



**ABRIR CAPÍTULO VI.**

## **CAPÍTULO VII**

### **JOSÉ ÁNGEL CUEVAS: UTOPIA Y METAPOLÍTICA**

La poesía de José Ángel Cuevas (Santiago, 1944) representa en la poesía chilena reciente una escritura que intenta abordar las principales problemáticas políticas derivadas del golpe de estado del 73. Discurso crítico, irónico y desgarrado del fin de una época y de la falsificación de otra. Heredera de la poesía conversacional y lejos de todo preciosismo verbal, su escritura se construye, en sus primeros libros reunidos en *Adiós muchedumbres*<sup>1</sup> (1989), como una indagación nostálgica y poderosamente crítica, en una época trizada y rota (la de los 60), vista como espacio de los sueños de cambio social. Sus libros publicados con posterioridad a la dictadura: *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas* (1992), *Proyecto de país* (1994) y *Poesía de la Comisión liquidadora* (1997) se convierten en una aguda crítica de los contradictorios procesos derivados del retorno a la democracia y, en este sentido, José Ángel Cuevas lejos de establecer un discurso ingenuamente consolador o triunfalista continúa otorgando a la poesía su potencialidad de destructora de mitos y de reserva crítica.

La poesía de Cuevas oscila, en un primer momento, entre la mitificación o el desmontaje del pasado reciente, lo que da lugar a un sentimiento nostálgico contradictorio. Discurso fuertemente contracultural marcado en una primera etapa por el hipismo, el rock, los ídolos cinematográficos y musicales de los sesenta (James Dean, The Beatles, etc.) pero vistos desde el lugar en que se deshacen para siempre, desde el lugar de la demolición. Discurso que además se sitúa como un posicionamiento desde la marginalidad, desde la lejanía de los poderes, para establecer una escritura como contrapoder, como crítica de los

---

<sup>1</sup> El volumen incluye un recorrido por sus anteriores publicaciones, autoediciones marginales y artesanales realizadas por el propio escritor: *Efectos personales y dominios públicos* (1979), *Introducción a Santiago* (1982), *Contravidas* (1983) y *Canciones rock para chilenos* (1987) y *Cánticos amorosos y patrióticos* (1988).

discursos políticos, oficiales o no; de ahí que al mismo tiempo se construya como una crítica política desde una posición de izquierda, pero también como deconstrucción de los mitos y falsificaciones de esa misma izquierda a la que el poeta (o ex-poeta) se siente vinculado y cercano. El lugar elegido para adoptar esta posición crítica surge de la independencia de quien construye su lenguaje desde un lugar común: el barrio. Su escritura pretende captar un modo de sensibilidad y emotividad propio de sujetos marginales, perdidos, excluidos, cuya lucidez radica en ser capaces de percibir las perversiones morales del sistema que los afecta. En este terreno su poesía se convierte en un diagnóstico moral del estado político de la nación, en una exploración de la noción de patria y en los símbolos del imaginario popular, desde una perspectiva desmiticadora muy distinta a la que realiza, por ejemplo, Zurita. Un segundo elemento de este diagnóstico es el complejo proceso de transición política de la dictadura a la democracia, constituyéndose en uno de los documentos poéticos más relevantes de este cercano período, al mantener su potencialidad crítica, la capacidad para mirar bajo las apariencias.

Otro elemento sobresaliente de su mirada consiste en hacer coexistir temporalidades distintas, en situar en una misma encrucijada la ausencia de algo que fue con la presencia de algo que es (el pasado reciente marcado por el discurso emancipador de la izquierda, simultáneamente con el triunfo del proyecto refundador de la dictadura y las ambigüedades del discurso democratizador actual). Pero, además, su escritura resulta altamente híbrida en la medida en que coexisten lenguajes diversos: el lenguaje devaluado de la vanguardia (Pablo de Rokha, es el antecedente clave) con el lenguaje vulgar y lumpen actual. Pero al mismo tiempo también esta dinámica hibridadora funciona en el terreno de la figura del poeta que construye en sus textos, porque en buena medida quien habla, aunque sea un loco, un

borracho, o un desencantado, es alguien que alguna vez estuvo lúcido, fue sobrio y creyó en una utopía. De ahí que en su lenguaje afloren los tics del pasado en el territorio del presente. En relación con su tiempo, la poesía de Cuevas da cuenta de los procesos inconclusos que suponen los intentos de modernización, ensayados una y otra vez, en la historia chilena. Modernización que supone básicamente romper con el pasado, arrollar ciertas formas ideológicas, lingüísticas o culturales, que han estado encarnadas en personas, por eso la violencia política, económica o ideológica que se ejerce tiene un correlato en sus poemas: la de los marginados y excluidos de la celebración.

### 1. El proyecto poético: “este pedazo de Chile que soy”

La actividad literaria de José Ángel Cuevas se remonta a mediados de la década del 60, en torno al marginal “Grupo América”, surgido en la Escuela de Filosofía del Instituto Pedagógico, e integrado, entre otros, por los poetas Nain Nómez y Jorge Etcheverry. De este momento son las publicaciones colectivas: *Seis poetas universitarios* y *Cuadernos del Grupo América*, y del año 1969 el poema “Mundial del sesentaidos” que incluye en *Efectos personales y dominios públicos*, publicado una década después. La atmósfera bohemia y política de este momento tiene importancia a la hora de advertir los orígenes de la propuesta de Cuevas, como se advierte en la “Introducción” del primer número de *Cuadernos* (al parecer de 1966):

Hoy el grupo América, ha lanzado su primer cuaderno literario. Más que el académico, en nuestros cinco meses de vida, escogimos el camino de la acción, que fue semilla en el fértil camino de las poblaciones obreras. La poesía no debe ser el jardín de piedra de los especialistas y los cultos, ni fórmulas enrevesadas fruto de alambiques espirituales de clases decadentes.

Luego de enumerar sus preferencias literarias: Guillén (Nicolás, se supone) “palpitando el corazón del cubano revolucionario”, Maiakovski “cuyos versos estuvieron en la boca del soldado”, Evtuschenko que hace llegar su poesía joven a quienes “han cambiado su fusil por la herramienta”, insisten en una perspectiva antiacademicista vinculada a la acción:

Por eso no encontrarán aquí grandes teorías ni perfectos esquemas sino el verso la palabra franca, que augura el crepúsculo de un modo de vida. En el hecho somos un grupo en formación que recoge de algún modo las insignes tradiciones poéticas. Nacido en la matriz universitaria, un triunfo vital de nuestro grupo será que la mano de un obrero aparezca llenando las páginas de estos cuadernos.<sup>2</sup>

El kitsch de izquierda permea de lado a lado esta imagen constructiva y finalista de la poesía y del arte, pero no se explica por qué la mano del obrero no aparece ni en este número ni en los siguientes, al optar por la voluntad de hacer una poesía política, cuyo triunfalismo chocará luego dramáticamente con otras manos menos generosas y libertarias.

En *Adiós muchedumbres* se advierte esta preocupación en dos paratextos de interés para comprender un proyecto poético construido no en forma sistemática, sino desde la fragmentariedad. Se trata de la dedicatoria “A la inmensa y abrumadora mayoría de la población”, que comentaremos más adelante, y el “poema” en prosa “El costo de la vida”

---

<sup>2</sup> Los antecedentes y referencias sobre el “Grupo América” han sido recogidas del texto de Soledad Bianchi: *La memoria: modelo para armar*. Op. cit., p. 100.

(pp. 5-6), que abre el libro, en cuyo título se advierte la irónica alusión a la sociedad de mercado. El alza del "costo de la vida" supone una fractura personal, social e ideológica: el que ha pagado el costo de la vida ha sido el propio sujeto. Declaración de principios que algo tiene de declaración de culpabilidad. El tono es nuevamente irónico y crítico al aludir oblicuamente al "País de las Maravillas" de Carroll y al "País de Nunca Jamás" de Jorge Teillier como el "País que no sabe Adónde va", así como a los versos iniciales de la *Divina Comedia* "ya habiendo recorrido buena parte del Libro de la Vida". La declaración ("declaro" dice el poeta) incluye una defensa de su propia actividad como poeta que ha "hecho público algunos folletos de versos libres" (versos libres y libertarios, por lo tanto) en "un momento en que no existía libertad alguna a mi alrededor". Declaración de principios que involucra a aquellos que han pertenecido a un modo de producción que supone una manera de entender la vida, mezcla de acción política y vital, de confianza en todas las utopías imaginables destruidas por la muerte:

Lo digo porque pertenezco a la gente del 70 (ese modo de producción)  
Los que saludamos desde aquí la Revolución de Mayo, Julio, Octubre y a su vez de  
casa en casa iban, íbamos abrazados a mujeres, compadres, masas hacia algo así  
como un Cambio de Vida, Ciudades Iluminadas o el mismísimo Reino de Dios.  
Todos saben que fue un chispazo y punto.  
Caímos bajo la muerte.

Luego de los agradecimientos a los editores, el poeta que en el título de su libro se despide de las muchedumbres, ahora pide perdón por no pertenecer "a vanguardia o postvanguardia alguna", por realizar su actividad en solitario y al margen de toda escuela, pero "cargado sí, de grandes esperanzas: lograr una mínima felicidad en la vuelta que viene". Las grandes esperanzas, como la abrumadora mayoría de la "población", se reduce a la búsqueda de una

mínima felicidad, a una felicidad de escala doméstica como en una cueca que tiene su primera y su segunda "pata".

Un segundo momento interesante es la definición de su propuesta de arte, "por llamarlo de algún modo": un arte que aspira a una relación directa con las cuecas zapateadas y el rock "pesado y honesto", a través de "una subjetividad llena de Yoes que van y vienen por el mismo escenario con sus montañas atrás y largas tardes de tomatera, helicópteros militares que pasan sobre mi pieza."

La subjetividad que atraviesa sus poemas es ciertamente la de quienes se identifican con un modo de vida, la chilena, mezcla de tradición e importación, aquello que se suele llamar cultura popular, en definitiva. Y aunque vuelva a pedir perdón por estar vivo se reafirma en la idea de sumarse a cualquier nueva aventura liberadora, nostalgia de una palabra verdadera, de una victoria posible: "dispuesto a emprender viaje en el primer tren que pase al Norte con mi V de Victoria, a la otra pata de esta cueca larga mi alma / quizás venceremos". Quizás venceremos: como vemos la confianza en los proyectos redentores se encuentra un tanto chamuscada en la poesía de Cuevas, pero, sin duda, detrás se advierte siempre una voluntad que no oculta del todo su anhelo de un cambio saludable.

No es autor Cuevas de una poética programática, sino vital, vivencial, inmediata, por eso no encontramos manifiestos ni poéticas, aunque sí una reflexión aguda que se traduce de las entrevistas que ha ofrecido sobre todo en el último tiempo. En su gesto rebelde y desacralizador se pueden encontrar los ecos de la poesía beat, aunque su lectura es decididamente política.<sup>3</sup> En su flujo poético deliberadamente prosaico, en su cercanía a

---

<sup>3</sup> "Mira, yo estoy muy cercano a la poesía de los beats, no directamente, pero sí a través de los viajes a dedo y el rock. Recuerda que yo pertenezco al Pedagógico del 68 al 73. Nosotros éramos beats sin saberlo. Teníamos una vida llena de experiencias, de juego, su poco

la cultura popular, dionisiacamente chilena y dramáticamente turbulenta, se advierte la presencia de Pablo de Rokha, posiblemente su referencia más notoria dentro de la poesía chilena, pero también algo de Nicanor Parra se cuela en la construcción de los personajes delirantes, degradados y desmitificados que pueblan sus páginas, aunque su poesía está lejos del ingenio y del humor antipoético, se acerca al “habla de la calle que siempre me ha interesado. Y en este sentido soy un discípulo de Nicanor Parra.”<sup>4</sup> Agreguemos aún que en su mirada desacralizadora de la urbe contemporánea y sus persistentes espejismos asoma la poesía situada de Enrique Lihn y en el tono nostálgico ciertos retazos de la poesía de Jorge Teillier. Pero, sobre todo, sobresale su preocupación por indagar en la cultura gestada por el movimiento popular en Chile: “Yo creo que hay que recuperar las propuestas del Parra, del Rokha. Hay que rehacer la idea de cultura en el movimiento popular chileno, yo creo fervientemente en eso.”<sup>5</sup>

¿Pero qué significa en realidad trabajar con el discurso de la tradición popular chilena, en un momento en que dicho discurso ha hecho crisis? En rigor en su poesía se pueden distinguir dos momentos: su producción hasta *Adiós muchedumbres* supone básicamente el rescate de las claves de ese lenguaje popular desde el lugar de la memoria,

---

de trago, sí... pero no de drogas. Y ahí empiezan las diferencias. Además los bats no eran de izquierda y nosotros estábamos más unidos a mayo del 68.” Pedro Pablo Guerrero, entrevista: “José Ángel Cuevas: yo invito a despoblar Santiago”. *El Mercurio*, 5 de mayo de 1996, op. cit., p. 3.

En otra ocasión señala: “En términos literarios, mi poesía tiene que ver con los batnik de Kerouac, de Ginsberg, aspira a la belleza y a la maravilla, a la EXPERIENCIA (y por Dios que me ha tocado duro)”. Martín Faunes, entrevista: “José Ángel Cuevas: necesito una revolución con urgencia ahora”. *Pluma y Pincel* 160, junio de 1993, p. 30.

<sup>4</sup> En Pedro Pablo Guerrero, op. cit., p. 3..

<sup>5</sup> Martín Faunes, op. cit., p. 30.

mientras que a partir de *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas* entramos al territorio en que ese lenguaje ha desaparecido y su poesía se convierte en el lugar de su ausencia y en una interrogación por el futuro. Por eso Cuevas puede afirmar a propósito de esta etapa de su poesía: "Lo mío es un intento de construir un personaje que dejó de ser chileno. Alguien que lo perdió todo y volvió a empezar. Este personaje viudo es el ex poeta."<sup>6</sup>

Poner a funcionar "el lenguaje de la tribu", entonces, supone una manera de insertarse en el presente, de incorporar el sistema conversacional del que se participa: "...ser poeta es cargar con una inmensa conversación y con un lenguaje que a uno lo traspasa."<sup>7</sup> Esta conversación que atraviesa al sujeto no es otro que el diálogo quebrado del fin de siglo chileno, cuyo postmodernismo surge de la violencia más que del desencanto ideológico; por eso el lenguaje de la tribu no es más que el propio lenguaje de un sujeto perteneciente a esta época trizada:

Soy un expresionista, y después un posmodernista latinoamericano de esta urbe salida del tercer o cuarto reich. Mis poemas son a veces un grito, otros una carcajada, un beso en la boca de cada mujer, y escribo como hablo, desenrollo mi rollo interno, es decir, este pedazo de Chile que soy."<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Pedro Pablo Guerrero, op. cit., p. 3

<sup>7</sup> Faride Zeran, entrevista: "El hablante de José Ángel Cuevas". *Literatura y Libros, La Época*, 12 de marzo de 1995, p. 5.

<sup>8</sup> Martín Faunes: op. cit., p. 30.

## 2. La situación enunciativa: una nueva liquidación del yo

### Un tipo de la época

Si en el texto introductorio de *Adiós muchedumbres*, "El costo de la vida", Cuevas se situaba como un sujeto marcado por la condición de testigo de una época, desencantado y esperanzado a la vez, en la dedicatoria advertimos el tono irónico y su concepción de la poesía como interacción comunicativa definidora de un segmento muy específico de la sociedad: "A la inmensa y abrumadora mayoría de la población", retoma dos célebres dedicatorias: la de Juan Ramón Jiménez "A la inmensa minoría" y la de Blas de Otero "A la inmensa mayoría" (poema que abre el libro *Con la inmensa mayoría*).

La dedicatoria de Cuevas no sólo juega con estas relaciones intertextuales, también resulta irónica en su calificación de "abrumadora", pero además al convertir en destinatario a "la población" relativiza las posibilidades de las dedicatorias anteriores: la población bien puede ser el barrio, el grupo de amigos, una pequeña minoría. La figura de autor textual que se construye en el texto pretende ser la de "Un tipo de la época", como se titula uno de los poemas fundamentales de "Contravidas", un tipo de un país marginal. De ahí que los epígrafes vuelvan sobre esta imagen: "Efectos personales y dominios públicos" se introduce con una decidora cita de Antonio Skármeta, otro de los setenta: "Chile -dijo ella- Es divertido el nombre ¿Dónde queda Chile?" (*Adiós muchedumbres*, p. 7). El poema "Un tipo de la época" (pp. 31-32) resulta fundamental para comprender la imagen del sujeto que se construye entre el fin de una época y la traumática experiencia de otra. Sujeto definido por

la infelicidad o más bien por la pérdida de ilusión de la felicidad: "Un trozo de vida demos por terminado. / Y levanten la mano los que han sido felices." Condenado a hacer un recuento de su tiempo pasa de la ilusión a verse como un espantapájaros, solitario, exiliado ("recorro las calles de Berlín Occidental"), medio loco ("converso con los árboles" ... "dirijo la palabra a mis conciudadanos"), pero sobre todo debe borrar de sí todo sueño:

Haré un recuento  
Setenta; una montaña se detiene junto a mi ventana  
Setentauno chispazos de alegría colectiva  
Setentaídós, un fantasma recorre el territorio  
gente se congrega en plazas públicas.  
Setentaitrés la ciudad estalla, no me pertenezco ni a mí mismo.  
Se hace un pesado silencio.  
Cuatro, cinco, seis, estoy absolutamente solo  
y miro las nubes  
siete, ocho, nueve, borro de mí todo sueño etc., etc.  
ochenta y más, converso con los árboles.  
Debo consignar alejamiento de Vásquez, Espindola,  
González, Pérez y darlos por muertos para mí definitivamente.  
Soy un espantapájaros.

No se trata ciertamente de una visión detrás de la cual se pueda leer la crisis de una de las posibilidades del sujeto moderno: la hiperinflación del yo, porque el contexto carece de relaciones intertextuales literarias, sino de una percepción provocada por una psiquis enferma, no temerosa, sino atemorizada, aterrada, desvalida. La violencia y la represión como modo de vida tiene consecuencias evidentes en el cuerpo social, de la que el sujeto que habla no es más que un ejemplo; el castigo, supone la derrota, el quebrantamiento, la sumisión como estrategia de sobrevivencia: "Yo entré puro al setenta y / soy un ánima / no me atrevo a alzar la voz si alguien fuma en el bus. / Tampoco hablo con desconocidos." Existen muchas formas de ingresar al discurso de la derrota: el desencanto ideológico, la

crisis personal, pero aquí el sujeto se ve a sí mismo reprimido, conducido por una fuerza degradadora superior que lo lleva "de una oreja y / aturdido bajo el cielo" (...) "Hecho un guiñapo público". Si en opinión de Foucault uno de los espacios donde la represión del lenguaje es más poderosa, es en la política,<sup>9</sup> el discurso del loco o del enfermo carece de verdad y de importancia, de ahí que el sujeto derrotado de Cuevas da cuenta de esta situación en que el lenguaje se conecta con el poder: "escucho pasos, soy un animal asustadizo / temo a los poderes públicos". Su afán, entonces, radica en rescatar este lenguaje loco, que se atreve tímidamente a nombrar lo prohibido, el deseo y el objeto del deseo, la transparencia de un lenguaje sin fisuras. Digamos que frente a los grandes saberes, a los saberes que confían en que su imagen del mundo "es" el mundo, el sujeto de estos poemas opone la microexperiencia como espacio de la política y de la moral, la mirada personal como el lugar posible de una verdad en pequeña escala pero que inevitablemente opera ante el lector como su verdad. El lenguaje del poeta que se despide de las muchedumbres, que no son sólo las grandes masas nerudianas, sino también las masas movilizadas por una voluntad de cambio social, se define como un discurso de la experiencia. No hay que confundir, sin embargo, la idea de la experiencia como opuesta al saber teórico, sino que la experiencia, que no es nada sino se transforma en discurso testimonial, es también un modo de reflexionar sobre la realidad y de ofrecer una imagen de la representación de la realidad, marcado por un posicionamiento distinto, inestable y ambiguo, un saber relativizado pero posible. En *Diario de la ciudad ardiente* (1998) texto híbrido en el que se alternan la prosa testimonial del "diario de vida" con la poesía, incluye una serie de "Poemas inéditos" (fechados entre 1970-1973) interesantes para advertir que

---

<sup>9</sup> Cf. *El orden del discurso*, op. cit., p. 11 y ss.

esta imagen devaluada del sujeto aparece ya mucho antes del golpe militar. Aquí el sujeto se define como un hombre de su tiempo, insatisfecho, condicionado por una vida pedestre, soñando siempre con "Transformar el mundo / y no sólo interpretarlo" ("Poema de la cotidianidad", p. 61), pero que no es más que un "pequeño país que no sabe adónde va" ("Poema 57", p. 67). Y aunque en los poemas se advierten tentativas de sumarse a las "condiciones objetivas" (p. 63) lo cierto es que la posibilidad de una poesía social y constructiva ha hecho crisis.

### **Las máscaras del ex-poeta**

En *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas* esta visión se complejiza por medio de la introducción de una nueva figura de autor: el "ex poeta". El sujeto se define como "Uno que no es ninguno" (p. 7). Es decir, alguien que fue algo (poeta, tal vez), pero que ha perdido esa condición. El libro se abre con un notable epígrafe de Juan Luis Martínez: "Ninguna frase, ninguna coma / ningún texto, ningún autor / ningún delito, ningún rencor / ninguna ninguna canción de amor"<sup>10</sup>, y nuevamente se dedica a esa inmensa y abrumadora mayoría de los amigos y familiares del barrio: "A los gloriosos chicos de Macul / a mis amigos / a mi familia". La noción de "ex poeta" recuerda por cierto la de antipoeta, pero José Ángel Cuevas se encarga de relativizar esta relación:

---

<sup>10</sup> Se trata de un fragmento del extenso poema "Un texto de nadie" no incluido en los libros editados por Juan Luis Martínez (*La nueva novela* y *La poesía chilena*). En: *18 whiskys. Un buen record* 1-2, op. cit., pp. 24-25.

Ex poeta es un punto de vista que es mejor que poeta. (...) antipoeta es una cuestión totalmente literaria, es una invención también. Es ex poeta porque quise hacer un personaje, hablar como un personaje que fue poeta, que acumuló todas las esperanzas en su persona y también todas las profecías que no se cumplieron. Además, es un modo también de buscar un sujeto, un hablante.<sup>11</sup>

Es claro, existe una voluntad de nuevo bautizo en la poesía chilena de fin de siglo, en ese gesto se adivina también una voluntad refundacional. Si a principios de siglo el seudónimo era la forma del rebautizo (Lucila Godoy será Gabriela Mistral; Vicente García Huidobro, Vicente Huidobro; Nefalí Reyes, Pablo Neruda; etc.)<sup>12</sup>, en la poesía de fines de siglo esta figura opera al interior del texto, en el espacio de la imagen autorial que se construye. ¿Deseo de borrar con un pasado traumático? ¿Voluntad de cambio? Seguramente las huellas de la crisis del sujeto como unidad, pues a diferencia de los seudónimos que servían para afirmar un sujeto fuerte, las nuevas actas de nacimiento operan como figuras de escisión en los poetas actuales. El "ex poeta José Ángel Cuevas" da cuenta precisamente de esta precariedad y ya veremos como esta situación se complejiza en sus libros posteriores. El poema "Uno no es ninguno" (p. 7), primer texto de este libro, es una exposición precisamente de alguien que fue algo y que ahora lucha contra la evidencia de ser "un ninguno", "un nadie". Las razones del ex poeta son dolorosas y tienen causas políticas y no psicológicas. El estado actual del ex poeta no es distinto de los demás que han sufrido una época oscura, que los ha convertido en cínicos, pragmáticos, desilusionados por tantos

---

<sup>11</sup> Faride Zeran: "El hablante de José Ángel Cuevas", op. cit., p. 4.

