca: la idea de Rimbaud sobre la entrada al amanecer en las espléndidas ciudades ya no es un norte real. el optimismo deja paso al escepticismo como nota de época.

Los comentarios de críticos y poetas quedan polarizados siempre en la misma dirección. Así, el poeta Bruno Montané opina que «en poesía, los chilenos no dejaremos de ser idealistas si no sabemos leer la enorme avalancha discursiva de aquel en quien insisten sea nuestro padre: el gran Nefelí Reyes. En nuestro país siempre se ha comenzado a escribir bajo la sombra de los cuatro grandes pilares, pero todos los próximos días será deseable que esas manos escriban con distinto pulso, con otro calor directo y sin sombra»<sup>12</sup>. La melancolía de las influencias se transparenta aquí con toda su fuerza. Los propios críticos formulan sus análisis siempre a partir de las grandes presencias; Agosin y Franzen se refieren a Juan Cameron como autor que «se escapa de los grandes monstruos de la poesía chilena, Neruda y Parra»<sup>13</sup>, mientras Hugo Montes anota acerca de la obra de otro joven poeta: «Es inevitable pensar en Neruda cuando se lee a Memet...»<sup>14</sup>. La jocosa formulación parriana que en determinado momento histórico considerara la división de los poetas en tres grupos — *nerudófilos*, *nerudiantes* y *nerudópatas*<sup>15</sup>— no parece tan desenfocada. Sin embargo, la relación heteroglósica, el movimiento constante de afirmación y ruptura, no se detiene ni se centra en un solo autor. El propio Parra hace que Gregory Cohen, poeta de la nueva hornada, se autodefina como «pulido por la candorosa lente de Goethe, innovado y astillado por el asmático de rostro sureño —Parra y su ángulo familiar»<sup>16</sup>, mientras Huidobro es objeto tanto de consideraciones positivas (recuérdese el hermoso poema de Eduardo Anguita «Mester de Clerecía en memoria de Vicente Huidobro», de 1971) como carnavalizantes: es el caso de Rodrigo Lira:

oh, poetas! No cantéis  
a las rosas. oh, dejadlas madurar y hacedlas  
mermelada de mosqueta en el poema<sup>17</sup>.

En «Composición escolar», Mauricio Redolés formula de modo directo y sin ambages esa angustiada carga que la tradición inmediata deposita sobre cada nuevo creador:

12. Soledad Bianchi, *Entre la lluvia y el arcoiris* (Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983): 251.

13. Yamal: 299.

14. *Ibid*: 327.

15. Entrevista personal, agosto de 1989.

16. Bianchi, 1983: 149.

17. Díaz: 233.

Para los jóvenes chilenos que nos dedicamos a esto de la poesía  
 mistral, huidobro, neruda, de rokha, pezoa véliz, parra  
 por mencionar sólo algunas estrellas locales  
 son la cordillera de los andes  
 y nosotros  
 los de hoy en la mañana  
 no alcanzamos ni a esos montoncitos de arena  
 que hacen los enamorados en las playas...<sup>18</sup>.

A la vista de todos los datos aportados, podemos establecer como una de las notas más claramente definitorias de la poesía chilena actual su dialogismo permanente —ya sea con fines recreadores o distorsionadores— con la palabra mágica y demiúrgica de Huidobro, la hipnosis verbal de Neruda, el imaginario antipoético de Parra, y también los más cercanos, la luz envolvente de Gonzalo Rojas, el tedio urbano de Lihn y el paraíso perdido de Teiller, a los que hay que añadir autores extranjeros, entre los que destacan el genio imperecedero de Darío y la llaneza emotiva y comprometida a un tiempo de Ernesto Cardenal, referente literalmente reconocido por muchos de esos jóvenes creadores. Se confirma por tanto la gran paradoja formulada por Bloom: «Los precursores nos inundan, y nuestra imaginación puede morir ahogada allí; pero no puede haber ningún tipo de vida imaginativa si esa inundación es evitada completamente»<sup>19</sup>. Los paragramas de referencia hieren el orgullo del creador al tiempo que le retan a una nueva conquista poética.