<sup>12</sup> Este afán de nombrarse de nuevo puede tener también otras lecturas que la psicología poética puede quizás admitir. En un interesante poema el poeta "de fin de siglo" Clemente Riedemann dice a propósito de Gabriela Mistral: "¡Ay Lucila, por qué te engabrielaste! / Por qué, en Chile, son tan pocos / los que se quieren tal como los nacen?", "Me la pusieron fome por delante", *Primer Arqueo*. Valdivia, El Kultrún, 1989, p. 10.

golpes:

Y qué podría hacer nadie con sus sueños qué podrían hacer todos / con sus sueños  
el santo padre pasó también totalmente vestido de blanco y corriendo / las mismas  
calles que uno recorre día a día sin un peso en el bolso 2 ó 3 mujeres / flacas  
[huesudas  
se acercan a mí las beso a todas pero ellas son duras muy duras ya no se trata de  
corazones románticos después de tantos golpes de la vida de la muerte ya nadie es  
guevoñ ni guevoña todos queremos algo sobrevivir agarrarnos a un árbol pedir  
[pedir  
uno se da cuenta dónde está uno no sabe ya quien es uno pierde el sentido de la  
vida los días pasan los cielos corren las cordilleras nevadas o desnevadas feliz habría  
que estar si la banda tricolor quedó encima de una mesa pero esa vuelta terminó  
[nadie  
hará correr a  
nadie  
en retrospectiva y libre por los parques floridos

Las imágenes de la derrota se acumulan en esta dolorosa definición de “nadie”, sujeto delirante que reitera obsesivamente las huellas del oprobio, la sistemática operación que convirtió a quienes eran alguien en ese nadie que habla acerca de sí mismo y de otros nadie:

porque nos tiraron al mar echaron  
bencina prendieron fuego a nosotros hicieron desaparecer nuestros cuerpos  
[queridos  
querían matarnos a todos eso querían ahora se abrazan entre ellos se felicitan se  
[recuer-  
dan pero a uno nadie no le hacen caso uno es un tonto  
uno es un cualquiera uno es un feo  
uno viste mal  
no puede pagar las cuentas de restaurante es un pobre ave uno

La persistencia de la función testimonial, por medio de la cual el sujeto que habla muestra su compromiso con la materia de la que habla, sitúa al ex poeta en el espacio de la escritura como denuncia, aunque su afán no sea sólo éste, se trata simplemente de un discurso

monologante, dicho desde una situación de precariedad y carencia provocada por tantos “operativos de shock / recesiones reprogramaciones interrogatorios seguimientos allanamientos tratos grose- / ros inhumanos degradantes torturas / fusilamientos desaparecimientos tanto que / uno está débil / uno está débil / uno ha sido sumamente arrastrado por el polvo...”. El discurso de denuncia supone en su forma canónica la figura de un sujeto coherente capaz de enjuiciar moralmente a sus opresores, no es el caso del ex-poeta, figura débil y cansada. Finalmente enfermo, desquiciado, el ex poeta sueña con “unas largas y merecidas vacaciones fuera de contexto”, incluso sueña “en una casa de reposo pensar / en todo esto”.

### 3. El ex-poeta dialoga con la neovanguardia

La figura del ex poeta se proyecta a *Proyecto de país* de un modo incluso más complejo y programático, el ex poeta es “Ese, que perdió la memoria de sí” (título de la primera sección). Su construcción obedece a una perspectiva situada literariamente, detrás del que se adivina no sólo la imagen del poeta de la vanguardia, soñando con transformar el mundo. El ex poeta es ahora aquel que trató de hacer profecías, imaginar un país, pero que en el castigo perdió la memoria. El sujeto débil de los *Treinta poemas...* es ahora un enfermo, un loco internado en un psiquiátrico (metáfora de un país que fue: el ex-Chile), que asume desde ahí la redacción de una suerte de testamento en que deja sus “trastos” como herencia. Se trata de un yo, con nombre y apellido: Efrén L. Sepúlveda Fica, loco

pero no tanto.<sup>13</sup> No es difícil recordar tras esta figura la de otro célebre loco de la poesía chilena, el Cristo de Elqui de Nicanor Parra, profeta de las *Prédicas y Sermones del Cristo de Elqui*. Discurso del loco que dice la verdad (como los borrachos y los niños, según se sabe):

Yo, Efrén L. Sepúlveda Fica/  
enfermo como estoy / en cama / pero  
en mi sano juicio declaro / en este infinito Hospital  
Chile restaurante / que nos rodea / ventanilla 4, escalera/  
unos currículos de pobres infelices / y de allí a la Of. de Partes,  
se fueron al Cielo.  
(p. 12)

Pero el ex-poeta dialoga también con referencias textuales más inmediatas. Creo que detrás del ex-poeta se encuentra sobre todo una relación dialógica con la imagen del sujeto construida por la poesía neovanguardista: la de Juan Luis Martínez y, sobre todo, la de Raúl Zurita.<sup>14</sup> En el fragmento "La película ha avanzado mucho" (p. 13) resultan visibles las

---

<sup>13</sup> El mismo Cuevas aclara las características de este peculiar loco: "Es un enfermo más dentro de este sanatorio, pero que advierte como en los testamentos antiguos, 'estoy enfermo en cama, pero en mi sano juicio', para que no se crea que está hablando leseras." Pedro Pablo Guerrero, op. cit. , p. 3.

<sup>14</sup> El interés de José Ángel Cuevas por la escritura de Juan Luis Martínez es evidente y se encuentra testimoniada en algunas entrevistas. Interesante resulta, por ejemplo, la visión del origen de su escritura como nacida de una crisis similar a la experimentada por Zurita: "Me volqué a redefinirme a mí mismo, a buscar mi identidad. Leía a Zurita. Él había sacado fuerzas de la misma herida. No bastaba el poemita panfletario. Había que sacar fuerzas y hacer una cosa de la misma magnitud de lo que había sido la destrucción." Cherie Zalaquett: "José Ángel Cuevas: versos libres con el rock del mundial y el 11 de septiembre. 'El Pepe se está haciendo famoso', comentan sus amigos", *La Segunda*, 23 de octubre de 1989, p. 24.

Pero también como resultado de una idéntica preocupación por lo nacional: "Zurita es un gran poeta, personalmente no lo conozco para nada, creo que es una persona muy vanidosa, no sé, pero su trabajo es un trabajo realmente mayor, es un trabajo muy, muy importante que ha sabido manejar una teoría del signo, una teoría del nombre, una estética, una epistemología

imágenes del poeta ensayadas por Zurita: el poeta profeta, visionario, soñador, sólo que aquí el fracaso de este proyecto de traduce en el poeta convertido en ex-poeta:

El ex-poeta quiere reinsertarse en su pasado/  
el pobre se metió a hacer profecías/  
que no se cumplieron/  
en la primera semana trató de separar las aguas  
de las tierras/  
desprendió un país entero de sus ojos/  
    creyó ser el ángel de la luz  
    estuvo en el infierno/  
    caían pedazos de vidrio / tarros con agua/  
    le ponían ramitos de flores en su cama/  
    le pegaron tanto / que perdió la memoria

Las referencias cifradas a Zurita vuelven a aparecer en el fragmento “4.3” (incluso este modo de enumeración de los poemas no está lejano de las enumeraciones de Zurita), a propósito de la escritura de los sueños y de las montañas que marchan de *Anteparáiso*, es más, la escritura martiroológica y el sueño de la redención final se encuentran detrás de este fragmento:

Okey, voy a escribir un sueño:  
Yo vi caer las montañas grandes aquí,  
una por una,  
en estampida total / caían las Cordilleras,  
y lloraban todos porque, en  
el fondo querían a las Cordilleras,  
había una mancha de nieve solamente,  
lo demás se desplomaba,  
se veía una inmensa polvareda.  
Oh, encontrarse a sí mismo en una Gran Redención  
estoy soñando cierto asunto/...  
(pp. 27-28)

---

nueva, ha trabajado con los materiales chilenos. También, Maquieira. Esos son grandes poetas, grandes aportes en la poesía chilena de este tiempo. Ahora el caso mío es totalmente distinto.” Faride Zerán: “El hablante de José Ángel Cuevas”, op. cit., p. 5.

El ex-poeta delirante, vociferante, realiza su discurso desde el "Hospicio Chile" como si estuviera ante el "Club Hijos de Tarapacá" (p. 33), pero la situación enunciativa se desdobra también por medio de la figura de una voz que habla acerca del ex-poeta y lo define como lo que fue, como lo que dejó de ser:

el ex-poeta se lo había vivido todo  
era un cochino agitador/  
en la resistencia del capitalismo salvaje  
cantando un corrido/  
la utopía comunista la llevó a cabo  
de pe a pa / dentro de sí  
tenía un poderoso inconsciente colectivo  
para él solo  
(p. 28)

Por eso el ex-poeta se define como "un hombre muy solo" que cuenta "consigo mismo y nada más" (p. 28). La crisis ideológica de la izquierda latinoamericana, su peculiar y contradictorio modo de ser postmoderno, se advierte en las máscaras delirantes que adopta en *Proyecto de país*. Es claro que el título resulta engañoso pues carece de un "proyecto" medianamente sistemático de nación. Lo interesante es que dialoga con esos proyectos inconclusos y sus restos, productos gastados de la refundación política, social y económica llevada a cabo por la dictadura militar, perceptible en la crisis de ese imaginario social que el poeta tradicional sustentara, de ese momento en que los poetas fueron "LOS CONSTRUCTORES DE REALIDAD" (p. 38), queda un autor marcado por la escisión:

Así se fue configurando mi vida  
Soy un cadáver lleno de mundo  
que dice Apollinaire / no yo / Yo es otro  
(p. 28)

La doble cita a Apollinaire (que también es una cifrada alusión a Vallejo) y a la conocida seña de Rimbaud que consolida la noción de "despersonalización" del sujeto lírico, sirve para definir a un sujeto "olvidado de sí mismo" (p. 39), ideológicamente lumpenizado.

El original y desolador título de *Poesía de la Comisión Liquidadora* completa esta construcción del ex-poeta (y en este sentido se puede leer como una nueva parte de *Proyecto de País*, anunciada en el "(continuará)" que cerraba este libro), decidido a demoler todo vestigio de las ilusiones del pasado, pero también toda señal de una nueva mitología postmoderna y neoliberal. El volumen se inaugura con un texto firmado por "El autor" que sitúa el momento postdicatorial de la escritura, su carácter urbano, y la condición de viudez de los sujetos que habitan estos poemas:

*Hacia los primeros años de la posdictadura  
escribí estos textos, al interior de una ciudad  
saturada y triste. En uso de la libertad  
de volver a empezar, siempre.  
Y con el habla de mis personajes, en duelo,  
asqueados o ebrios.*

El primer poema "Cada época tiene su poeta" (p. 9) sirve una vez más para aludir a condición del hablante, bajo uno de los absurdos nombres que encontraremos a lo largo del volumen. Se trata de "Mario Manguncia el hambriento", un "pobre infeliz y bebedor" que tuvo su propio restaurante. El hombre común y corriente que es Mario Manguncia, aquel que también "quiere su poco de felicidad", no lo es tanto como para renunciar a su conciencia crítica: "estoy hablando como un hombre / no como ese hijito de puta de Karl Somarriva / que escribía *hoy vamos bien mañana mejor* / en los urinarios y manicomios de

Santiago".<sup>15</sup> Los "poetas" de Cuevas, pese a todo resisten a su propia condición, a sus circunstancias vitales y se afirman en modos de solidaridad menores, como ocurre en "El resistir del poeta M. Abarzúa"(p. 22-23), otro alter ego del ex-poeta:

esta poesía habla / de un pobre hombre de Chile  
una poesía nacional  
de pobre infeliz /  
que lo único que levanta es la amistad /  
para resistir / comer / compartir  
carne sobre una parrilla  
carne que desaparece en la noche  
carne que se convierte en nada /

En la poesía chilena actual la imagen del poeta recoge inevitablemente elementos del antipoeta parriano, ya para establecer una construcción opuesta, ya para discutir sus posibilidades de desarrollo en un contexto nuevo. La imagen del poeta como "hombre común y corriente" está inevitablemente detrás de estos gestos. Pero si el antipoeta clásico (pienso en *Poemas y antipoemas*) se define por su condición de personaje degradado, cuando se enfrenta a su propia definición lo hace a partir de un gesto de autoafirmación y de crítica al poeta tradicional o de vanguardia. Esta imagen del poeta está marcada permanente por la duda, ni siquiera es capaz de vociferar como hacía el antipoeta.

Las primeras referencias medianamente explícitas al pensamiento postmoderno se encuentran en *Proyecto de País*, en el contexto de clausura de la tradición popular y de la

---

<sup>15</sup> La alusión a Karl Somarriva como autor del slogan más conocido de la dictadura "Vamos bien, mañana mejor", encarna para José Ángel Cuevas la imagen de la corrupción y la falsedad oportunista, y ya se encontraba con otro nombre en un poema anterior: "todo va bien mañana mejor dice Karl Olivera el publicista corrupto". En "Desgraciados países", *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*, p. 15.

actitud dionisiaca de Pablo de Rokha:

Quién quiere ya ningún chanco asado ni ajo  
picantísimo bajo el atardecer lluvioso de Quirihue  
o las pataguas / ni pavos grandazos / ni caldo de guañaca/  
nadie quiere nada  
quieren estar solos y dormir.  
(p. 36)

La evidentes alusiones a *Epopéya de las comidas y de las bebidas de Chile* sirve en consecuencia no sólo como un modo de decir que ese imaginario popular ha periclitado, sino también para cuestionar cualquier nuevo imaginario patriótico. La actitud crítica de Cuevas se proyecta también a la obsesión por desconstruir las imágenes emblemáticas de lo nacional que puede convertirse también en otro modo de alimentar dicha mitología:

Pasan los Trenes Cargados de Pillipeuco y Pirihueico/  
llenos de banderas chilenas (que los posmos han (re)des-  
construido / ahora andan diciendo que / es su propio cuerpo  
y otras locuras)  
(pp. 36-37)

Se puede reclamar que la lectura de Cuevas es parcial respecto de estos proyectos, pero tiene la virtud de convertirse en una auténtica avanzada crítica para dialogar con los modos de imaginación más cercanos a su propia escritura, estableciendo un discurso del diferimiento por medio de la exageración grotesca de las bases que sustentan dichos proyectos.

El ex-poeta, "hijo de padre automovilista / y madre enfermiza/", desacraliza entonces su propia imagen: "(Yo) no soy la seducción / ni soy un fantasma" ("El resistir del

poeta M. Abarzúa”, *Poesía de la Comisión Liquidadora*, p. 22), pero la crítica también alcanza a la pretendida muerte del autor en la postmodernidad:

No quisiera marcar actas de defunción  
de poetas nacionales / ni bolsitas de tierra  
sólo una rueda de bicicleta  
en un marco de cuadro  
y una máquina de crear amor / amor.  
(pp. 22-23)

La alusión a *La poesía Chilena* de Juan Luis Martínez es evidente. Martínez lleva a cabo un proceso de desconstrucción del poeta de la vanguardia por medio de un libro-objeto en que se reúnen, junto a otros elementos, banderitas chilenas (la imagen de la poesía nacional), certificados de defunción de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda (y de Juan Martínez Villablanca, poeta inédito) y una bolsita de tierra del “Valle central de Chile”. Esta clausura de las figuras paradigmáticas del poeta chileno no impide, sin embargo, en la lectura de Cuevas, ver en este gesto una nueva afirmación: la del poeta neovanguardista, paradigma del sujeto que se afirma por medio de la negación del pasado y de sí mismo.<sup>16</sup> Por eso Cuevas afirma en un verso en que se conjugan la ironía y la conciencia de esta crisis: “creo que me estoy transformando en un verdadero / poeta de Chile / no quiero desentrañar el ácido ribonucleico / que yo soy / ni los fotones de luz, no

---

<sup>16</sup> Esta lectura crítica no le ha impedido, sin embargo, reconocer la importancia fundamental de la escritura de Juan Luis Martínez y de otros poetas experimentales en el campo de la poesía chilena actual: “Yo creo que los lectores chilenos debieran empezar a acostumbrarse a una nueva forma de discurso poético. Ya no va a ser la poesía romántica ni lírica. La métrica y los sonetos son juegos preciosos, pero a mí no me interesan. A mí lo que me importa es cómo se construye algo que, a lo mejor, no es poesía ni prosa, pero que todavía está cargado de literatura. Pienso en los discurso de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Maquieira y, tal vez, César Soto. Me parece que estos textos no tradicionales van a ser la poesía de estos años.” Pedro Pablo Guerrero, op. cit., p. 3.

hay para qué". El proyecto del ex-poeta es la afirmación de un absurdo: "pero sí, pediría ser Interventor General / de la Comisión Liquidadora/". Si la poesía postvanguardista es una Comisión Liquidadora, el ex-poeta es su interventor, sólo que en este caso el interventor afirma "no sé qué sucederá mañana". El ex-poeta hace, a diferencia del proyecto lihniiano de una "poesía escéptica de sí misma"<sup>17</sup>, una poesía escéptica de los demás. Esta imagen del poeta que encabeza la Comisión Liquidadora se reitera en "Liquidación del Yo" (pp. 53-54), poema que nuevamente se abre con una alusión Zurita y al "EGO SUM QUI SUM" de *Purgatorio*, ambivalente ejemplo de una propuesta que simultáneamente juega con la negación y la afirmación del yo. Cuevas no es ambivalente en su tratamiento de la cita bíblica, pues afirma: "yo soy el que soy / un pobre tipo de Chile". Si Parra afirmaba "creer es creer en Dios" (en *Hojas de Parra*), Cuevas profundiza este gesto contradictorio: "no creo absolutamente en nada / sólo en un dios cualquiera". Alude a una época "cuando todo tenía sentido" y afirma que "Yo /es nadie /", ya ni siquiera es otro, como en Rimbaud. La muerte del poeta es algo a lo que la poesía contemporánea nos tiene acostumbrados, pero detrás de la muerte, se encuentra, sin embargo, una secreta creencia en otras posibilidades de afirmación. El yo que en la poesía chilena, primero quiso matar Huidobro ("Matemos al poeta que nos tiene saturados", *Altazor*), y ha sido rematado por Parra, Lihn o Martínez, no termina de morir:

Solo creo en mí mismo/

Aquí dentro está el universo  
resuenan épocas / gritos

---

<sup>17</sup> Como es conocido la frase pertenece a Huidobro y Lihn la cita en la contraportada de *La musiquilla de las pobres esferas*, a propósito de su proyecto de hacer una poesía como crítica de su propio lenguaje.

por las calles en silencio  
sólo creo en mis propios  
zapatos / subiendo  
la escalera de todos los días  
(p. 54)

El "nuevo" poeta de Chile, autor de una "verdadera" poesía nacional es un tipo de la época, desencantado de los grandes sueños emancipadores, pero ansioso de otros sueños; afectado por los efectos radicales de la transformación emprendida por la dictadura, desconfiado de moros y cristianos y que dice no pertenecen a generación alguna porque el movimiento de la historia lo ha desplazado convirtiéndolo en alguien que conoce de su propia marginalidad y en esa conciencia radica su escasa fuerza emancipadora. El "Poema 57" (p. 69) que cierra *Poesía de la Comisión Liquidadora* sintetiza esta imagen bajo la doble figura de quien dice llamarse Dominice de la Gare, pero que sólo es Tito Alvarado Gil: "el tipo triste / que no pertenece a ninguna generación / ni degeneración / sin padre ni madre / que sólo vive / deja vivir / y cumple / con cada uno de los presentes". Esta postrera imagen de quien "cayó en manos de la dictadura" vuelve sobre los efectos de una personalidad poética múltiple, escindida por los efectos rigurosos de la historia. El tratamiento literario de este proceso en la poesía de Cuevas pasa de la construcción de un sujeto golpeado, pero que testimonia su situación personal bajo la forma de un discurso de la verdad en *Adiós muchedumbres*, a la de los múltiples sujetos de *Proyecto de País* y *Poesía de la Comisión Liquidadora*, seres "asqueados y ebrios", portadores de un lenguaje delirante que se manifiesta a través de las múltiples máscaras de quien sabe que ha dejado de ser un constructor de la realidad.

#### **4. Las metáforas de un proyecto de país. El discurso político: nostalgia y desmitificación**

Es evidente que el rasgo más sobresaliente y más obsesivo de las preocupaciones escriturales de José Ángel Cuevas surgen del debate político en que inserta su poesía. Se trata de un doble movimiento: por una parte se establece como un discurso contestatario de las claves ideológicas y políticas de la dictadura; por otro, hace alusión al pasado de la izquierda chilena y a su crisis actual. En atención al momento de producción asumido en los textos es posible distinguir también dos instancias: la poesía producida en el contexto de la dictadura y la poesía de la postdictadura. Lo interesante es que para abordar ambos momentos temporales y ambas problemáticas recurre a un lenguaje permanentemente desacralizador y desmitificador. Nos interesa por ahora advertir el modo como dialoga con los discursos que caracterizan la producción imaginaria de la izquierda. Destaquemos primero que el discurso crítico de Cuevas tiene como principal referente a la dictadura y sus barbaries, el modo como ésta ha afectado a los individuos, como los ha derrotado o pervertido. Sus personajes se enfrentan a la derrota de sus sueños, al fracaso de un proyecto nacional. Ciertamente la perspectiva adoptada por Cuevas respecto de la época pre-golpe tiene mucho del desencanto producido por el engaño, por la creencia ingenua en las posibilidades de transformación de la realidad. Lejos de construir un mito sobre ese pasado Cuevas advierte las falsificaciones y a un tiempo la debilidad del discurso progresista de la izquierda. Si hay nostalgia esta nace de la pérdida de un modo de vida, de un vitalismo

ingenuo pero sano, frente a las enfermedades sociales provocadas por la dictadura militar.<sup>18</sup>

Este romanticismo de izquierda alimenta el pensamiento de muchos de los personajes de *Adiós muchedumbres*, de aquellos que murieron con “la bandera al tope” y que ahora habitan el país del vino:

Que no te desarmen Kiko ni derrumben  
aunque el país ya no se sepa adónde va  
Y cada día esté más lejos el camino correcto  
(el pobre País)

Tú sigue creyendo “que el hombre no es nada más  
que el conjunto de relaciones sociales y formas de  
producción”... que en rigor podrían querer significar etc etc.  
(sabes a lo que me refiero)  
 (“Beber en silencio en algún punto del territorio”, p. 77)

Los derrotados jóvenes idealistas, o “ancianos que aprietan su puño y lo levantan cuando cantan” (p. 85) no están considerados en esta vuelta. Este proceso del sueño a la derrota se retrata con dolorosa explicitud en el poema “El hombre en cuestión” (*Adiós muchedumbres*, pp. 88-90), retrato de un hombre como todos que se encuentra “más viejo” y “más desinformado”; para llegar a ese momento de decadencia ha debido pasar por golpes, allanamientos, amenazas, irse al sur, buscar algún trabajo, alejarse hasta que al volver:

---

<sup>18</sup> Su crítica de la ingenuidad romántica-humanista de la izquierda coincide claramente con la que describe un sociólogo como Tomás Moulian para quien el Chile actual no puede comprenderse sin atender a la refundación institucional de la dictadura, por un lado, pero, por otro, al pathos trágico del Chile romántico del gobierno de la Unidad Popular. “El sangriento parto de este Chile Actual no puede comprenderse o se entiende con dificultad, sin hablar del Chile romántico de 1970-73, con su pathos trágico, sus desaprensiones de adolescente, que culminaron en un doloroso aborto. Momento de los momentos, coyuntura decisiva, instante de interrupción de la existencia vectorial del Chile político; en apariencia, flecha dirigida siempre hacia adelante. Progreso sin pausa desde el reformismo de la ‘revolución en libertad’ hasta la ‘vía chilena al socialismo’.” *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Op. cit., p. 151.

ya no había nada sus amigos no estaban  
nadie se acordaba de Lennon  
ni de Lenin

Se puso a beber 3 días y 3 noches  
creyó escuchar canciones que el río le cantaba

pasó el tiempo  
ahora está más viejo más escéptico  
mucho más escéptico

pero el mundo sigue para todos  
la vida no termina aún  
y el hombre cree que perfectamente podría  
retomar la iniciativa  
procurar otros amigos  
volver a creer en algo nuevamente

"Volver a creer en algo nuevamente" es el verso que cierra *Adiós muchedumbres* y aunque en múltiples momentos avizora esta posibilidad, lo cierto es que una y otra vez se consolidan los signos de la degradación de una época y de un modo de vida que ya no volverá a ser. No es casual que el poema que cierra *Treinta poemas del ex poeta...* se titule en una irónica alusión al "Poema 20" de Neruda con un breve "Ya no somos los mismos", y que contradictoriamente el poema insista en que "Tenemos que empezar todo de nuevo". Son precisamente estos *Treinta poemas...* los textos en que esta dinámica contradictoria se hace más evidente en un país que "ha pasado por una ocupación militar indefinida" ("Desgraciados países", p. 15), de ahí la identificación que produce entre derrotados y alcohólicos en el absurdamente elegíaco poema a "Los alcohólicos de Chile" (p. 14), detrás del cual se encuentra el grito político de la oposición a la dictadura recordando a sus muertos: "A los alcohólicos de Chile / Quién los mató? / Quién los vengará?". Estos personajes patéticamente aferrados al pasado, son las caras (y no las máscaras) de la derrota. Esta "Gente que siempre le da y le da consigo misma" (*Treinta poemas...*, p. 24)

se va quedando al margen de una historia que avanza implacable, convertidos en escorias de la sociedad de mercado, incapaces de adaptarse a la "revolución" de la dictadura y al discurso de adaptación de la propia izquierda a las nuevas condicionantes. El poema que mejor y más dolorosamente expresa esta situación es "La casa de los Gonzaga" (*Treinta poemas...*, p. 27), retrato de esta transformación a golpes de la izquierda chilena, pero también recordatorio de la ingenuidad romántica y de moda de los años 70. Los símbolos de la izquierda (Quilapayún, Violeta Parra) poco a poco van pasando al olvido. Al finalizar la dictadura los Gonzaga, como cualquier familia chilena, ya son lo que fueron. La escritura de Cuevas no es ciertamente sólo expresión de su propia experiencia, aunque ésta no está ausente, sino que es fundamentalmente el testimonio de cierta zona de los problemas políticos nacionales:

Los Bolcheviques de la casa de los Gonzaga  
se hicieron bolcheviques / por moda  
por la polarización del año 70  
*por la fuerza de las canciones revolucionarias*

después, envejecieron de golpe  
se pusieron terriblemente alcohólicos

los milicos iban y venían por su casa  
la casa de los bolcheviques  
y abusaban los pateaban los golpeaban a cada rato

*Ellos pintaron las murallas blancas*  
colgaron maceteros  
y plantas  
para sentirse distintos

La casa de los Gonzaga siempre estuvo bien informada.

La casa de los Gonzaga se llenó de niños.  
Todos se dedicaron a beber  
a escuchar tango

El quilapayún pasó al olvido  
pasó al olvido la violeta

Los Gonzaga han celebrado el fin de los 17 años  
como cualquier familia  
como cualquier familia chilena

pero ya dejaron de ser bolcheviques ahora  
sólo son los Gonzaga

El “estado de compromiso” de la democracia parlamentaria chilena, el alza de las organizaciones de izquierda, el apoyo popular, entre otros factores, hicieron posible el desarrollo de un modo de “romanticismo político” afincado en que la creencia ingenua en la legitimidad de las políticas transformadoras de la izquierda, la ilusión del progreso desarrollista y las consignas seductoras, harían posible un proceso de transformación de la sociedad de modo mecánico y sin retrocesos: “Avanzar sin transar” era una de las consignas de moda.<sup>19</sup> Estas ilusiones y este discurso de la ilusión es el que Cuevas pone en tensión en sus poemas. Gráfica descripción de esta situación es “Creíste que era fácil la Revolución, eh muchacho” (*Treinta poemas...*, p. 31). La despiadada descripción de la ingenuidad de los muchachos convencidos de que “el deber de todo revolucionario es hacer la revolución”, no es más que una demolición de la ingenuidad del propio hablante: “Yo, que puse mis mejores empeños en ser hermano de todos aquellos / con contradicciones no antagónicas y repartir el pan el vino en la búsqueda / de la felicidad total, ay si les consta a todos”. Esos

---

<sup>19</sup> Citamos nuevamente a Moulian y su despiadada descripción de las “condicionantes subjetivas” de la época, tan cercana a la visión de José Ángel Cuevas: “Los militantes de izquierda, una parte de ellos sumidos en el romanticismo político, soñaban en que estaban dando a luz algo parecido a una luna llena, la plenitud sin los dolores del parto: la ‘vía chilena al socialismo’, la liberación igualitaria, conseguida sin matanzas ni dictaduras. Pero presenciaron con espanto el levantamiento del leviatán.” *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Op. cit., p. 158.

mejores empeños chocaron con fuerzas menos idealistas y menos generosas: "Mas las grandes Federaciones y Confederaciones de Fomento Fabril y de / Producción Minera no quisieron / Los Comandantes en Jefe no quisieron / y las Ligas Unidas de Poseedores de grandes extensiones agrícolas tampoco / quisieron y así fue que se procedió a preparar el terreno las condiciones / previas / terminada esta maldita fase sacaron el armamento del Estado y empezó la / cacería / la carnicería global todos los estadios se cubrieron de arrestados los ríos, / de fusilados que fueron a dar a la mar que es el morir". En este contexto el sujeto todavía pide "hey pero yo necesito más que nunca esa revolución", sólo que ahora "nadie habla de revolución". Esta imagen del hombre perteneciente a una cultura derrotada y, por ende, ideológicamente desfasado convierte las claves del discurso romántico de izquierda en el producto de "una mente desquiciada / y de mierda / que anda por allí / todavía".

Hay otro modo de asumir la visión de la derrota y es la crítica al fundamentalismo de la izquierda, capaz de afirmar, en su momento, que la política y las acciones de la izquierda eran pese a todo las correctas. Un poema notable en esta línea es "Grandes borracheras con mi amigo Talo / Tilo (el culpable de todo)" (*Treinta poemas...*, pp. 32-33). En este personaje se resume buena parte de la afectiva pero implacable crítica al militante de manual y de consigna simplificadora de la complejidad de la sociedad, encarnado en "Talo-Tilo" que "gritaba al amanecer: /El Partido no es Tonto / El Partido saldrá fortalecido / se ha perdido una batalla pero / No la Guerra / El Dictador tiene los días contados"; pero también al irracionalismo y al voluntarismo político: "Talo-Tilo tuvo FE CIEGA siempre / en la Fuerza Irreversible del Campo Socialista y Su Vanguardia"; y, finalmente, a la confianza en la ideología más que en el individuo que conforma el cuerpo social. "Talo-Tilo

se creía indestructible el pobre / pero, no fue capaz, no quiso nunca poner en el tapete sus propias condiciones / subjetivas hablar como verdadero amigo alguna vez". Pero Cuevas insiste en que se trata de una derrota parcial, la de aquellos "que entregaron su vida por una causa justa / y fueron parcialmente derrotados " ("Los parcialmente derrotados", p. 34). De este modo su escritura no evita el enjuiciamiento moral, la toma de posición en un contexto de crisis ideológica. El discurso de la esperanza asoma levemente en esta escritura y asoma, sobre todo, en las figuras de las víctimas y de los que pese a todo afirman de algún secreto modo sus convicciones y sus sueños.

Existe otro nivel en la crítica a la izquierda, mucho más implacable, es la crítica al oportunismo político, a la inconsciencia de los manipuladores de símbolos, a aquellos que se acomodan pragmáticamente a las nuevas circunstancias.<sup>20</sup> Se trata de evidentes conflictos que desarrolla de modo conscientemente antagónico, para destacar las contradicciones desde las cuales la subjetividad percibe estos conflictos. Para Soledad Bianchi, una de las primeras lectoras cuidadosas de Cuevas, a veces es posible advertir cierto maniqueísmo en esta actitud crítica:

---

<sup>20</sup> "Antropológicamente, hemos pasado por muchos tipos de chilenos. Ahora priman el pragmatismo y la astucia para vivir. Pero también hay quienes verdaderamente guardan en su corazón el horror de este infierno del que venimos saliendo y que no pueden olvidar. Esa mayoría silenciosa convive con otros chilenos formados al lado del televisor y con aquellos que se lavan las manos por los crímenes que cometieron, que se ríen y hacen borrón y cuenta nueva. Hay otros que antes eran de Izquierda, sumamente revolucionarios, que se fueron después del golpe y ahora, de vuelta, ocupan altos cargos, viven con espléndidos autos y rodeados de maravillas. Para mí, eso es una traición increíble; equivale a caminar encima de un muerto haciéndose el tonto. No sé si se dan cuenta de que están viviendo así, porque 'otros' entregaron sus vidas: esos jóvenes que ametrallaron en las protestas y aquellos que lucharon y que hoy están en la marginalidad más absoluta. En este momento esta es una sociedad sin ética, en la que se dan paradojas tremendas. De repente, la vida de los chilenos parece una película de Chaplín, una gran locura. Tal como dice Mario Carreño, este es un país surrealista." Julia Barrientos: "Téngase presente la utopía, *Punto Final* 323, Santiago de Chile, agosto de 1994, p. 21.

Y, claro, tal vez por sus obsesiones, pero muy en especial por una buena dosis de resentimiento, hay ocasiones -las menos, sin duda- en que la poesía de Cuevas puede resultar simplificadora, algo obvia, y hasta maniqueísta (estos rasgos -frecuentes, creo, en esos *Treinta poemas*- parecen ser directamente proporcionales a la carga de rabia, de amargura y de impotencia frente a ciertos acontecimientos y, sobre todo, a algunos de sus conocidos quienes, con leves variaciones en sus nombres, pasan de persona a personajes de sus textos).<sup>21</sup>

No quiero negar la evidencia de este argumento, sin embargo, se trata de una actitud poética que por lo deliberada e insistente se convierte en uno de los rasgos de su lenguaje poético: la escritura como diatriba. El maniqueísmo, si así puede llamarse a esta actitud demoledora, corresponde a una voluntaria negación de las actitudes consensuales y a la lógica del "todo vale", postura ante la que opone una actitud moral, cuya validez es un espacio de evidente discusión. El aspecto más conflictivo de este problema es el tratamiento del tema del exilio. Frente al lamento del exilio el ex-poeta opone la figura de aquellos que oportunistamente aprovecharon las condiciones del exilio para su reciclamiento ideológico, político y económico, sin incorporar en dicho proceso su propio pasado, optando por la omisión de las responsabilidades que explican el presente. Es en *Adiós muchedumbres* donde comienza a configurarse este discurso crítico, en particular en el poema "De lo desgraciadamente sucedido entre un exiliado interior y un retornado" (pp. 78-79), demolera narración de los desencuentros entre dos amigos denominados como A (el retornado) y B (el cesante) que luego de los saludos y los abrazos iniciales comienzan a advertir el abismo que los separa: "yo estoy cesante dice uno / yo me gano 2000 dólares en una tarde dice el otro". De las "tallas" y las preguntas del retornado por el "Chile profundo", B pasa

---

<sup>21</sup> "José Ángel Cuevas y las aristas escondidas del témpano", *Atenea* 473, Concepción, primer semestre de 1996, p. 216.

rápídamente al desprecio: "cómo pude haber sido amigo de este concha de su madre", hasta que "A, B se separan para no volver a verse / en el resto de / sus vidas." Pero será en *Treinta poemas...* donde el discurso de la diatriba cobra una dimensión central. Es la otra dimensión de la crítica "interna" a la izquierda como ocurre en las "Grandes borracheras con mi amigo Talo/Tilo (el culpable de todo)", o de necesaria la autocrítica de "Creíste que era fácil la Revolución, eh muchacho" que hemos comentado. La diatriba contra los falsos forjadores de ilusiones, los revolucionarios de la canción y el panfleto, olvidados ahora de los que creyeron en esa retórica. El poema "El peligro de creer en las canciones y los cantores que vuelven de Francia con abrigos largos y perfumados" (p. 30) es precisamente una denuncia en contra de las manipulaciones ideológicas de la izquierda:

Las canciones revolucionarias tuvieron una fuerza  
arrebataadora  
y ojo  
cuando se dijo:

Mil cadenas habrá que romper  
Se levanta un clamor popular  
más de alguno lo tomó a pies juntillas juntó las manos  
y salió del lugar / dispuesto a todo  
Y después luchar, cantar, bandera de unidad...  
El pueblo unido jamás será vencido...

cosas así

Les saltó el corazón dentro del pecho

Y creyó  
creyó

Y la tierra será el Paraíso para toda la Humanidad

Y no nos moverán / no nos moverán  
ni con un golpe de nada / no nos moverán

creyó

creyó

Y creyeron los estudiantes

los pobres del campo y la ciudad

creyeron los mineros pirquineros y pastores

creyeron los pobladores, portuarios, ferroviarios

pequeños comerciantes, pequeños artesanos

creyeron  
creyeron

Los únicos que no lo creyeron  
como fue dable comprobar a posteriori  
Eran, Los Chicos que la Estaban Cantando

El poema recoge en su desarrollo algunos versos de las canciones más paradigmáticas de la Unidad Popular, cantadas en especial por el grupo Quilapayún, que se encuentra como telón de fondo del texto: “Mil cadenas habrá que vencer / se levanta un clamor popular” (de “Venceremos”); “luchar, cantar, bandera de unidad / El pueblo Unido jamás será vencido” (de “El pueblo Unido”); “no nos moverán / no nos moverán / ni con un golpe de nada / no nos moverán” (de “No nos moverán”). El poema no sólo denuncia la manipulación, también destaca la ingenuidad popular, pero lo que importa es lo ocurrido “a posteriori”. Así el texto supone una lectura del presente desde la referencia del pasado: esa época de la ingenuidad romántica revolucionaria.

¿Es posible leer desde esta postura del desencanto una propuesta utópica y transformadora en esta poesía? Creo que Cuevas no renuncia del todo a esta posibilidad, aunque parte de la conciencia de las dificultades que supone. Es conveniente recordar que Cuevas es autor de una antología de textos “utópicos latinoamericanos”<sup>22</sup>, y que *Proyecto de País* puede en una de sus dimensiones ser leído como un debate sobre las posibilidades del discurso utópico desde los jirones de esas banderas rotas.<sup>23</sup> De hecho, aquí no sólo se

---

<sup>22</sup> *Utopías y antiutopías latinoamericanas*. Santiago de Chile, Ediciones Vía Láctea, 1994.

<sup>23</sup> Para Soledad Bianchi: “Cuevas prefiere arriesgarse con un proyecto no sólo íntimo, un proyecto distinto de obra / un proyecto de obra distinta, sino además, uno global y

interroga sobre un proyecto de país perdido, sin también el proyecto neoliberal triunfante, para culminar en el extenso "Colofón" (pp. 42-43) con una larga exposición de un país marcado por el consumismo, el oportunismo y el absurdo:

De no haber un mundo feliz / luchad por una familia feliz /  
un matrimonio feliz /  
o, un individuo feliz / cargado de paquetes / ropa /  
/carne / trago / joyas / alfombras / perfumes / videos / autos / lentes /  
muebles  
sedas / pantallas /  
Oh un País no es nada / un yo que vaga por el Parque /  
delirios / discursos entre los árboles.

Las dificultades de la utopía son obvias como expone en *Poesía de la Comisión Liquidadora*, nuevo retrato principalmente del presente. Pero ya se sabe que el discurso utópico o bien se construye desde la narración de un lugar ideal o desde la crítica del presente para imaginar entonces por oposición otra realidad. Esta segunda es la opción de Cuevas. Por este último libro pasean personajes olvidados de todo. El "pueblo" que creyó en las canciones de Los que Las Estaban Cantando ahora es "Gente que ha caído en una profunda depresión" ("Cierta gente", p. 15), trabajadores que "no conocen / la casa de la central de trabajadores de Chile", que "no se conocen a sí mismos" ("Algo que no se recuerda", p. 16), en síntesis "un pueblo desmoronado" ("Mayoría silenciosa y cínica", p. 24).

---

colectivo, un Proyecto de país que no es ni más que menos que la imaginación de una utopía, en momentos en que se dice que han terminado, que ya no existen, y que están, supuestamente, venidas a menos." "Una especie de memoria: la poesía de José Ángel Cuevas", *Licantropía* 5, julio de 1996, p. 26.

El nuevo contingente ya no es el mismo, de ahí la despiada descripción de los jóvenes que ofrece en "Nuevo contingente" (p. 25): "hijos de puta / no tienen sentimientos / beben / conversan idioteces / con su basura de radios negras...". La manifiesta vulgaridad del tono elegido pone el asunto en términos de que quien habla no es en realidad distinto a aquellos sobre quienes escribe. El nuevo contingente no es ya el joven romántico idealista de los 70, por el contrario las imágenes del fascismo se ocultan detrás de estos jóvenes "duros" que "están copando la ciudad. La irónica visión que cierra el poema es demoledora: "a los armados les será difícil // si es que piensan algún día / volver a tomarse la república". La ciudad ya ha sido tomada.

En esta imagen desolada la ciudad se transforma en un "Parque de diversiones" (pp. 39-42), certeza de que "Santiago ya no volverá a ser socialista". El sujeto desencantado/desencajado busca una mujer "Para hundirme en ella y olvidar / olvidar / olvidarme de todo" (p. 42). Chile no es más que "un cuartel de mierda", donde "Los que dieron su vida en la clandestinidad / del ex Chile" nada importan ("A quién le importa", pp. 46-47). Este contexto político alimenta la distopía en Cuevas, en términos de un retrato del Chile postdictatorial, que identifica con el Chile postmoderno, a la espera tal vez de un nuevo tiempo de deshielo.

## 5. La historia presente: la imagen de la patria

En la poesía de Cuevas se contrastan permanentemente dos dimensiones temporales (pasado y presente) ofreciendo una imagen compleja y multiforme de la realidad. El lenguaje pretende de alguna manera representar una realidad que fue o es, pero al interactuar con dimensiones diacrónicas y diastráticas las disuelve y relativiza. Este proceso se advierte como una consecuencia de la relación que establece entre el presente desde el que se enuncia y el pasado reciente que se evoca a través de sus manifestaciones desgastadas. La poesía de Cuevas en consecuencia puede ser leída como una crónica del presente, en la que el poeta transeúnte se desplaza por los escenarios de una ciudad destruida.<sup>24</sup> Crónica de la historia pasada, de un país que ya no es, pero sobre todo crónica que testimonia el lugar del sujeto que escribe, desde un presente que no fue el que esperaba ni en el que creía. De ahí la voluntad desmificadora de esta escritura pues asiste a la contemplación de las ruinas.

Al asumir la voz del cronista la escritura sirve también para denunciar un estado de cosas, pero no pretende explícitamente mover a los destinatarios a la acción, y cuando ello parece ocurrir, sobresale siempre el desgarró, la desconfianza, la crisis de un lenguaje que ya no sirve para el levantamiento de las multitudes. Despedirse de las muchedumbres es, entonces, sobre todo despedirse de un lenguaje, de una manera de hablar cuya justificación social ha periclitado. De hecho en *Adiós muchedumbres* es posible reconocer dos momentos

---

<sup>24</sup> Es esta la lectura que privilegia, por ejemplo, Jaime Quezada para quien *Adiós muchedumbres*: "Es la historia misma de una década reciente con toda una generación diezmada de la noche a la mañana, que de romántica y nostálgica pasó a los exilios, la soledades y las penurias del sistema." En "Toda una generación", *Literatura y Libros, La Época* 30 de julio de 1989, p. 6.

temporalmente distintos, pero tanto desde la perspectiva de la voz cronística la enunciación coincide siempre con el presente.

El primer poema "Mundial del sesentaidos", fechado en 1969, que abre el libro y la sección "Efectos personales y dominios públicos", evoca la década del 60 y el mundial del 62 (realizado en Chile) como pretexto para el recuerdo de un momento en que toda una generación "salió a la calle caliente" (...) "Como si el cielo fuera a desplomarse" (p. 9). Las referencias al mundial entroncan con el lenguaje y la actitud vitalista de una "generación guitarrista-eléctrica y motonetista / hasta llegar al exterminio" (p. 9). El entusiasmo del baile, de la música, del movimiento no le impide, sin embargo, apuntar imágenes menos festivas apenas disfrazadas por la fiesta: "...nuestros padres que a esas horas / estarían trabajando nuestros padres / Llenas de várices las piernas" (p. 11). Después de todo estos guitarristas son "de barrio pobre latinoamericano" (p. 11). Sus sueños partir lejos y no ser jamás "empleados dependientes / de nadie en absoluto" (p. 12). Pero la realidad se impone al sueño y el sujeto le habla a Jack "con tu gastado uniforme ETC", a Juan "No te deshagas entre las sombras ni / derrumbes" (p. 14), o a sí mismo: "sin trabajo, fuera / de la Administración Pública y Privada". La década de la ilusión finaliza sin el aplauso final, como si detrás de encontrarán los ecos de Allen Ginsberg ("Aullido") lamentando la pérdida de las mejores cabezas de su generación.

El poema "Nueva escena" (p. 22) que cierra la sección, ya ni siquiera se construye desde la evocación nostálgica, sino desde la constatación de un rito iniciático que no llevó a parte alguna. Cuando escribo sobre este punto quisiera resaltar que esta primera etapa de su poesía se define por su carácter de contradiscurso del relato adolescente de la iniciación. El sujeto sabe que "por lo menos una vida ya he consumido, sí, / cargo personajes que /

están olvidados y muertos, yo / he pensado mucho en ellos", así la "maravillosa escena, sin duda" de los 60 da lugar a un sueño: la ruptura con el pasado, que el sujeto simboliza en la preparación de "dos hermosas alas, dos / alas color naranja poderosas". Este Ícaro-Altazor que se despide del pasado y que anuncia su vuelo sobre Santiago aterriza demasiado pronto en el lugar terrestre de la urbe latinoamericana.