Una vez establecida esa visión de conjunto de la escena de la escritura chilena en los momentos actuales, abordaremos la tarea de analizar su naturaleza, en la medida en que la falta de perspectiva histórica lo posibilite. Destacaremos aquí el análisis realizado por Iván Carrasco, quien considera la existencia de cuatro vertientes en esta nueva poesía: neovanguardista<sup>20</sup>, apocalíptica, testimonial y etnocultural. Consideramos bastante acertada la división aunque es objetable su fusión de elementos formales y temáticos, de modo que preferiremos sustituir el primer factor por el tema «urbano» y referirnos, por otra parte, a la polarización de formas en dos vertientes antitéticas: la llaneza expresiva y el experimentalismo formal.

Veremos, por tanto, que el espacio ciudadano domina y contextualiza la nueva poesía y condiciona elementos tales como el pesimismo, el tedio

18. Soledad Bianchi, «La joven poesía chilena», *Arte y cultura* (Rotterdam: Instituto para el Nuevo Chile, 1982): 17.

19. Bloom: 178.

20. Retornamos aquí al intertexto; cf. el comentario de Alberto Madrid, «la poesía neovanguardista cuestiona el discurso mimético, y se propone una búsqueda más experimental que enlaza con el trabajo de las vanguardias de comienzo de siglo, Huidobro en especial», en «Poesía chilena (actual): fragmentos de una arqueología», *Foro Iberoamericano*, Salamanca, 1991 (inédito).

y el nihilismo ante la despersonalización, mecanización y soledad de la vida en la gran urbe. Enrique Lihn es seguramente el hermano mayor de esta corriente, de la que es claro ejemplo su libro *A partir de Manhattan*. Los problemas de identidad y la alienación se desprenden de esta línea temática y provocan la ruptura del significante, la ambigüedad, el escepticismo hacia la transparencia o utilidad de la palabra, y la escritura se hace búsqueda, juego o destrucción. Esta actitud formal condicionará resultados duramente criticados por Federico Schopf: «En nuestro medio actual, veo cierto neoexperimentalismo o neo-vanguardismo *a la fuerza*, no motivado en ninguna experiencia auténtica, un voluntarismo tan peligroso como el que (des)animó a la desprestigiada literatura comprometida o de servicio. Hay demasiado pseudoexperimentalismo —manejo torpe, de maestro chasquilla, de los medios, de la lengua y otros códigos—, demasiado sentimentalismo barato, cursi»<sup>21</sup>. Efectivamente, es riesgosa la empresa de destrucción iniciada por gran parte de los jóvenes poetas, que centran el discurso en la autorreflexividad con el peligro de incurrir en un diálogo solipsista entre poetas y críticos y condenarse, de este modo, a un suicidio colectivo. Ese es el motor de la autocritica que en «Verdadero-falso testimonio»<sup>22</sup> realiza Eduardo Llanos, otro de los novísimos; se trata de un poema impecable, a modo de poética, en que el autor revisa su quehacer y critica los males que signan la poesía de su tiempo con humildad y humor: las maquinaciones entre la Torre de Babel y la Torre de Marfil, la confusión del análisis semiológico con el análisis *semilógico* y la construcción de poemas como *puzzles* para profesores, esencialmente. Schopf es más duro y directo cuando afirma que ciertos «notables textos —*Purgatorio* y *Anteparaiso*, de Zurita, *La Tirana* de Maquieira, por ejemplo— se destacan sobre una masa, en verdad anónima, de pseudoliteratura experimental, pretenciosa, increíblemente poco imaginativa, voluntarista, sobrecargada de desinformación y penosamente marcada por las deformaciones que le ha infligido su pretensión de adecuarse ventajosamente a la oferta y demanda de un supuesto mercado libre del arte»<sup>23</sup>.

En cuanto a lo *religioso apocalíptico* que anotaba Carrasco hay que añadir la existencia de diversas variantes, y también la frecuencia de esta recurrencia en Parra (Cristo de Elqui); la obra de Raúl Zurita es un claro exponente de esta modalidad, a la que se añaden en ciertos momentos las notas antipoéticas:

Los curas también son viudos  
pero de una mujer que en verdad  
nunca han tenido y que igualmente  
salía con otros<sup>24</sup>.

21. Díaz: 19.

22. *Ibid.*: 310-11.