Es lo que ocurre a partir de "Contravidas" (título de la segunda sección, fechada en 1983), donde descubre que no ha recorrido el mundo, que no ha hecho nada por su país, que no ha cumplido sus pequeños deseos subdesarrollados: "Y alejado de todo estoy / con mi familia, años y años / parado en esta esquina / esperando que suceda algo." ("Poema 1", p. 25). Las imágenes de la tristeza y la desesperanza se apoderan del lenguaje del cronista y su mínima historia, que no se alcanza a consolarse con las pequeñas alegrías domésticas: "A los más infelices asados de la época / he asistido" ("Poema 2", p. 26) y se ve colgando de una rama veleidosa a punto de quebrarse ("Poema 3", p. 27), a la espera de que pase "esta maldita escena" ("Poema 4", p. 28).

Los escenarios urbanos degradados habitan "Introducción a Santiago" (1982) y coinciden en muchos aspectos con la imagen que Enrique Lihn construye en *El Paseo Ahumada*, escrito en esos mismos años. Se trata de una crónica alucinada, por la locura, por el desquiciamiento, en la que coincide el lenguaje de la canción nacional, "Puras brisas te cruzan también" (p. 35), con las plegarias de un profeta loco, "Gloria a Dios gloria al Magnífico gloria al Altísimo" (p. 36). La historia pasada y presente se vuelve sincrónica en las oscuras tragedias de sus héroes: "Balmaceda cae trágicamente en esa esquina / O'Higgins se va al exilio caminando por San Pablo / Salvador Allende lucha hasta la muerte" (p. 39). La militarización, el toque de queda, la censura, las primeras



historia y lo que hay más bien es una imagen de la historia como decadencia y retroceso.

Reflexionar sobre el pasado en la poesía de Cuevas es fundamentalmente reflexionar sobre una realidad que fue. El poema que mejor metaforiza la ruptura de la continuidad histórica es el poema "Destrucción de Ferrocarriles del estado Planta y Materiales" (p. 10) de *Treinta poemas...* El engañoso título que imita un informe técnico-económico sirve para desarrollar una emotiva visión de uno de los símbolos nacionales del progreso: los ferrocarriles. Pero también asimilado como símbolo de la nostalgia en la poesía: el tren lluvioso de Neruda, los nostálgicos trenes de Teillier, siempre rodeados de despedidas de las mujeres amadas o de los amigos queridos. La desconstrucción que realiza Cuevas es entonces doble. Pieza a pieza se van desarmando los trenes de los Ferrocarriles del Estado en una descripción o registro testimonial de una realidad económica efectivamente ocurrida durante los ochenta, pero poco a poco se va desarticulando también una metáfora poética nacional. El poema se estructura en tres momentos claramente definidos. Primero el apunte técnico del "desarme" de los ferrocarriles, de sus Plantas y Materiales:

No compraron repuestos coronas cremalleras  
ni resortes puros  
clavos que se pararon solos en los durmientes  
cadenas / y hierbas de campo

Un gran grupo de embobinadores UTCH fue despedido  
a golpes  
y los soldados de la Maestranza # UB

Brillan por su ausencia las estaciones abandonadas el silencio  
total

ya no pasa sino apenas la locomotora 712 o 713 de madrugada  
nada más

En un segundo momento nos enfrentamos a un curioso manejo de la interrogación retórica, del *ubi sunt*, sólo que como un lamento con claras respuestas. El doloroso tono irónico de las preguntas se define por su ausencia de metafísica, por las prosaicas respuestas que explican la destrucción de Ferrocarriles del estado, derivadas de la falta de mantención y de presupuesto. Pero al mismo tiempo destruir esta empresa es destruir un modo de mirar la vida, un modo de organización económica de carácter estatal y nacional, por eso el poema se va tiñendo de un tono nostálgico que no alcanza a ocultar los signos de la miseria, de la degradación:

¿Por qué destruyeron Ferrocarriles del Estado  
si la Electricidad Nacional los alimentaba  
y corrían por sus líneas 20 vagones llenos como una estrella  
en la noche?

¿por qué se detuvo la circulación de los ramales  
Perquenco Maule Constitución Villarrica?

El Tren a Iquique el tren minero durante 6 días y 6 noches  
por la Gran Noche del Desierto poblado de fantasmas

no tuvieron presupuesto en 17 años

los rieles del Sur están altamente dañados  
Y NO LOS REPARAN

esos míseros vagones del llamado Expreso  
cubiertos de moho asientos rotos baños sucios  
roña carroña aúllan los rieles y saltan entre Temuco y Puerto Montt  
Perquenco Antilhue sus rios  
sus cerros de trigo y árboles

El poema se cierra con una frase sentenciosa que universaliza a los Ferrocarriles del estado

convirtiéndolo en símbolo del país: "ERA CHILE EL QUE PASABA POR SUS VENTANAS ABIERTAS / y ya no pasa". Obviamente Cuevas trabaja con las imágenes arquetípicas del país (el desierto infinito, sus ríos y lagos) para contrastar estos símbolos de plenitud con los del presente degradado. De este modo junto con la destrucción de Ferrocarriles del Estado, convertido en símbolo de unidad nacional por el proyecto desarrollista de mediados de siglo, se desarticula también una idea de nación, una manera de mirar la realidad a través de "ventanas abiertas", un modo de comprender la historia presente como una ruptura y una destrucción de su pasado más emblemático.

Los símbolos con que Cuevas dibuja la historia, así como los que sirven para imaginar la identidad son inestables, están marcados por la destrucción, pues se trata de "Desgraciados países" (*Treinta poemas...*, pp. 15-16) que han caído bajo una "ocupación militar indefinida". Se trata de un modo de "sufrimiento organizado" imposible de soportar por los países, la gente quiere olvidar, no desea que "le digan la palabra dictadura", la gente enloquece y por eso "adora el silencio", los ciudadanos se convierten en no-ciudadanos, pierden su nacionalidad. Los países que han sufrido una ocupación militar indefinida "deben aplicarse electroschoch / someterse al olvido / beber / beber / hablar de otra cosa / los países tratan de reordenarse reciclarse" (p. 16). Un país que fue real, convertido en un país irreal:

lloran las víctimas cuando vuelven esas sombras  
sentadas a los pies de la cama  
se quedan mirando al vacío sin fondo del país real / país irreal  
que ha caído / bajo el peso de una ocupación militar / indefinida  
sin plazos  
sino metas

A partir de *Proyecto de País* lo que pierde en emotividad la poesía de Cuevas la gana en capacidad para desarrollar ideas globales, discusiones conceptuales y visiones generales de las intuiciones de sus primeros libros. El fragmento "2.3" (p. 24) es precisamente una de estas notables aproximaciones a esta idea de la historia nacional como olvido y tachadura. Chile, en realidad el ex-chile, es decir el país que fue, es visto en estos textos como un Hospital/Hospicio aplicado al olvido de una historia que nadie reescribe como los lugares vacíos del pensamiento "de los posmos". En este sentido seguramente lo más interesante de la propuesta radique no sólo en la capacidad para desestabilizar la idea de historia como progreso, sino también en la relativización de la caricatura del discurso postmoderno del fin de la historia, del fin de las contradicciones, de la comprensión de la historia como un sistema permanente de ambigüedades, ante el cual no es posible siquiera tomar partido. Por el contrario lo que ofrece es un debate sobre este modo de entender la historia, pues su escritura inevitablemente mantiene el sello crítico de la modernidad. Por eso Cuevas avizora la historia de Chile, como un diario de chismes, o como un diario de crímenes que definen su condición de violencia permanente, de ocultamientos y olvidos:

se pierde la historia del Hosp./Chile  
un diario de vida lleno de chismes de chile  
un diario de crímenes  
un encuentro de ancianos  
nadie reescribió ese historial / esa inmundicia  
los lugares vacíos de los posmos

La bien conocida idea de Benjamin acerca de que la esperanza del futuro sólo se cumple mediante la memoria del pasado oprimido, resulta interesante para comprender la resistencia de Cuevas contra el olvido, su deseo de memoria. De este modo se puede leer su poesía

como un discurso que explora en las causas del fracaso de la construcción de una idea de nación. Jaime Giordano ha señalado, a propósito de la escritura de Tomás Harris, que proyectos poéticos como los de Cuevas (se refiere fundamentalmente por la fecha de publicación del artículo a *Adiós muchedumbres*) se definen por la irrupción de “macrorrelatos” derrotistas en oposición a los macrorrelatos triunfalistas precedentes.<sup>25</sup> Resulta discutible leer la poesía chilena anterior como resultado de una opción triunfalista, pero interesa ver que, de cierto modo, la poesía post 73 se define por su relación con una fractura histórica, que clausura un modo de comprender la historia, la política y la sociedad. En este terreno la crisis a que hacemos alusión significa en términos poéticos una crisis en las posibilidades de representación de la historia como un sistema coherente, regido por leyes de causalidad, y propiciado por la iniciativa de la voluntad de sus actores más significativos. La historia de Cuevas es una historia caótica en la que se entrecruzan de modo sincrónico distintos momentos temporales, sus leyes si es que existen obedecen a un sistema caótico y confuso, y por cierto es una historia sin héroes, incluso sin protagonistas. Demás está decir que detrás de esta clausura en la representación de la historia se encuentra también la conciencia de la crisis de un modo de hacer poesía: aquella que se hacía cargo de los procesos históricos al modo de Neruda en *Canto general* o de Cardenal en *Homenaje a los indios americanos*. Al fin y al cabo cuando la visión de la historia se percibe como fragmentaria la escritura no puede sino (re)producir esta fragmentación. La historia de Chile en Cuevas es una pequeña historia: la de “Chile chico” (nombre también de un pequeño pueblo en la zona austral), en la que se fusionan y confunden hechos de muy

---

<sup>25</sup> Cf. “Tomás Harris: macrorrelato con carrozas”, *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, p. 885.

desigual procedencia: la insurrección de la carne, la muerte de Lentú, y el día de la muerte de Allende:

se pierde la historia de Chile chico  
unos paros nacionales / vapores madres  
A) la insurrección de la carne / 1905  
B) el Coronel Barbosa Mató a Lentú  
C) nadie fue a defender nada de nada  
murió solo / el hombre / al fin.  
(se escucharon las incidencias por cadena de radio y t. v.  
de la fuerza armada)

El resultado es un país de hijos de nadie, o de hijos de "don Reca" (Recabarren, fundador del Partido Comunista) y del "cabro carrera" (conocido delincuente). Los hijos son los muertos de las poblaciones, mientras la historia se pierde en el desierto:

hijos de nadie  
hijos de don Reca y el cabro carrera / los muertos de la Legua,  
se pierde la historia del ex-chile/  
en el desierto

un par de cachuchazos  
varios robos  
la historia de una putas que hicieron plata,  
muertos de poca monta,  
lo único que quieren es olvidar  
olvidarse de sí mismos,  
de los movimientos de población,  
la historia del ex-chile es una larga letanía / para  
ser cantada en una puerta,  
es una fiesta de disfraces  
una montaña  
unos gorros plásticos.

La historia del ex-chile se reduce en consecuencia a peleas callejeras, robos, historias de

putas, hechos de poca monta, pues se ha olvidado lo que cuenta: la vida y las luchas de las poblaciones, la historia del pueblo, en medio de una celebración que no es más que una fiesta de disfraces. La falsificación, la glorificación reducida a unos gorros de plástico, infantiliza la imagen de la historia nacional hasta reducirla a un montón de ridículos escombros.

La imagen de Chile que el poeta ofrece es la un país enfermo que no puede modificar su propia historia. En esta lógica el triunfo de la "refundación" llevada a cabo por la dictadura consiste en construir un "país loco", donde sus enfermos habitantes están sometidos por las leyes del olvido y ya sabemos que sin memoria no hay futuro:

Ya no se puede hacer nada real / todo será  
deshecho por el peso del olvido  
en los países locos  
(*Proyecto de país*, p. 10)

La imagen de Chile será la de un país "muy feo", de un mundo "muy feo". La fealdad como categoría para explicar la identidad histórica consiste en el olvido de su condición de popular, es decir de su condición de país. El país antes Hospital/Hospicio es aquí una Fosa Común. País de muertos porque el olvido es la muerte. País de locos porque el olvido es la locura. La escritura como resistencia contra las leyes del olvido, más bien constata que transforma:

Lo cubrirá todo esas pandillas  
SERÁ UN MUNDO MUY FEO ENTONCES  
ya no será llamado popular ni  
cruzarán lanchas los canales,

se irán lejos los caballos  
y todo será una pura mancha.  
La Fosa Común, le dirán.  
(*Proyecto de país*, p. 12)

Si en el pensamiento marxista la historia la hacen los hombres, en el planteamiento de Cuevas es la historia la que se impone sobre sus personajes. El "Colofón" (pp. 42-43) de *Proyecto de País* recoge en una síntesis final este fracaso del proyecto modernizador desarrollista: la sociedad de mercado deja no sólo una larga lista de "vagabundos / traficantes / truhanes // harapientos / publicistas / charlatanes", etc., sino también la "Modernidad en llamas del ex-Chile". El ex-poeta defensor de una sociedad igualitaria ve como su discurso pertenece a la locura, al absurdo:

Estaba con los alambres pelados  
creía que todos eran sus hermanos /y nadie  
era realmente nada / no lo quería nadie  
ni su esposa lo quería,  
estaba con los alambres pelados,  
Cada Uno / era uno  
se rasca con sus uñas  
era la casa de los cada uno.

## 6. Los símbolos de una ex-cultura popular

El discurso popular y nacional, en su versión degradada y desmitificada, contribuye con su presencia a establecer que la escritura de Cuevas se construye desde los jirones de un lenguaje asentado en conceptos humanistas y solidarios. Por esta razón son frecuentes

las referencias a diversos elementos del imaginario cultural que definen una idea de nación afirmada en las nociones de progreso, identidad y solidaridad, como parte del discurso que alimentó la tradición desarrollista republicana. Pero esta tradición es abordada desde la hibridación que se produce al entrar en contacto con otras fuentes de la cultura popular: las cuecas junto al rock, los grandes edificios junto a la chicha con empanadas.

La cultura popular para Cuevas es ante todo manifestación de la voluntad de cambio social, de las secretas solidaridades que alimentan al pueblo, pero su visión está atravesada por la crisis de ese discurso, por los resultados de un proyecto truncado.<sup>26</sup> El año 1970, otro de los hitos históricos de Cuevas, se define tanto por los himnos políticos de la izquierda ("No nos moverán"), como por The Beatles ("yellow submarine"), en una dinámica de "Asambleas generales, Congresos, Conferencias Nacionales" ("1970", p. 59), propios del entusiasmo de "LA ÉPOCA DE LOS BUENOS SENTIMIENTOS / la más popular antiimperialista antioligárquica / podría habérsela llamado" ("1970", p. 60), hasta convertirse en el horror de los años terribles: "Grandes cantidades de personas debieron asilarse / de hecho piden asilo / y se van, se pierden / se mueren / se olvidan" (p. 61). Así pasear por la historia es asistir a la visión de "Edificios enormes sumidos en el Mar del Fracaso" ("Alguien pasea por la historia", p. 62).

La última sección de *Adiós muchedumbres* explora en este territorio desde su

---

<sup>26</sup> "Siempre creí en la cultura popular, en el sentido de considerar al pueblo como el depositario de los sueños del país, lo que a su vez se manifestaría en los cuentos, en el lenguaje, en una ética que permita vivir en la solidaridad. Pero después he visto que la gente del pueblo es la primera que se entrega al televisor, al 'copete' y a una serie de hábitos que destrozan su vida. Tal vez eso ocurra porque este es un pueblo que fue derrotado y que, en cierta medida, se lumpeterizó. En definitiva, creo que hay que desarrollar un trabajo muy complejo para reconstituir la cultura del pueblo." Julia Barrientos: "Téngase presente la utopía", op. cit., p. 21.

mismo título: "Cánticos amorosos y patrióticos" (fecha en 1988) y se inaugura con un epígrafe del grupo The Doors: "¡Hey esperen, ha habido una matanza aquí!", que sitúa el terreno en el que se va a trabajar estos símbolos patrióticos. "Propuesta de chicha y empanadas" (pp. 82-83), por ejemplo, se concentra en una relectura del 18 de septiembre (día de la independencia nacional), en cuyo sentido el sujeto asegura haber llegado a creer con pasión entre cuecas, chicha y empanadas: "18 de septiembre 18 de septiembre cuánto llegué a creer en el 18 / de septiembre". Pero la "chilenidad total" es un sueño en el que nadie creyó: "Aquí yazgo ahora con mis héroes / mis monos amontonados / mis eucaliptus / En plena calle / buscándome otra vida".

Como ha señalado Néstor García Canclini los bienes culturales reunidos en la historia por cada sociedad "no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de todos, y estar disponibles para que todos los usen."<sup>27</sup> La tradición es la construcción imaginaria de una identidad que inevitablemente se convierte en un espacio de lucha por su apropiación y uso. La tradición nacional en sus hitos históricos y personajes ha sido históricamente manipulada por las clases gobernantes que hacen de lo mejor ella una identidad con su propia trayectoria, como ocurrió, por ejemplo, con el aporte portaliano convertido en inevitable antecedente de la refundación nacional llevada a cabo por la dictadura. Pero el problema es más amplio pues también alcanza otros modos más híbridos de manifestación: así Allende podía hablar de "la vía chilena al socialismo" como un socialismo con chicha y empanadas y Parra en el terreno literario podrá definir su proyecto como un surrealismo a la chilena. Cuevas intenta ubicarse en el centro de este debate, como

---

<sup>27</sup> *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990, p. 181.

de una manera muy distinta lo ha hecho también Zurita. Si lo que busca Zurita es disputar el imaginario patriótico al autoritarismo, Cuevas muestra que dicho imaginario no ha sido más que otro mito, aunque su presencia en sus textos no pueda dejar de evocar cierto gesto nostálgico por la pérdida de un lenguaje común. Al relacionar los símbolos del pasado con otros radicalmente actuales, produce un efecto de hibridación desestabilizadora de la idea de identidad nacional. En tanto la cultura popular actual aparece siempre signada por la marginalidad frente a la tradición, situar en un mismo nivel el rock y la cueca puede resultar un tanto inquietante. Así es posible advertir que el gesto de Cuevas no es arcaizante, pues la cultura popular tradicional aparece como un valor residual en el diseño cultural actual del país, estrechamente hibridado por formas culturales emergentes<sup>28</sup>, que tarde o temprano se convertirán en residuos del diseño arcaico nacional. La presencia de estos elementos anuncia precisamente la forma de una crisis, las señales de que el patrimonio cultural popular es inestable y su significación varía de acuerdo con las coyunturas históricas. En su diseño poético lo popular es resultado no sólo del pasado y del presente, sino también de otros entrecruzamientos: la cultura rural, que ha dado la mayor parte del imaginario simbólico nacional, y la cultura urbana, más reciente, inestable y permeable a las influencias. Pero además hay que agregar la introducción de una nueva variable: la relación que establece entre los elementos de valor nacional y los elementos locales de significación más restringida, como lo barrial o poblacional. En fin, nos enfrentamos a una crítica de los

---

<sup>28</sup> Para una distinción entre lo arcaico, residual y emergente remitimos nuevamente a García Canclini: "Lo *arcaico* es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre 'de un modo deliberadamente especializado. En cambio, lo *residual* se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo *emergente* designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales." Op. cit., p. 184.

discursos homogenizadores, a la tentación de ver la identidad como un conjunto estable e invariable de componentes.

El proceso afecta también las dinámicas de reconversión y degradación de los elementos populares, por ejemplo, a nivel del lenguaje que lo reproduce, en tanto el lenguaje de la tradición se presenta siempre como más estable y menos sometido a los procesos de influencia cultural externa. En Cuevas dicho lenguaje se encuentra fuertemente permeado por las hablas locales, los sociolectos, incluso los idiolectos, como consecuencia del proceso de transnacionalización económica y comunicacional. El problema afecta, en tanto las naciones son conformadas por grupos de individuos, a los discursos que sustentan su propia mitología sobre lo popular (la idea del pueblo como homogeneidad, los principios de solidaridad, de compañerismo, etc.) y también a los discursos literarios (de Rokha, Parra) que se han trizado en esta dinámica desestabilizadora ininterrumpida. En la poesía de Pablo de Rokha es posible todavía encontrar la imagen de la cultura nacional con sus residuos románticos: el habla, la gastronomía, las costumbres son lugares privilegiados para entender lo específico del “ser” nacional. En Parra encontramos toda una serie de textos de imitación popular, como si lo popular fuera una fuerza que se manifestara en un modo de decir (“La cueca larga”, por ejemplo), aunque es cierto que privilegia una tradición más inquietante: la tradición irónica y cómica de las canciones populares. Con Cuevas ya no existe riesgo de caer en el exotismo, de celebrar la otredad de lo popular, como signo distintivo de una clase o nación, pues su carácter periférico y degradado convierte su poesía en un contradiscurso de lo popular, aunque desde la nostalgia de su participación.

Si “Propuesta de chicha y empanadas” evocaba de modo indirecto la *Epopéya de las comidas y de las bebidas de Chile* de Pablo de Rokha y su valoración de la gastronomía

popular como parte de la cultura nacional, en *Proyecto de País* la presencia del huaso de Licantén forma parte de la definición del ex-Chile. El fragmento "3.2. Una persona recalentada de historia" termina con la cita parcial del primer verso de uno de los sonetos emblemáticos de Rokha, "Genio y figura" ("Yo soy como el fracaso total del mundo, oh pueblos"): "en noches así, soñaba / que le disparaban al corazón, / cada día era un paso atrás // El fracaso del mundo oh pueblos/" (p. 26). Las referencias a de Rokha, visibles sobre todo en *Proyecto de País*, muestran esta crisis de lenguaje, de ahí que el volumen hacia el final termine con un llamado a los restos del ex-Chile para reencontrarse desde la certeza de la ruptura desde la que surge el presente, en un lenguaje que inevitablemente recuerda a de Rokha:

Venid todos a este parque/  
aquí si hay asador de maqui  
en las riberas del boldo y la patagua  
y codornices ricas de río/  
pejerreyes como teta de mujer / en la oceánica  
(p. 41)

Esta escritura en la que cómicamente se hibridan y confunden las metáforas rokhianas de *Epopéya de las comidas y de las bebidas de Chile*, exponen el caos presente, pero también la voluntad de revisión de las trizadas metáforas del pasado. Al entrecruzar los jirones del discurso popular, político, idealista de la izquierda con el discurso pragmático postmoderno, establece la noción de la escritura como fragmento, como bricolage de restos de una escritura inconclusa.<sup>29</sup> Es visible que su escritura se inserta en el contexto de la crisis de

---

<sup>29</sup> A propósito de este problema Cuevas ha planteado que su escritura, específicamente en *Proyecto de País* se construye no como representación realista de la realidad, sino como "un *bricolage*, un amarre de fragmentos numerados de manera azarosa, procedentes de épocas

representación de lo real que define la producción poética del Chile actual, a partir de un proceso donde la hibridación cultural es uno de sus rasgos más específicos.

7. La poesía de Cuevas representa uno de los intentos más recientes de establecer un discurso que dialogue con los sueños de transformación de la realidad alimentadas por la política y por el arte como compromiso. Su poesía se sitúa precisamente en esta encrucijada, pues, por un lado, se construye como la exposición del fracaso de este proyecto, pero al mismo tiempo es imposible no advertir en ella un carácter propositivo en tanto la crítica del presente se convierte en una de sus señas de identidad. En este proceso va articulando una construcción de la figura del poeta que es una de las últimas variantes de la muerte del sujeto romántico que define la poesía chilena contemporánea. Muerto el sujeto romántico, el poeta transformador de la realidad, no se contenta con constatar dicha muerte, sino que intenta dialogar con esta tradición incorporando la figura del ex-poeta, es decir la del sujeto que fue poeta y que, por lo mismo, habla desde esa crisis de identidad, desde esa locura. Sus personajes, seres asqueados o ebrios, mantienen en su decir una potencia desestabilizadora y crítica, a través de una violencia verbal inusitada pero necesaria a sus fines de distinguir categorías éticas desde las cuales comprender la realidad.