23. *Ibid.*: 24.

24. Bianchi, 1983: 125.

Pero lo más relevante de la vertiente anotada es que «esta poesía está centrada en la figura de un sujeto lírico que adopta una actitud profética, es decir, de intérprete de la realidad de su pueblo y su época de acuerdo a la voluntad divina, con el fin de denunciar los pecados personales y sociales y anunciar un futuro de paz»<sup>25</sup>.

Finalmente hay que destacar la poesía *testimonial*, comprometida, de la que son exponente importante las *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez, y la poesía *etnocultural*, que incluye lenguas indígenas, dialectos del español de Chile, el discurso de la crónica y la historia y otros ingredientes similares que coadyuvan a la creación de poemas-denuncia sobre la marginación y explotación de los grupos étnicos y culturas autóctonas. De esta última vertiente es seguramente Clemente Riedemann el autor más destacado.

Tampoco despreciaremos las puntualizaciones de Luis Bocaz<sup>26</sup> sobre las vertientes temáticas que nacen desde el quiebre histórico del 73. Señala este autor la ciudadanía cultural chilena de la nueva poesía que, como tal, ofrece su fidelidad hacia la peculiaridad del habla de su país. Por otra parte, el patrimonio de la imaginación colectiva constituido por lo nacional destierra la temática fundada en ámbitos ajenos. A ello se une la fluidez semiótica, que mezcla una pluralidad de códigos: «encontramos textos en que se insertan fragmentos de historieta cómica, alusiones a las artes plásticas, recuperaciones del lenguaje y tono de la historia o de otras ciencias»<sup>27</sup>. La devaluación del yo lírico, rasgo de los poetas de los años 50, elimina la figura del Gran Pedagogo, y el texto y la lectura son objeto de la desacralización: «Se trata, en el fondo, de una interrogación acerca de las condiciones del consumo de la producción cultural en que el poema desaparece como soporte privilegiado para ser reemplazado por una suerte de espacio poético»<sup>28</sup>. Se recurre al humor y a la cabriola circense para retratar la cotidianidad esperpéntica, y el espacio poético sufre un proceso de carnavalización.

Las notas de Luis Bocaz, si no totalizadoras, sí certeras, no dejan que pase inadvertida una característica común a casi todas ellas: la vinculación con la antipoesía. Efectivamente, es un hecho cierto que dentro de esa marea de influencias y contagios que signa la nueva escritura, hay dos notas casi generalizadas: la reacción contra el magisterio poético de Neruda, presente por oposición (salvo en algunos casos, como los de José María Memet y Eduardo Llanos) y la admiración y reconocimiento hacia Nicanor Parra, gran maestro de las generaciones más jóvenes como *artifex* de

25. Iván Carrasco, «Poesía chilena de la última década (1977-1987)», *Revista Chilena de Literatura*, 33, (1989): 37.

26. Luis Bocaz, «Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica», *Lar*, 4-5 (1984): 34-42.

27. *Ibid*: 40.

28. *Ibid*: 41.



las grandes mutaciones de la poesía desde los cincuenta: antipoesía y artefactos se suceden en una camaleónica producción aún en curso y que no ha perdido vigencia en lo más mínimo.

Esa es la clave que canaliza el nuevo estatuto del poeta que reacciona contra la voz oracular, su desajuste con el caos del mundo moderno, la fragmentación de su lenguaje, la incorporación de elementos espúreos en la poesía (*collage*, artes plásticas), la presencia de la narratividad y el habla autóctona, la desmitificación de los grandes dogmas, el humor mordaz e hiriente, la transgresión de códigos que puede incorporar al poema incluso el lenguaje publicitario, etc. No en vano recordamos aquí esos elementos parrianos, pues los encontraremos, reelaborados, en los distintos poetas que hoy protagonizan la escena de la escritura, tanto en la línea de la sencillez formal como la del experimentalismo, ambas presentes.

Destacaremos sin embargo como más frecuente ese neovanguardismo que exaspera hasta el límite las posibilidades expresivas del signo lingüístico e incluye los elementos más dispares en la obra poética. Así, por ejemplo, vemos que Eduardo Parra se dedica a foto-poemas, objetos poéticos, libros que traen flores y perfumes o poemas táctiles. Javier Campos, por su parte, presenta la fotografía como tema poético, aunado con lo político y lo urbano, como en «Santiago 75», donde encontramos una ciudad atenazada por el fantasma silente del miedo:

Hace años que estamos recorriendo las calles  
 En ataúdes herméticos  
 ...  
 unos se hacen los dormidos otros los que miran  
 despreocupados  
 el paisaje calcinado  
 pero es igual  
 todos estamos perfectamente viajando<sup>29</sup>.

El mundo moderno interfiere a la poesía y la estigmatiza; la ciudad se convierte en símbolo del terror y adquiere una connotación histórica precisa, dentro del lenguaje en clave del silencio, como se observa en el siguiente texto de Roberto Bolaño:

La velocidad se detiene, mira hacia todas partes, enloquece a las fechas. Un anarquistoide muerto bajo las ramas plateadas de un sauce. Encima de él la primavera violenta. Fuera de ese cuadro una muchacha sueña renacimientos atroces<sup>30</sup>.

El signo lingüístico se distorsiona, sufre también un proceso de carnalización en que se inviste de máscaras diversas, se transforma en caligramas, en palabras inventadas y extranjeras, o incurre en el campo de lo

29. Bianchi, 1983: 82-3.

30. Ibid: 178.



Uno de los autores más osados en el terreno del experimentalismo es Juan Luis Martínez, que juega con máscaras y espejos y se transmuta en *Juan de Dios* Martínez (o un *Swan de Dios* proustiano con reminiscencias proféticas), al igual que su poesía proteica se expande en la página violando todas las leyes de la gramática y la tipografía formalmente establecida. Lo metalingüístico se transforma sorprendentemente en objeto poetizable e interpreta su propio papel dibujando a capricho su versión de la poesía sobre la página blanca, y dialogando también con los maestros, como en «El cisne troquelado», que ofrece una glosa inesperada de Darío:

(¿Y el signo interrogante de su cuello (?):  
reflejado en el discurso del agua: (¿): es una errata)<sup>33</sup>.

Además inventa el autor el lenguaje *pajarístico* o confabulación fonética, en que pájaros y escritores se expresan irracionalmente a través del silencio, aunque «los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido»<sup>34</sup>, en clara alusión al confusionismo y desorientación que caracteriza a la producción actual.

El *pastiche* se convierte en un modo de concebir la poesía perfectamente lícito y productivo. Lo lúdico, a su vez, se incluye en esa cosmovisión poética como reflejo implícito en su principio motor. La desintegración del sentido del poema lleva a formulaciones surrealizantes en que se retorna al absurdo onírico de las introspecciones líricas, como en los siguientes versos de Soledad Fariña:

entre líquenes negros algas veo flotar  
mi rostro carcomido por lenguas  
Ahí va ese ojo como boca sedienta Qué busca<sup>35</sup>.

Sin embargo, es justo anotar también que frente a esas poéticas experimentalistas nos sorprende también a menudo una poesía sin pretensiones, desnuda de ornamentos, de lenguaje aséptico y cotidiano: Gonzalo Millán, por ejemplo, destaca por su hondura humana y la sutil ironía, algo amarga, que embarga su escritura; es el caso de «La ciudad», donde una inversión temporal deshace la tragedia de septiembre en una quimérica recreación del deseo:

Renace Neruda.  
Vuelve en una ambulancia a la Isla Negra.  
Le duele la próstata. Escribe.  
Victor Jara toca la guitarra. Canta.

33. Díaz: 203.

34. Ibid: 207.

35. Ibid: 215.

Los discursos entran en las bocas.  
El tirano abraza a Prat.  
Desaparece...<sup>36</sup>

En síntesis, nos encontramos ante un panorama conflictivo de aguas revueltas en que la poesía vaga casi a la deriva, debatiéndose entre las exigencias de la torre de Babel y la torre de marfil —en términos de Llanos—, entre la angustia de las influencias y la pasión por la originalidad, entre la devoción hacia la palabra desnuda y la exasperación de las posibilidades lingüísticas del signo, entre el esplendor y la crisis. La historia dirá la última palabra.

SELENA MILLARES  
Universidad Complutense de Madrid (España)

---

36. Ibid: 224-5.