En lo ideológico su lenguaje supone un alegato político en el terreno del trabajo con la idea de un lenguaje nacional, de una identidad y de una noción de cultura popular ya destruida y degradada. En tanto opera con esos referentes, que a su vez suponen un

---

y lugares distintos. Un intento de construcción y de montaje." Pedro Pablo Guerrero: "José Ángel Cuevas: Yo invito a despoblar Santiago", op. cit., p. 3.

lenguaje que los ha conceptualizado, estamos en las últimas aristas de un debate inconcluso. Cuevas parece preguntarse cuál es el modo de representar los restos de esa cultura popular en el presente, desde la certeza de que ya no es lo que fue, pues el dinamismo cultural impone transformaciones no siempre deseadas para ese imaginario. Su opción es la escritura del fragmento, la desestabilización irónica, la agresión verbal. En su lenguaje se percibe la fuerte hibridación que ha sufrido el país. Los múltiples lenguajes que se entrecruzan en la Babel de la urbe actual. Escritura del fragmento y fragmentos de lo real atraviesan una ciudad que en su irrealidad define las condiciones del lenguaje y de la cultura. A diferencia de las paradojas de Martínez o de las alegorías de Zurita, Cuevas establece una poesía situada (en el decir de Lihn), pero su situación es la de la marginalidad subcultural de la población, del barrio, con sus permanentes violencias. Desde esas esquinas la mirada se construye/destruye a sí misma como parte de un proceso de redefinición que se adivina imposible en su dinamismo, inacabada en su diacronismo, incompleta en su fragmentación.

**CAPÍTULO VIII**

**LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA EN CUATRO POETAS**

**ACTUALES**

En el desarrollo de nuestra investigación hemos advertido que en determinadas circunstancias el lenguaje poético puede servir como una manera de resistir a la imposición de otra fuerza, de otro lenguaje, de otro imaginario cultural en suma, para desde ahí proponer nuevos modos de imaginar la vida. En una de sus dimensiones dicho empeño supone entrar a disputar, en una relación de evidente desigualdad, el modo como se conceptualiza el pasado histórico. Este hecho puede explicar en buena medida la insistencia que muestra la producción poética chilena producida durante la dictadura militar en torno al concepto de verdad histórica, indagaciones, que rozan la reflexión cultural y antropológica, con la finalidad de comprender los elementos por medio de los cuales dicha historia se imagina y se construye. Vista de esta manera la poesía es ante todo un espacio de intervención, de lucha, de resistencia a cambios indeseados en el horizonte cultural o de voluntad de construcción de un imaginario nuevo. Por este camino la poesía conecta inevitablemente con la noción de utopía, entendiendo por ésta a una fuerza activa, a una idea fuerza que alimenta la crítica, el cuestionamiento, la discusión de un estado de cosas. Se provoca de este modo una relación conflictiva entre el discurso poético y aquellos discursos que tradicionalmente han servido para articular la presencia del poder en la construcción de una idea de la historia, que como siempre no es otra cosa que un problema de representación. La educación, la historia, la política, la ciencia, la tradición, la ideología en definitiva. Si tomamos por cierta la idea de Foucault de que el discurso es el espacio en el cual se ejerce esa lucha, la disputa por el control de las formaciones discursivas,<sup>1</sup> entenderemos en buena medida la naturaleza transdisciplinaria de la escritura poética producida en este contexto.

---

<sup>1</sup> Cf. *El orden del discurso* ya citado.

Las notables experimentaciones que se observan en el horizonte poético chileno durante las últimas décadas: la obsesión por situar la realidad en Enrique Lihn, los juegos manieristas y metarreflexivos en torno al lenguaje poético en Óscar Hahn, la búsqueda de la "objetividad" y la elementalidad poética en Gonzalo Millán, las paradojas de representación de la realidad en Juan Luis Martínez, los intentos refundacionales de un discurso utópico y alegórico en Raúl Zurita, o el desenfado metapolítico en José Ángel Cuevas, forman parte de esta dinámica en la que resulta difícil reconocer diferencias generacionales. Todos ellos se aúnan en una misma lucha por el lenguaje, que es una lucha por los imaginarios conceptuales que construyen el modo como se comprende la realidad y la historia.

Las transformaciones en el horizonte poético no pueden ser entendidas como simples quiebres al interior de un sistema autosuficiente y cerrado, sino que se explican, en buena medida, por sus entrecruzamientos con otras disciplinas, provocando una imagen inestable de la especificidad, hibridando los lenguajes, relativizando las verdades, ampliando los códigos, modificando los saberes. Así la acentuación del carácter autorreflexivo de la poesía no se comprende si no la leemos simultáneamente en diálogo con sus referentes y consigo misma. La expansión del significante poético; la acentuada preocupación por el estatuto del autor, en una configuración atípica en la que se neutraliza o disfrazo bajo múltiples máscaras que no ocultan su carácter testimonial; la tendencia a la polifonía textual y al hibridaje, la ruptura de las distinciones entre alta y baja cultura, introduciendo registros personales, idiolectos de la cultura, entrecruzando los tiempos y los lenguajes; todos estos elementos son, en definitiva, parte de la formulación de proyectos poéticos que aspiran a encontrar su lectura en un espacio que se mueve más allá de la especificidad de los géneros

e, inclusive, de los lenguajes de que proviene. De esta manera imponen a la escritura un sello de alternatividad simbólica que contribuye a explicar la historia de una cultura. El aspecto es notablemente interesante porque se trata de una escritura que desconfía radicalmente de la idea de identidad nacional como estructura ideológica estable, pero que inevitablemente reflexiona sobre ella. Casi innecesario puede resultar afirmar que se trata de propuestas renovadoras, democráticas en su diversidad, que aspiran a modificar no sólo el lenguaje literario, aunque esta sea su empresa más notable, sino, sobre todo, el modo como los hombres hacen posible su vivir.

Estas problemáticas que han sido leídas en sus líneas fundamentales como resultado de la necesidad de estructurar modalidades alternativas al discurso autoritario, ha resultado en nuestra lectura ser un problema mucho más amplio en su sentido histórico y cultural. Es evidente que estas transformaciones nacen, en lo literario, de la clausura a mediados de siglo, de la idea de poesía como reserva y expresión de verdades trascendentes o como discurso de representación y transformación de la realidad social, y se proyectan hacia un discurso de la desconfianza, de la ambigüedad y del silencio en la década de los sesenta, para finalmente volcarse abierta y claramente al debate cultural e ideológico en la poesía de fines de siglo, en una dinámica que atraviesa al conjunto de los poetas de estas tres promociones.

Los poetas que comentamos se saben pertenecientes a sociedades inestables, en tránsito y conflicto permanente, y su escritura es un síntoma de dichos conflictos. Si se pudiera realizar una lectura sintomal es visible que estamos ante la presencia de escritores que se encuentran tras la búsqueda de algún centro articulador de un orden perdido, sólo que saben que ese centro no existe. De ahí las diferencias que se advierten con respecto a la poesía producida durante la vanguardia histórica. En este caso también nos acercamos a

poetas tras la búsqueda de un fundamento, unidad o principio estructurador, sólo que en este caso la confianza en el lenguaje para alcanzar tamaña empresa todavía tiene algo de la confianza que han perdido los poetas de fines de siglo.

En este contexto una de las constantes temáticas más características de los poetas de fin de siglo es la obsesión por la noción de *verdad histórica*, comprendida siempre como un espacio conflictivo y en permanente pugna. Es evidente que esta problemática alcanza el problema de la escritura como representación de la historia y de la realidad, frente a la noción de escritura como representación de sí misma. La poesía nombra en estos casos algo más que el lenguaje. Nombra la posibilidad de construir respuestas utópicas y vitalistas o en su reverso, que es muchas veces también parte del mismo alegato, nombra la ausencia, el vacío la nada desde la que asoma. Poesía impura, en definitiva, lejos del puro conceptualismo y del minimalismo estético.

Si la noción historia como suceder ha hecho crisis, lo propio ha sucedido con la historia como discurso. El discurso historiográfico se asimila a los demás discursos de la ficción, se convierte en un tejido textual, sometido a similares leyes de verosimilitud que el discurso literario. La verosimilitud ya no radica en la relación del discurso con la realidad, sino que la verosimilitud es la máscara con que se disfraza dicho discurso para hacernos creer que asemeja a la realidad y no a sus propias leyes. Tradicionalmente el criterio de verdad del discurso historiográfico se ha situado en un doble ámbito: o el criterio de verdad radica en que el discurso se adecua a la cosa (modalidad de res) o el criterio de verdad se funda en que el discurso se adecua a sus propias leyes (modalidad de dicto)<sup>2</sup>. Pero en el caso

---

<sup>2</sup> Cf. Walter Mignolo: "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana", *Modern Languages Notes* 2, Vol. 96, 1981.

de esta escritura no se trata de que desconfiando del primer criterio, se incline por el segundo, sino que también el discurso historiográfico es objeto de desconfianza. La poesía actual hace suya aquella idea de que todo discurso es un espacio desde el cual se ejerce el poder y que, por tanto, la única manera de no ser objeto de la ideología es mantener un discurso crítico y autocrítico. La historia resulta así un objeto imposible de análisis, un oscuro objeto del deseo. En este espacio pareciera que existe el temor permanente a caer en una nueva metafísica de la historia y he ahí uno de los riesgos de esta propuesta. Pienso que en el caso de la literatura chilena e hispanoamericana el problema tiene otros matices que a los que se han querido ver en el arte postmoderno. Se trata, en términos simples, de una literatura y una discursividad que establece una visión ambivalente de la historia y de la crisis de sus relatos, pero su diálogo con el pasado no se realiza desde la neutralidad, sino desde la opción crítica.

El rescate de un discurso utópico supone muchas veces una práctica democratizadora, una búsqueda de diferencia respecto de los discursos homogenizadores. Lo que es postmoderno en las sociedades capitalistas tardías puede no necesariamente serlo en el marco de la sociedad hispanoamericana. Si este fenómeno opera en un sentido político, suele operar de modo más claro en un sentido literario, en la medida en que en general éste ofrece una opción de alternatividad simbólica más que ideológica y, por lo mismo, forma parte de la construcción imaginaria de la realidad.

La discusión textual sobre la noción de historia de Chile entronca con una discusión más amplia que no es otro que el debate sobre un sistema de creencias, sancionados como verdad hasta las alturas del mito. La poesía entonces se coloca en una dimensión de tensión con dicho horizonte cultural, intentando establecer un criterio de verdad que niega el curso

historiográfico dominante. Se trata en definitiva de una estética de lo real, entendiendo que lo real es una construcción, que obliga al lector a entrar en el debate sobre la legitimidad de las propuestas en juego. La noción de poesía entonces tiene que ver en su sentido más literal con un reprocesamiento simbólico de la realidad.

El problema ha ocupado a un número muy significativo de poetas actuales. En estas páginas nos ocuparemos fundamentalmente de cuatro de ellos: Juan Pablo Riveros, Clemente Riedemann, Diego Maquieira y Tomás Harris. En todos ellos, y en sus libros fundamentales, el debate sobre la verdad histórica está como uno de los ejes de su escritura. Quiero adelantar en todo caso que creo que es posible distinguir la propuesta de Riedemann (al menos en *Karra Maw'n*) y Riveros, respecto de la de Maquieira y Harris. Porque pienso que en los dos primeros es posible todavía leer la idea de la reescritura histórica como un proceso iluminador del presente y en este sentido su óptica se acerca más a las propuestas de poetas anteriores como Neruda o Cardenal, mientras los siguientes suelen ofrecer una imagen mucho más inestable que desconfía radicalmente de las posibilidades de representación de la historia en la escritura poética.

## 1. **Juan Pablo Riveros: los fuegos de la historia**

La publicación de *De la tierra sin fuegos*<sup>3</sup> de Juan Pablo Riveros (Punta Arenas, 1945) supone un nuevo registro, para abordar un segmento de la historia chilena marcada por la marginación, el genocidio y, en su contraparte, por importantes gestos humanitarios. Se trata de un amplio volumen de más de 200 páginas en el que interactúan un notable tono lírico con el registro histórico y documental del genocidio de las culturas aborígenes australes, por medio de un amplio sistema citacional y la inclusión de documentos fotográficos relativos a estas culturas, un glosario explicativo, notas y un mapa introductorio de "Tierra del Fuego antes de su desaparición".

### **La polifonía textual: lirismo y antropología**

El texto se construye como una denuncia de la barbarie y, al mismo tiempo, como un acto de amor y encuentro del sujeto con el otro. El poemario se divide en seis secciones, además de un texto introductorio, articulado como un solo y extenso poema: "Naturaleza", "Precauciones", "Selknam", "Yámanas", "Qawashqar" y "Despedida".

El homenaje "in memoriam" a Martín Gusinde<sup>4</sup> y Joseph Empereire<sup>5</sup>, así como el

---

<sup>3</sup> Concepción, Ediciones del Maitén, 1986. Juan Pablo Riveros es también autor de *Nimia. Poemas en prosa*. Santiago de Chile, Alfabetas impresores, 1980.

<sup>4</sup> Sacerdote de vocación etnólogo, realizó cuatro expediciones a Tierra del Fuego entre 1918 a 1922. Autor de *Los indios de Tierra del Fuego*, *Expedición a Tierra del Fuego* y, el más personal, *Hombres primitivos de Tierra del Fuego (De investigador a compañero de tribu)*. La experiencia de Gusinde supera la del investigador habitual, según nos narra en este

epígrafe del mismo Gusinde que abre el libro (“...Todos estaban ahí aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos mortales de su influencia... Sólo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento, están susurrando continuo reposo a los indios desaparecidos...”) es algo más que un simple reconocimiento a la labor de estudio y rescate antropológico emprendido por ambos investigadores. A lo largo del texto frecuentemente los cita o glosa, pero sobre todo constituye un elemento clave en la construcción de la mirada del sujeto que habla.

El sujeto básico se construye desde el trasfondo de la aventura de Martín Gusinde. Como él pasa “de investigador a compañero de tribu” (subtítulo del notable y emotivo *Hombres primitivos de Tierra del Fuego* de Gusinde) y muchas veces quien habla en los poemas es el propio Gusinde (cf. “Despedida de Martín Gusinde. 1923”, pp. 155-156, por ejemplo). El amplio sistema polifónico y citacional elegido por el poeta provoca que interactúen la voz del hablante básico con la de los propios aborígenes y se completa con referencias provenientes de documentos de la época (la voz oficial del gobierno, la voz de los colonos) o actuales (relativos a la dictadura militar) o de citas de poetas como Ezra Pound, Thomas Merton o Saint John Perse. En fin estamos ante un texto que desde su título quiere establecer la historia de un exterminio: de la “Tierra del Fuego” a “La Tierra sin fuegos”, pero la complejidad polifónica de esta escritura supera con creces la vocación

---

último libro, pues convive con estas culturas (selknam, yámanas y alacalufes) en el umbral de su extinción, establece profundas relaciones de amistad y participa activamente de sus ritos y costumbres. Cf. *De la tierra sin fuegos*, “Glosario”, p. 198.

<sup>5</sup> Científico francés dedicado al estudio de los qawashqar o alacalufes, vivió dos temporadas en Puerto Edén, la última y más importante reducción alacalufe, desde enero de 1946 hasta septiembre de 1948, falleció en 1958 en Magallanes al derrumbarse el conchal en el que trabajaba. Su libro más importante es *Los nómades del mar*. Cf. “Glosario”, p. 198.

documental que subyace a su textura.<sup>6</sup>

Lo que encontraron los primeros europeos que llegaron a esta zona (según cuenta Pigafetta) fue la visión del fuego, es decir la vida de estas culturas, y de ahí su nombre, su ausencia es la muerte que se impone sobre estas culturas hoy extinguidas como el fuego. De este modo Juan Pablo Riveros pone en el centro de su escritura la rememoración de “la utopía frustrada definitivamente, la utopía como paraíso perdido donde el arribo de Occidente al mundo aborigen significó el apocalipsis”.<sup>7</sup>

El poema introductorio en prosa (sin título, pp. 9-11), cuyo tono recuerda pasajes de Martín Gusinde, consiste en el relato del “cautiverio” del sujeto por parte de unos “captadores, de fisonomías imprecisas y cuyas voces no recuerdo en nada” (p. 9) que lo llevan hasta “un pueblo pequeño, sin ninguna importancia si lo comparamos con las ciudades del mundo” (p. 9), en el que están prohibidos “los recuerdos personales” (p. 10) y que “por ningún motivo permitíanse especulaciones sobre el futuro” (p. 11), razón suficiente para comprender “por qué ha desaparecido ya” (p. 11). La atmósfera de quietud, silencio sobrecogedor, su condición propicia para la oración nos ponen ante el encuentro de un lugar privilegiado anterior a la historia, en el que no se necesitan lámparas y es imposible imaginar lo gris (cf. p. 11). La imagen edénica construida por el autor, de ese tiempo genésico impone

---

<sup>6</sup> Al estudiar los “protocolos de lectura”, en tanto vocación documental y verista, de *De la tierra sin fuegos*, Iván Carrasco señala que: “La primera corroboración de esta expectativa de sentido aparece en un mapa no oficial de ‘Tierra del Fuego antes de su desaparición’ puesto como entrada al libro; este documento confirma la proposición de un verosímil verista para este poema, el que será reforzado una y otra vez con citas de variados textos históricos, cronísticos, científicos, legales, periodísticos, etc., alusiones históricas y textuales y otros procedimientos de validación de las voces poéticas del libro.” *De la tierra sin fuegos: voz de los que no tienen voz*, *Revista Chilena de Literatura* 52, 1998, p. 71.

<sup>7</sup> Mauricio Ostria G.: *De la tierra sin fuegos: los fuegos de la escritura*. *Acta Literaria* 17, Universidad de Concepción, 1992, p. 172.

el lugar del mito como instancia fundadora de la escritura, de un tiempo anterior a la sangre perdida en la barbarie. El poema recuerda evidentemente el tópico del "cautiverio feliz", característico de ciertos escritos producto del contacto entre conquistadores y aborígenes,<sup>8</sup> pero al mismo tiempo recoge otro mito austral: el de la Ciudad de los Césares, ciudad perdida en el recoveco del mundo, lugar desde el que nadie puede regresar y menos recordar lo vivido en ese poblado mítico.<sup>9</sup>

El texto remite precisamente a esta oposición entre el pasado mítico-edénico de los hombres en armonía con la naturaleza y la historia destructora de un siglo de colonización. El notable lirismo de la sección inicial "Naturaleza", proceso que se expande a otros poemas relativos al tema a lo largo del libro, alude precisamente a esta imagen pre-histórica en la que lo que cuenta es la permanencia de las fuerzas naturales donde los hombres parecen estar ausentes. La eternidad de la naturaleza contrastará luego con el dinamismo contradictorio de la acción humana. Así la imagen del tiempo que se construye se define por la desafiante soberbia de su permanencia, "en parte alguna, la ternura / de un cambio" ("Archipiélago I", p. 17). El modo poético elegido para representarla es el contraste: escasez

---

<sup>8</sup> El ejemplo más notable en la literatura cronística chilena es el texto de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán: *Cautiverio feliz y razón individual de las dilatadas guerras del reyno de Chile*. Hermoso relato de la experiencia de cautiverio del autor en manos de los mapuches o araucanos, pero al mismo tiempo un notable alegato político en contra de la guerra de exterminio que prefigura buena parte del discurso humanista ante el problema del contacto interétnico.

<sup>9</sup> Luis Muñoz ha planteado este asunto en los siguientes términos: "Esas palabras preliminares suponen una captura del sujeto enunciante y una entrada en el espacio físico y humanos de los pueblos o desaparecidos, exterminados por la codicia de otras gentes venidas de otros espacios civilizados. Se habrá de entender esta captura, este raptó del sujeto poetizante en toda la amplitud del término, y en este sentido de sentirse atraído por alguien o algo, a partir de lo cual se emprende un viaje, una búsqueda, un peregrinaje dantesco, diré para calificarlo de algún modo y para situar la perspectiva enunciativa." *De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros", *Acta Literaria* 12, Universidad de Concepción, 1987, p. 127,

y abundancia, pequeñez y grandeza:

¡Oh, demasiada grandeza! Desproporción demasiado aplastante.  
Costas de granito indefinibles  
con su cinturón de bosques pútridos,  
congregación de rocas púberes.  
Pantanos, hendiduras de agua,  
vastas lagunas absolutamente desiertas.  
Tal  
la lúgubre Grandeza, tal  
la pequeñez.  
(“Archipiélago I”, p. 17)

Mas allá de esta solemne descripción lírica que atraviesa el conjunto de poemas iniciales, ciertos giros nos recuerdan el tiempo en que estamos: “Y el viento, / Dictador, como un estado / de sitio sobre el campamento / alacalufe” (“Vientos”, p. 21). Lo que predomina en todo caso al acercarse a la naturaleza y sus poderes es una mirada casi religiosa; este rasgo se hace particularmente evidente en el poema “Mar Yámana” (pp. 110-111, de la sección “Yámanas”), tal vez el más notable texto puramente lírico del conjunto, en el que la actitud de recogimiento frente a la simultánea grandeza y pequeñez oceánica expresa la solemne mirada del sujeto, su asombro, su respeto: “¡Oh abundancia! ¡Oh, escasez extraordinaria! / iglesia en la que entro en puntillas / para no trizar ninguno de tus peces”.<sup>10</sup>

Las secciones siguientes “Selknam”, “Yámanas” y “Qawashqar” tienen en la breve sección II (“Precauciones”) una antesala. El epígrafe de *Ishi* de Tomas Merton nos recuerda

---

<sup>10</sup> La dimensión religiosa, la búsqueda de lo trascendente, del volumen ha sido destacada por el propio Riveros: “Además, mi libro es un libro religioso. Lo trascendente está en cada verso. Llámese Dios o Jehová, llámese Temaukel, el dios ona, o Watauinewa Sef, el de los yámanas, todos tenían una visión trascendente. Pero no es un libro católico, sino religioso en el amplio sentido de la palabra”. Citado por Anamaria Maack: “Versos desde un cautiverio poético”, *Diario El Sur*, Concepción, 8 de marzo de 1987.

que entramos a una peregrinación, a un esfuerzo incompleto por llegar a una identidad con otras gentes, acto ante el cual el lenguaje ordinario suele volverse innecesario: "...es una peregrinación, no un viaje sentimental a un pasado romántico, sino un esfuerzo humilde, difícil y necesariamente incompleto por cruzar un abismo y llegar a una comunión con gentes a quienes, privadas en tan grande medida de su identidad y reducidas al silencio, queda poco o nada que decir en el lenguaje ordinario" (p. 27). En esta idea de búsqueda en la oscuridad se explica el sentido del poema "Precaución" que narra desde la voz de un buzo su temor y asombro ante las profundidades, pero que quienes permanecen "en la borda del buque siempre ignorarán ese abismo de pulpos de grana que sonríen en paz" (p. 29). El riesgo que corre el poeta al ingresar en aguas desconocidas tiene entonces sus peligros, sus barreras, incluso sus enemigos ("Nunca escasearán esas manos nefandas que conecten el tubo con aires tóxicos, con el deliberado propósito de irte eliminando", p. 29), pero es la manera de iniciar el buceo en el pasado. Esta idea de la escritura como "antropología poética", permite entender *De la tierra sin fuegos* como "una gran metáfora que busca decir lo indecible por silencioso y perdido, lo perdido por rematado, lo que pertenece al elíptico material de un olvido que no debe ni debió ser."<sup>11</sup> Los riesgos a los que alude el sujeto consisten en su ingreso a los mundos rituales y vivenciales de las tres culturas mencionadas, ya por medio de una voz neutra, la del propio sujeto, que intenta describir estos mundos, ya por medio de la construcción de voces de los propios miembros de estas culturas. Así transitamos por medio de sus dioses y ritos, de su dolor frente a la pérdida de su mundo, por ese mundo imaginario que el sujeto textual reconstruye.

---

<sup>11</sup> Hernán Castellano-Girón: "Juan Pablo Riveros. *De la tierra sin fuegos*" (reseña). *Inti* 39, Providence, primavera de 1994, p. 321.

## La construcción de la verdad histórica

Si el canto de la naturaleza y la reconstrucción de la vida de las culturas australes se realiza por medio de un acto fuertemente lírico, donde la documentación antropológica sirve al propósito de imaginar las voces del pasado, la reconstrucción histórica se fundamenta en un gesto documental, por medio del cual sale a luz la historia del exterminio, la cara oculta de la historia, la verdadera historia. La pureza verbal de las voces de selknam, yámanas y alacalufes contrasta con la impureza intertextual del discurso histórico, como si la llegada del "kolliot"<sup>12</sup> implicara también la pérdida de un lenguaje armónico y verdadero, por eso tal vez el selknam que habla en el poema "Despedida" (pp. 80-81) pueda decir: "Sépanlo: me he atenido a la más / estricta verdad". Los poemas relativos al exterminio, concentrados sobre todo en la sección "Selknam", por el contrario, hacen acopio de un sistema citacional dedicado a demostrar las causas de la barbarie. Pero simultáneamente, por medio de un procedimiento asociativo, establece una lectura del presente en el que el exterminio de las culturas indígenas sirve para explicar una lógica de la violencia similar empleada durante la dictadura militar. Los procesos de marginación, confinamiento y exterminio se proyectan del pasado al presente: los salvajes perseguidos de ayer pueden también ser los perseguidos de hoy:

El responso del autor de *Nimia* es, en efecto, un responso por dos historias de extinción de los fuegos del hombre: los fuegos de los indios de los 'archipiélagos australes', aniquilados por la 'insaciable codicia de la raza blanca' (Gusinde); pero

---

<sup>12</sup> "Cristiano, civilizado. Nombre genérico con el que los onas designaban a los hombres blancos". "Glosario", p. 198.

también los fuegos de los chilenos aniquilados por la 'tormenta' militar de 1973.<sup>13</sup>

La historia no es otra cosa que una historia de sucesivos exterminios. En todo caso la poesía de Riveros no establece de modo explícito una reflexión sobre la noción de verdad histórica desde la cual escribe, pero los alcances de su propuesta son notorios. Cinco poemas de la sección "Selknam" se construyen precisamente sobre la base del collage citacional, mediatizado por la voz del sujeto básico que organiza y explica (moral e ideológicamente) la información seleccionada: "Exterminio ona (1875-1905)" (pp. 64-66), "Dawson" (pp. 67-70), "Gusinde" (p. 71), "Responsables" (pp. 72-73) y "Fragmentos" (pp. 74-75).

Este conjunto de textos se construye sobre la base de la oposición civilización / barbarie; el discurso que predomina a través de las citas es el del colono, de los estancieros, desautorizado éticamente por la misma violencia que exhibe, el que se contrasta con las voces críticas del exterminio o con voces provenientes de otros espacios que calzan, en su dimensión crítica, con el contexto de los poemas (Merton, Pound, Perse). El discurso legitimador del exterminio habla por sí solo, su sola exposición sirve para su desautorización. Detrás se oculta el genocidio, el mito del progreso: "Indudablemente la región (Magallanes) se ha / presentado muy apropiada para la cría del / ganado; aunque ofrece como único inconveniente / la manifiesta necesidad de exterminar a los fueguinos"<sup>14</sup>;

---

<sup>13</sup> Gilberto Triviños: "El regreso", Alonso y otros: *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología*. Op. cit., p. 81.

<sup>14</sup> En "The Daily News", Inglaterra, 1872. Recogido en *The South American Missionary Magazine*, XVI, 237, Londres, 1872. Cf. Gusinde, en *Hombres primitivos de Tierra del Fuego; de investigador a compañero de tribu*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1951. Cf. "Notas", p. 205

la hipocresía científica: el “Museo de Antropología de Londrés, que / pagaba hasta ocho libras esterlinas por cabeza”<sup>15</sup> (“Exterminio ona”); o la falsa moralidad: “Es bien desagradable este asunto de los indios, / pero qué hacer, tenemos que extirparlos / de Tierra del Fuego y llevarlos a Isla / Dawson”<sup>16</sup> (“Dawson”, p. 67). La crítica a las “bestias civilizadas” alcanza a las “autoridades competentes” incapaces de detener la barbarie y al mismo tiempo cómplices del exterminio: “¿Las autoridades competentes? ¿Cuáles / autoridades competentes? ¿La opinión pública? / Algunos vecinos magallánicos y Misioneros Salesianos / fueron la opinión pública” (p. 66). El alegato contra el exterminio indígena cobra una dimensión nueva cuando el sujeto la pone en relación con otros actos de barbarie recientes, contemporáneos al momento de la enunciación, como el “castigo” infligido por una patrulla militar a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana, que fueron rociados con bencina y quemados, datos que se glosan de una versión del Departamento Pastoral de Derechos Humanos, Arzobispado de Concepción, Chile (cf. nota 8 a “Exterminio ona”, p. 206). Esta relación se hace aún más visible en el poema “Dawson”, “campo de concentración de onas y alacalufes” (p. 67), primero, y de presos políticos de la dictadura, más tarde (cf. p. 70). Esta mirada permite al sujeto “leer” el pasado desde una perspectiva contemporánea situando la barbarie en el contexto del concepto de “derechos humanos”. Las acciones de los cazadores de indios, documentada incluso fotográficamente (cf. fotografía N° 18, p. 193) no es distinta de la cacería de “Parada, Guerrero, Nattino”, miembros del Partido Comunista degollados por los aparatos represivos de la dictadura:

---

<sup>15</sup> Ardemagni, explorador. Cf. Gusinde, *ob. cit.* “Notas”, p. 205)

<sup>16</sup> Braun, M. Carta a Kuffe del 13/8/1894 citada por Martinic, M., en *ob. cit.* (“Notas” p. 206); alude al texto de Martinic “Panorama de la colonización de Tierra del Fuego”, *Anales del Instituto de la Patagonia*, Vol. IV, N° 1-3, Punta Arenas, Chile, 1973.

Igual suma cancelaban los Pioneros por un puma,  
por un par de orejas de niño o adulto.

Llenos

los campos fueguinos de onas sin orejas.

Más tarde, por algunos "de corazón demasiado  
blando", se cambió el sistema: una libra esterlina

por cada cabeza, testículo o senos,

por cada cosa ona muerta.

Grandes cacerías en la Patagonia.

¿Derechos humanos? ¿Derechos humanos Parada, Guerrero, Nattino?

"Degollad a cuantos indios encuentren".

(p. 68)

El contrarrelato del mito del progreso se expone en términos de un informe técnico en el texto "Responsables" (pp. 72-73): "Los Grandes Colonos Magallánicos / cuyos nombres personales hieden / en las calles Patagónicas", las "Autoridades de gobierno" (p. 72), y, sobre todo, "La concepción mundana y del Darwinismo social de la época" (p. 73). El sujeto cita a Gusinde para denunciar "El derrumbamiento de la filosofía / natural especulativa y la penetración / del empirismo puro en la historia" (p. 73).

La referencia al darwinismo no es casual. No fue precisamente Darwin un ejemplo de comprensión de la diversidad cultural como denuncia Martín Gusinde, crítico también de la teoría de la evolución. En carta fechada el 23 de julio Darwin escribe a propósito de su primera visión de los fueguinos:

No he visto nada en mi vida que me haya impresionado tanto como la primera visión de un salvaje. Era un fueguino desnudo, sus largos cabellos le cubrían casi por completo, su rostro estaba pintado con diversos colores. En su cara había una expresión que creo que quien no la haya visto no se la puede figurar. De pie sobre una roca profería gritos y hacía gesticulaciones, ante los cuales se comprenden los sonidos de los animales domésticos."<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Citamos de Martín Gusinde: *Hombres primitivos de Tierra del Fuego (De investigador a compañero de tribu)*. Versión del alemán por Diego Bermúdez C. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1951, p. 41.

Es ante a esta visión de la historia ausente de moral ante la que reacciona Riveros; ante el empirismo puro, ante la imposición de los fines a los medios. Detrás de *De la tierra sin fuegos* es posible ver una lectura crítica de la visión de la linealidad histórica, de la evolución natural, de la adaptación al medio de las especies, del progreso ininterrumpido en una concepción de la historia que no atiende sino a perspectivas etnocéntricas y a las leyes del poder.

El poema final "Despedida de Martin Gusinde. 1923" (pp. 155-156) ofrece una perspectiva distinta: la de Gusinde y su hermosa despedida en *Hombres primitivos de Tierra del Fuego*. El texto de Gusinde que se construye como un lamento de la certeza de que a su partida ya nunca volverá a vivir la amistad de los selknam que le han acogida, cierra el escenario del "cautiverio feliz". El texto de Riveros rememora este instante y cede la voz enunciativa al etnólogo alemán, a "Mankatschen, el Hombre Captador de Imágenes", que habla desde la conciencia de que "Este pueblo pronto desaparecerá. / Entonces, otearemos inútilmente los helados / picachos; las ondulantes canoas en los brazos / de mar o los pacíficos campamentos en los / valles abrigados". El tono elegíaco, las interrogaciones retóricas finales, pese a todo, tienen una respuesta:

¿Dónde están, onas? ¿Dónde  
yagán manso, leve alacalufe?  
¿Dónde hombres diligentes,  
mujer tenaz?  
¿No cogeréis más, gacela, dulce  
yagana, moluscos a la orilla del mar?  
¿Dónde está tu pueblo, Temauquel?<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> "Temaukl o Timauk, según Gusinde, 'el que vive Allá Arriba'. Pemaukl, para Anne Chapman. Para Gusinde, constituía el Dios creador de los selknam. Algunos autores dudan de la existencia de esta divinidad". "Glosario", p. 201.

¿Dónde tus marinos, Watauinewa?<sup>19</sup>

Preguntádselo al Kolliot.  
Murieron de Occidente.  
(p. 156)

No hay otro responsable entonces que el "kolliot", "Occidente", la civilización occidental, un modo de comprender la historia que condena la diferencia a la desaparición. Lo "distinto" pese a todo realiza su tarea por medio de la voz crítica, por su capacidad de construir su "leyenda negra" de las empresas colonizadoras y civilizadoras.

## 2. La poesía de Clemente Riedemann: las falsas monedas de la historia

La poesía de Clemente Riedemann (Valdivia, 1953) se encuentra reunida en tres volúmenes de gran interés para comprender la discusión sobre la historia que atraviesa la poesía chilena actual: *Karra Maw'n*<sup>20</sup>, extenso poema sobre Valdivia el "lugar de la lluvia", *Primer arqueo*<sup>21</sup>, recopilación de su producción dispersa, y *Karra Maw'n y otros poemas*<sup>22</sup> que agrega a su primer libro dos nuevas secciones "Santiago de Chile" y Wekufe in NY". La noción de historia que opera en su poesía se mueve entre las posibilidades de articular un

---

<sup>19</sup> "O Vatauineva; palabra yámana que significa 'El Archíviejo' o 'El Antiquísimo'. Es el Ser Supremo, el padre Eterno". *Ibíd.*, p. 201.

<sup>20</sup> Valdivia, Alborada, 1984.

<sup>21</sup> Valdivia, El Kultrún, 1990.

<sup>22</sup> Valdivia, El Kultrún, 1995. Las citas de *Karra Maw'n* corresponden a esta edición.

discurso de reconstrucción de la historia como explicación del presente y la carnavalización que supone la idea de historia como caos, como conocimiento imposible, mostrando la transición de un modo ambivalente de representar la historia en la poesía chilena actual.

### ***Karra Maw'n*: historia local e intolerancia**

La construcción de *Karra Maw'n*<sup>23</sup> se articula sobre la base de dos dimensiones básicas: a) el recurso cronístico-narrativo, mediante el cual se lleva a cabo la narración de la historia del sur de Chile, específicamente de Valdivia (llamado "Karra Maw'n", el lugar de la lluvia, por los mapuches) desde el traumático encuentro-enfrentamiento entre mapuches y españoles ("Blues mapuches"), pasando por la colonización alemana ("Shalamankatún") y su destrucción por el terremoto de 1960 ("Dämmerung"), hasta una descripción final del estado actual de marginalidad de la cultura mapuche ("El sueño del Wekufe"); y b) el recurso metahistoriográfico, mediante el cual el sujeto construye una reflexión sobre la historia como degradación y retroceso, que aunque presente en todo el desarrollo del libro se concentra en la sección final ("Otros escritos de suyo pertinentes en el plan jeneral de esta obra"), que configura el contexto metaliterario, vivencial y político del texto.

En su articulación fundamental *Karra Maw'n* se sitúa en la gran tradición de los intentos de reconstrucción histórica que caracteriza buena parte de la poesía

---

<sup>23</sup> Estas páginas recogen en buena medida las reflexiones iniciales que he realizado sobre la poesía de este autor en "La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia", *Paginadura 2, Revista de Crítica y Literatura*, Valdivia, segundo semestre de 1994, pp. 17-30.

hispanoamericana (Neruda, Cardenal, como ejemplos más representativos), sólo que desde la preocupación por lo local. El eje geográfico es mucho más limitado y específico, Valdivia, inicialmente villorrio militar fronterizo, gestado en la cultura del enclave colonizador e inserto en medio del pueblo mapuche que resistió durante siglos las sucesivas invasiones de que fue objeto. Partamos de la base histórica según la cual es posible entender la cultura generada en Valdivia bajo la noción de "enclave fronterizo", que ha sido utilizada para definir aquellos territorios que conformaban las fronteras del imperio español en América: Nuevo México, Paraguay, el sur de Chile (Valdivia y Chiloé, por ejemplo). En tanto el alzamiento mapuche de 1599 cortó todos los vínculos con estas tierras, convirtiéndose en un enclave fronterizo estático y no dinámico como las demás fronteras del reino.<sup>24</sup> El texto narra la triple colonización sufrida por los mapuches: española primero, alemana, luego, y, finalmente, chilena; pero, al mismo tiempo, incorpora los elementos más sobresalientes de una mítica local, de una historia vista desde el espacio de sus fisuras más que desde la glorificación.

La primera sección se titula "Blues mapuches" e incluye seis poemas entendidos como lamentos ante la pérdida del pasado indígena. La oposición elemental pasado edénico / presente degradado, constituye una versión invertida del tópico civilización/barbarie, en tanto es la barbarie la que viene de afuera. Sergio Mansilla ha descrito la "oscilante oposición entre lo utópico (pasado) y lo antiutópico (presente)"<sup>25</sup> como la forma de la

---

<sup>24</sup> El concepto ha sido utilizado por Rodolfo Urbina para estudiar la historia y la cultura de Chiloé, pero el concepto alcanza durante un extenso período prácticamente todas las tierras al sur del Bío-Bío: *La periferia meridional indiana. Chiloé en el siglo XVIII*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983, pp. 16 - 17.

<sup>25</sup> Cf.: Sergio Mansilla "Poesía en el sur de Chile (1975-1990). Clemente Riedemann y la textualización de la temporalidad histórica", *Revista Chilena de Literatura* 48, 1996, p. 46.

oposición entre un pasado premoderno y la irrupción de la modernidad capitalista europea. Ahora bien esta oposición es tratada por Riedemann de modo irónico e híbrido, no sólo por el título de la sección, sino también porque el pasado edénico se identifica con la "Poesía elemental para el habitante de la ruka" vs. "Poesía hermética para el académico" (p. 12), o porque las diferencias entre la cultura europea y la vernácula no se definen por una relación de calidad, sino por la simple diferencia: "como lo son entre sí, el *Martini on the Rocks* / y la chicha de maqui" (p. 14). Este modo irónico de tratamiento, así como la interacción de modos lingüísticos españoles con mapuches y más tarde con germanos o anglosajones, implican una defensa de la idea de diversidad como base para la comprensión antropológica de las relaciones culturales.

La historia de Karra Maw'n es entonces la historia de la intolerancia, del etnocentrismo y de la marginación. El inusual contraste entre mito e historia, pasado y presente, da lugar a una percepción inestable, fragmentaria e incompleta del curso histórico en sus permanentes conflictividades culturales. El poema que abre el libro "Calidad del suelo, del agua y del aire en Karra Maw'n" (p. 12) articula una visión de este pasado premoderno definido por su calidad poética, por medio de la referencia a "La tierra baldía" de T. S. Eliot: "No era baldía aquella tierra. / Bastaba con mirarla, sostenidamente / durante tres o cuatro lunas / y reventaban en los tallos las metáforas." (p. 12). Tempranamente el texto articula una de las antítesis fundamentales: la oposición entre el Wekufe (el dios del mal) y Chaw-Ngènechén (el dios creador en la cultura mapuche). El Wekufe encarna la irrupción de la historia como una fuerza "diabólica" que explica míticamente las diferencias entre el mundo indígena y la irrupción del mundo europeo: "La maldad del Wekufe residía / en los siglos de diferencia. / diferencia económica / diferencia política y moral / religiosas

diferencias. / No mejores, ni peores / sólo diferentes..." ("La maldad del Wekufe", p. 14). La irrupción del europeo se intenta percibir desde la perspectiva del indígena violentado y marginado, convertido en "La primera población marginal de Karra Maw'n" ("El árbol del mundo", p. 16), adscritos "al *Folklore & Turismo*" ("Un blues mapuche", p. 19). En una de las dimensiones más notables el texto implica una voluntad por convertir la escritura en un proceso de revisión del pasado como explicación del presente, por un lado, y, por otro, como un decisivo mentís a la glorificación de la conquista de Chile en la historiografía escolar, acrítica y complaciente (las alusiones a los manuales de texto utilizados en la educación chilena son visibles), pero también a la utilización literaria de la barbarie como pretexto de la épica (de ahí las referencias a Ercilla, el poeta, y Encina, el historiador). La reconstrucción poética de la historia es entonces una manera de decir una verdad, la verdad, negada por esos otros escritos:

Fueron cuatro siglos  
y no cuatro páginas de papel roneo  
con el que se construyen  
barcos de papel para los niños  
o sirven, como plantillas, para los pies  
del ahorcado

100 + 100 + 100 + 100  
años de matanza  
cuatro ríos de amor mapuche  
vertederos de sangre pura, sangre virgen  
sangre hecha rimas por Ercilla  
rumas de sangre alzadas por Encina  
sangre roja  
sangre triste  
cántaros de sangre en la greda prostituida  
*"Hay que matarlos a todos  
para que la guerra se acabe"* -NÁJERA  
("Un blues mapuche", pp. 19-20)

En esta visión crítica, compartida también por parte importante de la investigación historiográfica más reciente,<sup>26</sup> sirve como una dolorosa percepción del presente como resultado de los errores y abusos del pasado. La sección "Shalamankatún" (algo así como "los que vinieron de Salamanca") introduce dos componentes fundamentales de la colonización de la Araucanía: la inmigración alemana impulsada por el gobierno chileno y la pacificación, en rigor la "guerra de exterminio"<sup>27</sup> llevada a cabo desde mediados del siglo pasado.

El primer poema de la sección ("El hombre de Leipzig", pp. 22-23) cobra un carácter autobiográfico al situar el origen del sujeto que escribe en la llegada "del padre del padre de mi padre" a Karra Maw'n. La cercanía afectiva con este segundo momento colonizador hace que Riedemann vea en los colonos, los "germánicos famélicos" a nuevas víctimas: "Todos buscando el paraíso. Para todos, desengaño y selva". En consonancia con su afán reconstructor de la historia el sujeto recurre a la imagen de sí mismo como portador de la palabra sanadora, reorganizadora de los sentidos del mundo: "El hombre de Leipzig,

---

<sup>26</sup> Es la perspectiva con la que enfoca la historia del pueblo mapuche José Bengoa, el más importante historiador de esta cultura: "Esta es una historia acerca de la intolerancia. Acerca de una sociedad que no soporta la existencia de gente diferente. De un país español, criollo, europeo, cristiano occidental, que se dice civilizado y trata de acabar con los bárbaros, los salvajes, los hombres que deambulan libremente por pampas y cordilleras del sur del continente. Ellos se defendieron del salvajismo civilizado; hicieron lo que pudieron, vivieron como mejor supieron, pelearon hasta el cansancio, y terminaron por morir y ser vencidos por el progreso. Entró el ejército, lo siguieron el ferrocarril y los colonos que venían a 'hacer la América', sin percatarse siquiera de lo que había ocurrido. Esta guerra inicua, que nuestros gloriosos ejércitos republicanos emprendieron en la segunda mitad del siglo pasado, fue guiada por la intolerancia: el derecho de quien se cree civilizado a combatir la barbarie, en nombre de banderas y santos coronados de las mitologías del progreso de la humanidad." *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y XX)*. Santiago de Chile, Ediciones Sur, Colección Estudios Históricos, 1987, 2<sup>a</sup> ed., p. 5.

<sup>27</sup> Cf. Bengoa, *Ibid.*, pp. 205 y ss.

el carpintero, me trajo a tierra en el lápiz de su oreja, de donde he bajado para organizar el mundo con palabras". Ya veremos como esta imagen contrasta profundamente con la imagen del poeta que ofrece a finales del volumen.

Los mitos legitimadores de la destrucción de una cultura se exploran en "De por qué los nativos no eran perezosos según se creía" (p. 24), a partir de la idea de la "flojera" indígena como causa de la pobreza y del retroceso, oponiendo las dos imágenes que han estereotipado al pueblo mapuche: "Valientes guerreros / heroicos libertarios" y "bandidos sangrientos / flojos / borrachos / taciturnos / ignorantes / retrógrados". Frente a esta imagen degradada de la cultura mapuche se impone la "Importancia económica de los cabezas amarillas en el valle de Karra Maw'n" (pp. 25-27) ofreciendo la construcción de un nuevo mito: el progreso, pero "quedó la fiebre debajo. / Debajo está el sudor y la peste, / el primer azadón quebrado en la cancahua" (p. 26). El progreso colonizador se opone con sus "siúticas metáforas donde la primavera / era sólo una fiesta y no tiempo de mieses" (p. 27) a las metáforas auténticas del pasado prehispánico. Poco a poco el texto va construyendo la idea de historia como retroceso, del progreso como degradación, de la utopía convertida en distopía.

El poema que da título a la sección "Shalamankatún" consiste en seis fragmentos de naturaleza dialógica en los que se van alternando el punto de vista del colonizador frente al mapuche desde una perspectiva que no admite dudas respecto del ideologema que construye: "la escuela de la maldad vino de afuera: / vino de España / con su espada y su cruz de hierro, / vino de Alemania y después de los propios chilenos" (p. 28). La oposición básica surge de la relación entre una cultura en armonía con el medio ante una cultura que ve la naturaleza como valor monetario y comercial: "¿Para qué queréis la tierra?. / No sabéis

que hacer con ella" (p. 29) dice el uno, "Nuestro Dios es un árbol / un matapijo / un trueno", responden los otros. En esta dinámica lo que para unos es "pacificación" para otros es "angustia" (cf. pp. 32-33). Estas contradicciones provocan que nuevamente las fuerzas míticas hagan su aparición: "El Wekufe dijo: 'Ya es suficiente. Es preciso estropear un poco el paraíso'" ("Pacificación y angustia", p. 33).

La sección "Dämmerung" aporta otro elemento clave en la mítica local: el terremoto de 1960, cuya narración desde una perspectiva vivencial se lleva a cabo en el poema "Destrucción de Karra Maw'n" (pp. 35-39). Este momento sirve como acercamiento del tiempo mítico y del histórico por medio de la presencia del sujeto, testigo y participe de los hechos, niño en el momento de los acontecimientos poetizados:

Yo estaba allí  
podía cortarse el aire a rebanadas  
y vi que el sol  
dibujado en la superficie del estanque  
enrojecía  
y que en el patio sólido de la infancia  
se dejaba ver un precipicio  
que no era literario  
sino zanja voraz  
hoyo pestilente en el corazón del patio  
por el que se fue nuestro triciclo  
y rododendros y azaleas y parientes  
de entre los míos los menos veloces...  
... El padre nos reunió  
y nos cobijó en el maizal  
y ordenó:  
*¡Recen! ¡No traten de entender  
por el amor de Dios, recen!*  
Después cayó ceniza  
la casa se llenó de agua  
Tuvimos frío  
miedo  
Hambre,  
día tras día

rezamos y rezamos  
pero no llegó el olvido.  
No rodó de vuelta a casa  
la silueta amada del triciclo  
(pp. 36-37)

Y aunque en Karra Maw'n continúan "la vida / y sus anécdotas" ya nada vuelve a ser igual desde el punto de vista de la comprensión de la temporalidad. El sur parece estar tranquilo, con sus flores, sus ríos, sus pintores al borde de sus ríos, pero detrás de esta apariencia se oculta la represión de una cultura: "Pero no hay mapuches. / Lo que hay / es medio millón de arrinconados. / La ley dice: *No hay mapuches. Somos todos chilenos*" ("El sueño del Wekufe", p. 42). Chilenos, pero tristes, habitantes de una esfera única (cf. p. 43) opuesta a la diversidad "que hizo posible la belleza". En esta defensa de la diversidad como principio de la felicidad la poesía de Riedemann se convierte en alegato político: "Que el sol nunca llegue a estar en manos de ningún gobierno" (p. 43). En la construcción textual este principio se manifiesta por medio del hibridaje cultural y lingüístico a que somete los materiales que trabaja: "Apoya su punto de vista en otras voces (que lo diseminan): encaja citas de cronistas e historiadores, de los sometidos, de la prosa estatal que maltrata la lengua, de otras lenguas, otros poetas, aplica términos actuales a acontecimientos del pasado, combina épocas, las hace coetáneas en bruscas contracciones o dilataciones del tiempo".<sup>28</sup>

La falsa felicidad del progreso, la ilusión de modernidad, constituye en *Karra Maw'n* una evidencia. La identificación de la historia con la idea de evolución y progreso, es un

---

<sup>28</sup> Federico Schopf: "Fronteras de la violencia", *Literatura y Libros* 161, *La Época*, 12 de mayo de 1991, p. 3.

producto de la cultura occidental (según Gadamer<sup>29</sup> o Paz,<sup>30</sup> por ejemplo), desconocida al parecer por las culturas míticas, o al menos por los relatos que articulan la visión de la temporalidad en estas culturas, para las cuales el tiempo era representado de modo cíclico o circular y no como linealidad. La poesía en múltiples ocasiones ha asumido esta manera de entender el tiempo, más cercana al mito que a la historia, percepción desde la que Riedemann construye su propia visión: ante la empresa modernizadora de la conquista la temporalidad parece retroceder en una línea de degradación permanente.

### **Un cronista precario**

El desmontaje de la historia oficial en *Karra Maw'n* es una forma de descubrimiento de otras falsificaciones y otras mitificaciones que alimentan la médula pedagógica de un modo desvitalizado, traumático y tabú de comprender la vida. De ahí la importancia que cobra la sección final del volumen: "Otros escritos de suyo pertinentes en el plan jeneral desta obra". El autor, atento a la posibilidad de que estos segmentos sean considerados ajenos a la reconstrucción histórica, anuncia su pertenencia a la misma. La razón es el carácter contemporáneo de los sucesos narrados, la introducción de una voz testimonial, su carácter metaliterario y metahistórico. En este terreno el desmontaje de la historia oficial, llevada a

---

<sup>29</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer: "El tiempo y el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger", en P. Ricoeur (ed.): *El tiempo y la filosofías*. Salamanca, Sígueme, 1979, pp. 39-59.

<sup>30</sup> Octavio Paz: "La tradición de la ruptura", *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 17-37.

cabo en las secciones anteriores, sirve ahora para explicar los traumas del presente.

El sujeto, antes dispuesto a "organizar el mundo con palabras", ahora se ve a sí mismo como un niño asustado; precaria figura la de la infancia, supuestamente "la Edad Dorada / la época de la más lúcida locura" ("Infancia del cronista", p. 45), marcada por un parto traumático (fechado en 1953), momento en que "traen al mundo su cabeza, fórceps del que no / se ha podido aún recuperar" (p. 45). La infancia, como toda infancia tiene su tiempo perdido, para el sujeto el lugar está en Valparaíso: "El año sólo es nuevo si se está en Valparaíso". Pero el cronista ahora "llora porque el mundo no nos hospeda" (p. 46); llora porque el lenguaje es una barrera en la comunicación "al no encontrarse las palabras / que digan exactamente lo que pasa" (p. 46), sabe que la tristeza del chileno, al que las encuestas señalan como "sufrido, fiestero y manirroto", se oculta detrás de un "fatalismo sonriente", apuesto al "fatalismo lloroso" de los demás pueblos andinos.

La desconfianza en las palabras nos instala frente a la idea de falsificación, de montaje, de simulacro y enmascaramiento de la verdad histórica siempre oculta en los almanaques de la patria:

La historia sólo recolecta  
monedas falsas.

Es la sangre que corre  
a nuestras espaldas.

Es un esqueleto colgado  
en el closet, como un traje.

La chapa de gaseosa  
que perfora los zapatos.

La Historia no es esta historia  
ni la vuestra, se supone

(LADY ASTOR; '¿Hasta cuando seguiréis matando?')

PEPE STALIN: '¡Hasta cuando sea necesario!')

(p. 49)

El cronista de *Karra Maw'n* asoma, entonces, como un sujeto contradictorio, en las primeras secciones parece movido por la necesidad de construir una nueva mítica local, por la posibilidad de reescribir la historia, de interpretar el presente a partir de una lectura del pasado, imagen prometeica de quien se cree manejador de las palabras y su energía; pero ahora siente "El terror ocasionado / por el cuchillo el tenedor / asomando por el bolsillo trasero del lobo" (p. 51), se conduce del lobo, ensaya moralejas vitales ("Se enseña a celebrar la muerte del enemigo / como si la muerte fuese una victoria", p. 51), intuye el peligro del cliché, percibe la escritura de su poema como un aborto, sueña con palabras verdaderas:

¡Oh cliché, horrible necesidad!  
No se puede más con todas estas muertes.  
No se puede con ellas agitar  
las alas del inútil destino.  
Karra Maw'n abortó su poema  
y se está cansado, como un toro cansado  
en la neblina, resoplando silencios  
echando afuera el bofe metafísico.  
¡Oh búho absurdo!  
Póngase de pie sobre estos hombros  
y entregue significados  
que ardan como estrellas.  
(p. 53)

La simpleza de la gestualidad de estos segmentos, lo basamental de sus emociones, contrasta con las claves del discurso épico, oponiendo a la lógica historiográfica la elementalidad de la lírica como discurso de la verdad, al estar más cercana a la duda. Los "otros escritos" nos muestran la pérdida de unidad del sujeto, su precariedad y abandono, esa escisión que lo caracteriza a la poesía chilena contemporánea. Lo que ocurre es que dada la naturaleza del libro Riedemann problematiza las posibilidades del sujeto de la tradición romántico-

vanguardista en un contexto en que ya no es posible. El cierre del poema alude a esta fragmentación del sujeto y del saber en sílabas balbuceantes:

Se envidia  
a las  
lo co mot or o ras  
po rq u e  
s aben  
a  
d onde  
van.  
(p. 54)

La verdad histórica, al fin y al cabo, no es otra cosa que su propia versión de los hechos; sobre un fondo en apariencia épico se impone una actitud antiépica, desde una profunda humanidad y solidaridad el sujeto de *Karra Maw'n* lucha por situar su verdad. En este sentido la propuesta de Riedemann es una apuesta que se aleja progresivamente de la poesía reconstructora de la historia para situarse en el espacio de la poesía como construcción de la memoria personal.

### **Los arqueos de la poesía**

Con la publicación de *Primer arqueo* (1990) la poesía de Riedemann completa el itinerario personal de una crónica del presente y profundiza en el carácter fragmentario, inestable y ambivalente de un lenguaje que por medio de referencias autobiográficas, históricas o culturales, intenta una lectura crítica, y por momentos moral, del presente. El

lenguaje desmiticador, por momentos vulgar, en otros profundamente lírico “representa, al parecer, la asunción de una perspectiva retórica que busca permear por todos los cauces posibles, el falso decoro con que se reviste y se defiende un orden profundamente inmoral<sup>31</sup>”. El volumen reúne en un estricto orden de inversión cronológica buena parte de los textos publicados, o leídos, en forma dispersa (1989-1975), gesto que le da sentido testimonial, histórico y literario. El gesto también ensayado por Manuel Silva Acevedo en *Desandar lo andado*<sup>32</sup>, supone leerse a sí mismo, realizar el balance, el “arqueo” de una escritura y de un tiempo. Así *Primer arqueo* integra las secciones “Gente en la carretera (1985-1989)”, “Ventanas (1988)”, “Shalamankatún” (texto de *Karra Maw'n*, 1984), “Moralejas (1981)”, “Zulema en gris (1981)”, “Hacia la casa de ninguna parte (1979)” y “El joven madrugador (1977)”.<sup>33</sup> Sin duda poemas notables se encuentran en todas las secciones, sin embargo, por sus relaciones con nuestro propósito nos ocuparemos fundamentalmente de “Ventanas”.

Leer un tiempo signado por la represión, la censura y la prohibición, pero al mismo tiempo por los gestos de vida que marcan la escritura del poeta, su modo de sobrevivir al oprobio, por eso no es casual que el primer texto (que es el último en el tiempo), “Don Bosco me dio de comer” (de “Gente en la carretera”, p. 9), se proponga como un testamento

---

<sup>31</sup> David Miralles: “Primer arqueo: los momentos de una palabra lúcida y vital”, *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2. Valdivia, segundo semestre de 1994, p. 72.

<sup>32</sup> Ottawa-Santiago de Chile, Cordillera, 1988.

<sup>33</sup> La segunda edición de *Primer arqueo* no sólo elimina las fechas y breves comentarios acerca de los poemas, sino que también agrega el poema “Las nubes de Magritte”. Valdivia, El Kultrún, 1991.

literario y una definición de la poesía como “ficción de la realidad”.<sup>34</sup> Esta idea de la escritura como testimonio de una época, como legado, como forma ficticia de la verdad recuerda la tesis aristotélica de la literatura como más verdadera que la historia, pues aunque ficción la poesía trabaja con materiales verdaderos en tanto se aproxima a las verdades ideales. El poema se dirige “A los hombres que vendrán”, a los que “no pueden / ubicarse bajo el umbral / de los tiempos presentes”, “A los que continuaron / de largo a la fosa común/ de los vanguardistas posmodernos”, y, en definitiva, se trata de un alegato en favor de la vida. El poema admite también una cifrada lectura autobiográfica: el poema fue leído por primera vez en el Instituto Salesiano de Valdivia<sup>35</sup> (“la casa de Don Bosco”), lugar de formación del poeta, lugar también en que durante la dictadura se realizaron lecturas y recitales del propio poeta y del dúo Schwenke y Nilo que habitualmente musicalizaba textos de Riedemann. La literatura como modo de dar “buena cuenta de la realidad”, de apostar por la vida, no supone reintegrar la realidad en un curso fluido, pues su escritura muestra los signos de la dispersión y el caos de lo real, sino desestabilizarla, dar cuenta de ella, acabar con ella, en tanto espectáculo de la falsedad.

---

<sup>34</sup> El texto completo es el siguiente: “A los hombres que vendrán a restregar / sus cabellos en el río / una vez que estas ficciones / hayan dado buena cuenta de la realidad / dejo estas palabras: / *Don Bosco me enseñó a leer*’ (Mi profesor era un señor bajito / que usaba un pañuelo blanco / en el bolsillo delantero del vestón / y un perfume triste / que me hacía recordar a mi tía Juana) // A los hombres que aún no pueden / ubicarse bajo el umbral / de los tiempos presentes / y que desconfían hasta del humor / de sus propios chistes / lego esta sentencia: *Don Bosco me enseñó a escribir*’ / (Mi padre caminaba / bajo un paraguas negro junto a las ruinas / de la ciudad perdida) // A los que continuaron / de largo a la fosa común / de los vanguardistas posmodernos / testo en conciencia: / *Don Bosco me dio de comer*’. / Cuando los tiranos desgargaron / su temporal sobre mi mesa / Don Bosco me dio de comer. / (Y de un tipo así no es preciso dar / mayores explicaciones).”

<sup>35</sup> El libro trae además la siguiente nota: “Contribución al Primer Encuentro de Creadores Valdivianos realizado en el Instituto Salesiano en junio y julio de 1989”.

La sección "Ventanas" es la más interesante del volumen, integrada por ocho poemas que exploran, desde muy variadas perspectivas, en la idea de la ventana como lugar de una mirada reveladora: "al poner una ventana en varias relaciones / podemos deducir nuevas relaciones / ventanas nuevas" ("Ventana para mirar ventanas que están mirando hacia acá", p. 21). La ventana, metáfora de la mirada, convierte cada uno de los textos en espacio de la develación, del desenmascaramiento de una idea de realidad fosilizada. Alude también a las relaciones del trabajo de Riedemann con otras prácticas artísticas (ya hemos indicado su relación con la música) como la pintura, resultado de su colaboración con el pintor Roberto Arroyo. El carácter de exposición plástica de las ventanas, permite leer entre marcos y vidrios segmentos de una historia de violencia, de represión o de insatisfacción vital. Desde estas ventanas indiscretas se construye, por ejemplo, la violenta metáfora de la ventana como lugar de vigilancia en "Te miran el culo desde arriba" (p. 17), donde las tecnologías de la sociedad informatizada están al servicio "de las fuerzas del mal". El texto se construye como una irónica advertencia al camarada Rodríguez: micrófonos "del tamaño de una lenteja", teléfonos, citófonos, rayos láser, fotocopiadoras vigilan al ciudadano, ventanas también, pero "VENTANAS / para leerte las palabras". La amenaza policiaca, represiva y vigilante se cierne sobre los sujetos, destruyendo su intimidad, "configurando una atmósfera orwelliana, cuya descripción se asume con amarga ironía"<sup>36</sup>. Curiosamente, desde otra perspectiva, el texto ha permitido ver en el tratamiento irónico y pseudo humorístico de Riedemann el registro de "esa invasión de la moderna tecnología como una rara e interesante maravilla que invade ciertos espacios nuestros, antes incontaminados por esta alta tecnología y consumo bien sofisticado. Toda aquella invasión el hablante la ve como un procesamiento

---

<sup>36</sup> David Miralles, op. cit., p. 72.

positivo tanto en el nivel de lo cotidiano como en el nivel de la imaginación...”<sup>37</sup> Creemos que no hay tal, las modernas tecnologías son tratadas en el poema como una intrusión en los espacios vitales, como una negación de sus posibilidades liberadoras. El poema finaliza con una agresiva y vulgarizadora advertencia, cuyo sentido humorístico, no oculta la implacable denuncia de la perversión de la mirada:

-me duele decírtelo- satélites espías  
te televisan el culo mientras fornicas,  
efectúan acercamientos con sus zooms  
para hacerte arte rupturista de retaguardia  
con tus lunares, tus espinillas y tus  
cicatrices desde el espacio.

(p. 18)

La ventana antes que lugar de la censura metaforiza para Riedemann el secreto deseo de “mayores espacios de libertad / incondicional”, la ausencia de estos espacios es la obsesiva denuncia contra la que arremete desde todas las perspectivas, por temor de que el discurso desfallezca de tristeza “de no-leer a Marx / o, lo que sin duda es peor, / de leerlo exclusivamente” (“Ventana para mirar ventanas que están mirando hacia acá”, p. 21).

En el poema “Miles Davis” (de “Gente en la carretera” p. 11) había definido el rol del artista (de Miles Davis, en este caso) como el acto de desafinar “las maquinarias de La / Gran Ramera / establecida”. Es en este punto que podemos decir que para el sujeto la escritura tiene como basamento la ruptura, la tensión, el desafinamiento de la “música social”, falsa música pues se oculta detrás de la hipocresía, de las máscaras y de ahí la

---

<sup>37</sup> Javier F. campos: “Lírica chilena de fin de siglo y (post) modernidad neoliberal en América Latina”, *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, p. 906.

frecuente "vulgaridad lingüística" a la que recurre. El poema transita por otras ventanas: es el junior vouyerista de un cabaret en el centro de Santiago, que cuida a la Maggie, que "nada tiene que envidiarles / a las fuerzas vivas del voluntariado femenino" ("El mejor espectáculo de Chile", p. 25); el amigo que implacable advierte a otro que no se acerque a mirar "esos ventanales estilo *Bloomsbury*" porque "dentro de la pieza, *mi bambino*, / se están afilando a la que amaste" ("Las ventanas grandes se ven chiquitas desde lejos", p. 23); pero es también quien asiste desde su ventana en la cárcel a los paseos de sus amigos cantando la canción de Violeta Parra "Qué pena siente el alma": "A veces podíamos mirar sus cabezas rapadas / subir bajar detrás de los barrotes / sus manos tratando de comunicarnos un mensaje" ("Los cabros cantaron qué pena siente el alma y después no se escucharon más cantos", p. 24). Riedemann preso político a principios de la dictadura, vuelve sobre el tema en el último poema de la sección ("Rewind", p. 26), en el que observa su propia biografía como pedagogía de la represión: "siendo apenas un chicuelo / fui instruido en la vulgaridad de las reformas / en el desprecio por la revolución", ante la que opone el vitalismo como resistencia, como mirada esperanzadora en el futuro: "Si cada mañana me levanto es porque estoy cierto / que la vida me adeuda los días más felices. / Y si acaso no fuese de ese modo mi destino / me levantaría lo mismo de todas maneras".

La idea de la "historia como espectáculo" es uno de los rasgos más sobresalientes de la escritura de Riedemann<sup>38</sup>, esto es, como construcción de un mito, explica buena parte

---

<sup>38</sup> En esta línea Sergio Mansilla ha escrito lo siguiente: "La versatilidad de este sujeto enunciante de mil caras constituye, a mi entender, uno de los aspectos más sugestivos del libro. En efecto, si el sujeto tiene mil caras, mil caras tendrá también el objeto; vale decir, la realidad mirada por el sujeto se vuelve múltiples ventanas que dan a nuevas ventanas, lo que equivale a atentar radicalmente contra el relato monológico de una historia vista por el sujeto igualmente monológico del poder autoritario con sus agentes de espectáculo." En "Poesía en el sur de Chile...", op. cit., p. 60.

del lenguaje desestabilizador, de la historia vista como desorden y sinsentido. El poema "Los ojos cerrados de la esfinge" (pp. 19-20) constituye una notable exploración en la idea de historia como caos, pues la mirada se abre a las ventanas multiformes e inestables de la cultura. Al poema asisten no de modo sincrético (porque el sincretismo supone una síntesis), sino híbrido y heterotópico, poetas, revolucionarios y santos, travestidos por la delirante fusión de este collage plástico (el poeta pega ojos de los sucesivos personajes sobre los de otros), poético y lingüístico. Irónicamente define a esta actividad deconstruccionista como "el estudio de la oftalmología histórica", agravado por la irrupción del "puelche" (el viento) que desordena los recortes produciendo una esperpéntica visión de la historia y la cultura como restos caóticos y azarosos. Citamos el poema:

Nunca tuve el placer de hacerle una llamada  
persona a persona  
La esfinge me importa una soberana hueva.  
Amigos del alma que visitan el extranjero  
becados por ciertas instituciones filantrópicas  
prefieren virarse *pa'* los café-porno de Hamburgo  
en lugar de ir a llenarse los ojos con arena africana.

Aburrido de ser chileno en Chile  
recorté los ojos de sor Teresa de los Andes.  
Los pegué sobre los cerrados ojos de la esfinge.  
Pero como que me anduvo dando su poco de susto litúrgico.  
Les puse encima los ojos de la Gabriela Mistral.  
Dime cuenta que venía a ser *mahoma lo mesmo*.

El resultado general al que llegué (por el estudio de la oftalmología histórica) puede resumirse así:  
Sobre los tres pares de ojos anteriores  
pegoteé los ojos de Andy Warhol con sus respectivos  
anteojos, los que, siendo enormes, no igualan, en tamaño,  
a los del Dany Ortega.  
Malhechor bíblico, el cocacolero me guiñó un ojo.  
Extendió una mano que besé con recato de maricón esotérico.  
Diseñó una tarjeta de visita con una hoja de gomero.

Garrapateo allí la dirección de una putita no del todo descafeinada, ni dietética.

"*Well, well!*" -dijo- "*All you needed is love*" -dijo.

Fue así que, conmovidos los poderes sobrenaturales ante palabras tan maravillosas, abrióse *ipso facto* la ventana dejando el puelche revoltijo de ojos por el cuarto.

Ordené a los risueños dedos que atrapasen, para la esfinge, un par de ellos. Mas, no fue posible el concierto en esa hora.

Sor Teresa lucía los anteojos del Dany Ortega.

El Andy tuerto, con su ojo de prostituta.

La esfinge era ahora la misma Gabriela y todas las concubinas de los faraones escribían poesías.

Mahoma entraba en un café-porno de Hamburgo.

Marx cantaba canciones de los Beatles, mientras Moisés se empinaba una Coca-cola y el cola ponía el culo al puelche.

Hube de arrancar los de mi propio pecunio.

(Figura retórica: ¡Quién va a arrancarse los ojos personales por alguien con quien no se ha sostenido, siquiera, conversación persona-a-persona!)

Y desde entonces

5.000 años de fornicaciones te contemplan.

La falsa expectativa generada por el enunciado inicial "Nunca tuve el placer...", se rompe *ipso facto*, negando la idea del viaje, la visita a los santuarios de la historia como modo de conocimiento del pasado: "la esfinge me importa una soberana hueva". Un curioso criterio de autoridad: amigos que se viran "pa' los café-porno de Hamburgo", pero viajan pagados por "instituciones filantrópicas", le basta para saber que ésta no es la vía. El viaje se lleva a cabo por medio de los iconos de la cultura con el trasfondo del rechazo de la esfinge: por los símbolos de lo chileno (sor Teresa de los Andes y Gabriela Mistral<sup>39</sup>), del pop-art

---

<sup>39</sup> El interés de Riedemann por Gabriela Mistral en tanto símbolo de la manipulación ideológica a que puede ser sometida una escritora profundamente transgresora, es evidente. En "Gente en la carretera" incluye el poema "Me la pusieron fome por delante" (p. 10), en el que rememora la imagen falsa que recibió en su educación escolar: "Me la pusieron fome y

(Warhol), de la revolución (Ortega, Marx), de la religión (Mahoma, Moisés).

El sujeto "Aburrido de ser chileno en Chile", ansioso de romper tal vez con ese "susto litúrgico" que le impone la figura de sor Teresa, inicia el collage desacralizador con resultados desalentadores. La irrupción del puelche termina de desarreglar todo, provocando una notable y compleja carnavalización en la que la representación de la historia resulta una tarea absurda. En el collage surrealista, en el exquisito cadáver de la historia que surge de la acción del puelche y que los "risueños dedos" (Homero) no pueden reorganizar, Gabriela Mistral resulta ser la misma esfinge, Mahoma entra en un café-porno, Marx canta canciones de los Beatles y Moisés se empina una coca-cola.

La imposibilidad de restituir a la historia la coherencia perdida se metafORIZA en los ojos superpuestos uno sobre otro. Si el ojo es la mirada, o sea, el lugar de la verdad y la ventana el espacio de la realidad, el desorden de los ojos implica el desorden de la mirada histórica: la concepción de que la verdad histórica es un caos en el que coexisten simultáneamente todos los tiempos y todos los lugares.

El último y absurdo intento de restituir la mirada perdida a la esfinge, es decir a la historia, consiste en aludir a la mirada propia, en dar los propios ojos: "Hube de arrancar los de mi propio pecunio", dice el sujeto, pero ya se sabe que la esfinge le "importa una soberana hueva", por eso nos recuerda que sólo se trata de una metáfora, de una "figura

---

dura sobre el pupitre / con cruces, ahogada, bajo una capa de barniz amarillento". La imagen de Gabriela Mistral sirve al sujeto para sacar conclusiones generales sobre el modo de ser chileno, al intentar rescatar una supuesta autenticidad, la de Lucila, engabrielada, por la necesidad de construir una máscara en un país en el que pocos se quieren como los nacen: "¡Ay Lucila, por qué te engabrielaste! / Por qué en Chile, son tan pocos / los que se quieren tal como los nacen". Nuevamente aquí ante sus propios ojos G. Mistral viene a ser algo así como otra sor Teresa de los Andes, capaz de provocar un susto litúrgico en quienes se acercan a su figura.

retórica", porque "¡Quién va a arrancarse los ojos personales / por alguien con quien no se ha sostenido, siquiera, conversación / persona-a-persona!". Este abandono de su rol y el fatalismo histórico de que hace gala el sujeto impone la idea de la historia como espectáculo risible ("Y desde entonces / 5.000 años de fornicaciones te contemplan"), sabia manera de advertir que la "oftalmología histórica" poco ayuda a explicar en realidad. Si hay un principio en *Primer arqueo* al que el sujeto intenta afirmarse es éste más modesto, cierta secreta certeza en la vida y la esperanza.

### 3. El carnaval histórico: *La Tirana* de Diego Maquieira

La publicación de *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira (1951) y una década más tarde de *Los sea harrier*<sup>40</sup>, supone la irrupción de una escritura desestabilizadora de los cánones convencionales y, al mismo tiempo, de una radical transgresión lúdica y humorística de las posibilidades del lenguaje poético. Metáfora del hibridaje mal avenido de la cultura, de la historia como gansteril esperpento. El lenguaje, que recurre a los registros más vulgares y a los estadios más cultos, pero sin saber cuando estamos en uno u otro espacio, relativiza todo lugar. Tal vez éste es uno de los elementos más sobresalientes de la poesía de Maquieira, pero también de una importante zona de la lírica

---

<sup>40</sup> Santiago de Chile, Edición Tempus Tacendi, 1983 y Morgan impresores, 1993, respectivamente. Además Diego Maquieira ha publicado *Upsilon* (1975), *Bombardo* (1977) y un adelanto de *Los sea harrier* con el título *Poemas de anticipo: los sea harrier en el firmamento de los eclipses*. Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1986, que incluye diez poemas en una cuidadosa edición sin foliar.

chilena de fin de siglo, que habla en el lenguaje de la tribu, pero no sólo para mencionar los asuntos de la tribu, sino también otros más serios, en una persistente carnavalización en la que “ya nadie sabe lo que yo hablo”, como dice La Tirana, es decir, ya nadie sabe lo que habla.

### **“Ya nadie sabe lo que yo hablo”**

Desde su mismo título, *La Tirana* remite a esas ambivalencias, a esas anfibologías que poseen determinadas palabras dentro de una cultura. “La tirana”, feminización de la figura autoritaria, del tirano en su sentido amplio porque no hay referencias históricas o contextuales cercanas que permitan una lectura más situada; pero el título, para el receptor chileno, de inmediato se carga de otros sentidos: “la tirana” es el nombre de una fiesta pagano-cristiana del norte de Chile.<sup>41</sup> Pero ambos sentidos se disuelven en el poema, porque la tirana de Maquieira es una vieja puta, y no una virgen pagana convertida, que habla en una lengua mestiza en cuya inestabilidad se entrecruzan las voces y los tiempos. Pero también porque la lengua reprimida de la transgresión se opone a la lengua del poder que la violenta. Porque los tiranos son de naturaleza transhistórica y se remontan al mismo momento en que la conquista de América (y de Chile) lleva consigo las represiones

---

<sup>41</sup> Nombre con el que se conoce a la princesa atacameña que una vez muerto su padre, a manos de Diego de Almagro, realizó feroz guerra contra los españoles; pero la tirana, esa princesa guerrera, cayó en las redes del amor del prisionero portugués Vasco de Almeyda que la cristianizó y que por esta causa fue ajusticiada por los indios; su martirio, en aras de un amor celestial, dio sentido a esta fiesta pagana en la que el diablo y la virgen se unen por unos días en el desierto, en el carnaval sincrético de un violento origen.

inquisitoriales negando el cuerpo de esta Tirana que vieja y loca se mueve en la santidad perversa de la ordinariez.

Pero además porque esta tirana tiene también mucho de otro registro de la perversa historia de Chile. Me refiero a la Quintrala, esa aristócrata santiaguina de nombre Catalina de los Ríos y Lisperguer, que se los “tiró a todos” y fue matando a cada uno de sus amantes. Mantis religiosa de la tradición nacional, que dejó ordenada misas para la salvación de su alma. Pero en fin, en el poema nadie habla de ella, como tampoco se alude a la fiesta religiosa porque la Tirana se encarna sólo a sí misma en su ordinariez feroz. En realidad lo que Maquieira provoca con el título y con el personaje es una serie de asociaciones arbitrarias que van a depender de la competencia lectora y en este terreno el título es una delirante y humorística ampliación del verbo “tirar” (copular) que es, al fin y al cabo, la dimensión más visible de los semas que construye. Más allá de las profundas relativizaciones textuales y contextuales que produce, uno de los residuos semánticos más notables del poema es que la acción sucede en Chile:

Desde un punto de vista retórico, la figura clave de esta escritura es el oxímoron; pero no se trata de la expresión de “un inefable” sino de un mecanismo que revela, en la profanación y en la herejía, la imagen de Chile como lugar ominoso.<sup>42</sup>

La organización textual es otro aspecto a tener en cuenta. El poema se encuentra dividido en tres partes. Al centro la sección “El gallinero” y a ambos lados la “primera” y la “segunda” docena de poemas que la enmarcan. Como los huevos los poemas de Maquieira se venden por docenas porque la historia no es otra cosa que un gallinero. En un par de

---

<sup>42</sup> Pedro Lastra y Enrique Lihn: “Lectura de ciertos poemas chilenos”, *Hora de poesía* 51-52, Barcelona, 1987. Reproducido en Enrique Lihn: *El circo en llamas*, op. cit., p. 225.

breves notas, Enrique Lihn 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.<sup>43</sup> El barroquismo, en su estética de la contradicción, en sus engaño de los sentidos, en sus sueños que se disuelven en los intersticios de la realidad, no es ajeno a esas contradictorias imágenes que nos ofrecen la poesía de Maquieira o Harris, o aún otros poetas del momento como Alexis Figueroa (*Virgenes del sol in cabaret. Vienbenidos a la máquina*, por ejemplo) o Gonzalo Muñoz (*Exit, Este*), en esa saturación verbal y citacional que define cierta zona de la escritura latinoamericana contemporánea.

En *La Tirana* Maquieira hace confluír un conjunto de elementos simbólicos en permanente disolución y desarticulación: el sujeto, si todavía cabe esta denominación para la figura desquiciada y esquizoide que se autodenomina como La Tirana, que ambiguamente traviste su identidad genérica y sexual, en un permanente juego de disfraces barrocos; la lengua como producto sincrético en el que coinciden los más variados registros y citas; el espacio, lugar de encierro, salón, teatro, hotel, casa de citas, de los encuentros de los personajes, de esa misa negra a la que orgiásticamente y degradadamente los personajes concurren; y la historia como lugar sincrónico en el que los tiempos confluyen para su diferimiento:

El sujeto que habla en *La Tirana* es también ajeno por completo a la noción de “yo poético”: más bien, en cada texto se dan sujetos múltiples, voces distintas, discursos

---

<sup>43</sup> Cf. “Diego Maquieira: escribir es rayarse” (nota inédita, 1983), en Germán Marín: *El circo en llamas*, op. cit., p. 166; y “Un lenguaje violento y ‘chilensis’: *La Tirana*, de Diego Maquieira”, Revista *Apsi* 137, Santiago, año IX, 21 de febrero al 5 de marzo de 1984, también en *El circo en llamas*, pp. 167-169.

incompatibles entre sí, sólo ligados por el miedo. En los poemas hay personajes a los que se alude, pero que de repente se toman la palabra con ferocidad, como si se pelearan el espacio del texto.<sup>44</sup>

En la "Primera docena", La Tirana es la hablante del texto; personaje desenfadado y grotesco, vieja "culto y calentona", de "familia conocida", con accesos místicos, pero de "una ordinariez feroz" ("La Tirana I"), amante de Velázquez a la que se están pisando desde 1492 ("La Tirana II"). 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 travestimiento, 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. La fiesta es en extremo extraña pues a ella concurren, como en una casa de citas, los personajes y los textos más variados: La Tirana, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, el conde duque de Olivares, un listado de las "peores amiguitas" (La Pío Nono, la Carla, la Reina María); algunos gangsters (Lucky Luciano, por ejemplo), Ricardo III, Ludovico el Moro, Zapata, etc. Pero también es la casa de citas del lenguaje: del registro chileno, de "los papeles de la Inquisición", del poeta Ted Hughes, de quien se

---

<sup>44</sup> Adriana Valdés: "Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización", *Composición de lugar, escritos sobre cultura*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1996, p. 74.

parafrasea uno de los poemas de *Cuervo* (cf. "Examination at the Womb-door del Ted Hughes chileno") o de E. Carnevali, otra paráfrasis.

### **La historia como gallinero**

En uno de sus registros más interesantes, *La Tirana* desarrolla una mirada de la historia como lugar de la prohibición, del castigo, de la represión del cuerpo, particularmente en la sección intermedia, "El Gallinero", conjunto de textos que constituyen la bisagra de la semanticidad que se articula entre las dos docenas que la enmarcan. Escritura que no aspira a reconstruir la representación del curso histórico, porque éste aparece como una caótica versión de un acto fallido en "La vida privada / de la Historia de Chile" ("El Gallinero, II"). Ahora bien, diversos son los territorios desde los cuales Maquieira realiza su lectura de la historia: el sexo, la religión y el arte.

La posición del hablante es la de la mala conciencia, de algo que pudo ser y no fue, desde una radical desconfianza en la tradición y su lenguaje, en la oposición entre la escritura como espacio de la liberación del cuerpo y el discurso de la represión de la "gente de orden" ("Mezzogiorno S. P."). La imagen de la historia surge de una visión del presente como degradación, de la evolución como retroceso. Esta percepción del presente, que en otros poetas tiene el signo de la refundación nacional impuesta por la dictadura, aparece en *La Tirana* inserta en un contexto más amplio, aunque ciertos elementos se encuentran situados por este contexto histórico. Quienes hablan, esas extrañas figuras parlantes, construyen su habla desde los signos de la derrota y el miedo: alguien pide que no la maten

(cf. "I"); otra voz advierte, amenaza "nos rodeamos de la peor gente / alumbrados, ataques sorpresa y soplones" ("II"). La lucha de las fuerzas inquisitoriales parece tomarse el texto. El poema que da título a la sección "El gallinero" construye una imagen de la historia como involución, como negación del macrorrelato del progreso. Pero si en Riedemann o Riveros esta involución obedece a la oculta historia de la barbarie, a la imposición de la lógica económica capitalista, al etnocentrismo racista, en Maquieira nos encontramos con la introducción del componente religioso como lugar del poder, como espacio de negación de la sexualidad liberadora. La historia no es otra cosa que la pedagogía de la negación del cuerpo, el lugar de la represión, de la negación de los sueños:

Nos educaron para atrás padre  
Bien educados, sin imaginación  
Y malos para la cama.  
No nos quedó otra cosa que sentar cabeza  
Y ahora todas las cabezas  
Ocupan un asiento, de cerdo.

Consideremos en primer lugar la imagen de la educación como culto del pasado, como negación de la imaginación. La idea del saber ilustrado, de la educación como motor del progreso, es una constante ideológica fundamental para comprender el desarrollo de las repúblicas hispanoamericanas desde la independencia en adelante, y en el caso chileno fue particularmente significativo para la generación de 1842, de esa generación romántica-ilustrada que fue la de José Victorino Lastarria. "Nos educaron para atrás", y esa educación es la causante de una derrota, de ese "sentar cabeza" que supone la ausencia de imaginación creadora, la falta de vuelo y creatividad y, en consecuencia, de una visión del presente como madurez incompleta o sólo formal. La crítica al rol educacional de la iglesia, explica la visión inquisitorial de la historia que permea todos los niveles de la cultura e instala a la

infancia como el lugar de la represión y del trauma, pero el trauma es colectivo, pertenece también a la historia de una nación.

Nos metieron mucho Concilio de Trento  
Mucho catecismo litúrgico  
Y muchas manos a la obra, la misma  
Que en esos años  
Repudiaba el orgasmo  
Siendo que esta pasta  
Era la única experiencia física  
Que escapaba a la carne.

Como vemos la “vida privada de la Historia de Chile” es una historia nada liberadora: de todas las iglesias la menos libertaria: la del Concilio de Trento, la del catecismo litúrgico, la del repudio del placer. La mística erótica por la que se pronuncia el poema, desde sus silencios, explica en buena medida el rol axilar que juega la religión en la escritura de Maquieira, el texto habla desde la iluminación, desde el lenguaje del (la) profeta de la liberación, de la irreverencia de ese yo que clama en el desierto, en busca de la libertad de su propia psiquis y de la psiquis colectiva desde el otro lado del poder. Este poema es tal vez el único de todo el texto en que se habla a partir de ciertas formas de asertividad contra la tiranía del pasado.

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos  
Que acabamos con la tradición  
Y nos quedamos sin sueños.  
Nos quedamos pegados  
Pero bien constituidos;  
Matrimonios bien constituidos  
Familias bien constituidas.

El colonialismo convierte a los sujetos en víctimas de un orden social convertido en

caricatura en el culto a una tradición desvitalizada y desgastada. La condición de prestatarios culturales, de ese sometimiento perverso, por elegido, a los Reyes Católicos, otorga al texto una dimensión política. Por eso el "nos quedamos sin sueños", es decir, sin una auténtica tradición. Si el sueño, la utopía, es el lugar desde el que se ejerce la lucha ideológica, la renuncia a los sueños implica la pavorosa imagen de un tiempo sin cambios.

Y así, entonces, nos hicimos grandes:  
Aristocracia sin monarquía  
Burguesía sin aristocracia  
Clase media sin burguesía  
Pobres sin clase media  
Y pueblo sin revolución.

Así "hacerse grandes" no implica, de modo alguno, independencia y madurez política, sino ese "sentar cabeza" obligado por el "susto litúrgico". La historia es la ausencia de la evolución, del camino hacia el futuro y hacia la utopía. Este segmento final sitúa el problema en una dimensión política, en la que se adivinan los restos de un discurso de cuño marxista de la historia, negada por este pueblo sin pasado y, por lo tanto, sin posibilidad de cambio y sin futuro. Imagen del "gallinero" histórico, donde siempre unos dejarán caer sus heces sobre otros, en una jerarquía sin tiempos y sin cambios. Esta imagen de la historia pone el problema en un espacio aún más conflictivo, al situar la historia de Hispanoamérica (y de Chile) como el continente eternamente inmaduro (y salvaje), frente a ese otro mundo, culto, centro de la evolución y del poder. La relación entre periferia y centro acentúa los polos conflictivos de este discurso, en el que la marginación y la dependencia y tiende a cerrar los lugares que corroen la historia.

## Historia y arte

Si en la lectura que Maquieira realiza de la historia de Chile se advierte la dependencia cultural y política de la metrópolis, en su mirada sobre el arte se advierte un proceso similar. El conjunto de textos "Nuestra vida y arte" acentúa las posibilidades autorreflexivas y metaliterarias en un tono irónico al que concurren un conjunto de referencias extremadamente situadas y locales. "Yo y mis amigos" podría titularse el conjunto, pues Maquieira radicaliza una escritura de gestos puntuales inserta en la "escena de avanzada".

En el texto "i Castrati" lo propio de "nuestra vida y arte", dice el sujeto, es haber sido grandes copiones, sus aportes, escasos por cierto, radican en la inclinación por las apuestas radicales, por llevar a las últimas consecuencias las relaciones entre arte y vida.<sup>45</sup>

La idea recuerda el poema de Gonzalo Rojas dedicado a Pound ("No le copien al copión

---

<sup>45</sup> El texto completo es el siguiente: "Haber sido unos grandes copiones / Fue lo nuestro. Copiamos en ediciones Urtext / Y lo poco que hicimos, lo hicimos / A expensas de habernos volado la cabeza / Que se nos moría de hambre. // Quisimos ser iconoclastas mitómanos / Lenguas desatadas del porvenir / Pero nos pasó algo peor: / seguimos los terribles dictados / De la tontona crítica oficial / La que, con sus buenos oficios / Nos convirtió en perros falderos / Respetuosos de una ya larga tradición / Que venía recién saliendo del horno. / La eunuca, que no hace muchos años / Suprimió las peleas de gallos / Siendo que éramos gallos de pelea. // También no, nuestra monja superiora / Que sabía mucho de vida y arte / Inventó la homilía chilena contemporánea / Y nos dijo que la papa había que buscarla / En las grandes obsesiones religiosas / De los viejos místicos malditos. / No hay que olvidarse que al ateo Borges / Lo agarró la Inquisición un mal domingo / Y le dio cuatro latigazos en la espalda. / Contra eso no había nada que hacer / Y entonces todo acto creador / Nos produjo un aburrimiento muy nuevo. // Así nuestra vida y arte acabó afuera: / El pianista Arrau / Los franceses Matta y Raoul Ruiz / El neurocirujano panameño Asenjo / El autopoietista Humberto Maturana / El parisino Marqués de Cuevas / Y otras pastas muy cojonudas. // Pero no se aflijan mis doctos perros / Y chupemos juntos de este gran bombo / Aquí esta noche en el Teatro Municipal. / Pasa, pasa Derrida, estás en tu casa / Aquí no cuesta nada hacernos famosos."

maravilloso de Ezra...”) en su imagen de los artistas como “grandes copiones”. El enfoque de Maquieira apunta fundamentalmente al fracaso del proyecto vanguardista de construir un porvenir distinto. Los proyectos globalizadores que han definido la vanguardia poética, su radicalidad, sus ansias de transformación, vienen a ser en esta lectura destructiva no más que una empresa motivada por la mitomanía, pronta a ser derrotada por “los terribles dictados / De la tontona crítica oficial”. La crítica con “sus buenos oficios” (que es como decir con sus santos oficios) cumple la misión del Concilio de Trento, del catecismo litúrgico de el “El gallinero”. Así el radicalismo artístico resulta nuevamente derrotado, convierte a los artistas en “perros falderos”, suprime el debate, el conflicto, por el respeto cuasi religioso a una “ya larga tradición”.

El texto poco a poco cobra la dimensión de una irónica crítica al estado del arte en Chile, por medio de cifradas o explícitas alusiones a artistas e intelectuales de la escena actual. Una “monja superiora” (¿Zurita?) reclama por la vuelta a las grandes obsesiones religiosas como manera de escapar a la Inquisición. El resultado de esta escuela de la exclusión, de esta estética inquisitorial, es que “nuestra vida y arte” acabe afuera. Esta visión de la patria como lugar del desagradecimiento reelabora uno de los mitos “chilensis” (y universales) acerca la relación de los artistas con la sociedad para la que producen, esa desigual negociación que los excluye: Arrau, el pianista, Matta, el pintor, Raúl Ruiz, el cineasta, etc. y “otras pastas muy cojonudas” reciben algo así como “el pago de Chile”, para hablar en jerga local.

Estos juegos irónicos se proyectan a otros niveles (si es que se pudiera hablar de niveles): a la crítica oficial y religiosa encarnada en un tal “Mister Sotana”, detrás del que se adivina Ignacio Valente, el sacerdote y crítico de *El Mercurio*; a sí mismo, (“Yo, la más

Peckinpah de este convento”); o al autobombo, al arte como teatro de vanidades en el que “no nos cuesta nada hacernos famosos”.

En fin, ya sabemos que estamos en el territorio de la muerte de los mitos modernos: “El hombre no era un noble salvaje / Sino un salvaje innoble, muy lejos / De la mentira romántica de Rousseau”(“iii Lecturas negras”), en ese territorio donde Dios no es más que otro loco en el manicomio que se burla de los enfermos sin piedad alguna: “Oh, que feliz, alegre, chistoso viejo Director de Circo / es Dios” (“Sorrow’s Headquarter del Emanuel Carnevali chileno”). Escritura con ningún centro, pues los lenguajes se disuelven en los orígenes traumáticos de “El antiguo testamento chileno” donde (según el P. Diego de Rosales), no hay escritura, ni tradición, sino “una grande variedad, que no puede faltar / entre tantos desvaríos”. En este criollismo a la postmoderna del conjunto de elementos con que se produce la indagación sobre la “chilenidad” no se puede esperar nada bueno: colonialismo que niega a sus indios incluso la racionalidad (cf. “El antiguo testamento chileno”), inquisiciones variadas, catecismos litúrgicos, críticos sacerdotes, artistas corruptos (cf. “IV Cursus Honorum), cafiches y otra “grande variedad”. Porque, al fin y al cabo, *La Tirana* es el lugar de múltiples acoplamientos que en la historia de una lengua confluyen. La Tirana, lengua madre que reprime al poeta-pintor y que lucha por sacar una oscura palabra pese a todo.

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 Maquieira es el síntoma más radical en la poesía chilena de los ochenta de la represión y la censura, donde su carnavalesco y herético

lenguaje no es sino el lugar de una dolorosa escisión. Escritura que busca liberar los traumas de un sujeto y de un cuerpo social, marcado por la falsificación.

#### 4. Tomás Harris: las navegaciones y naufragios de la historia

La obra poética de Tomás Harris<sup>46</sup> (La Serena, 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 paradójales 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. La laberíntica imagen de la ciudad tiene como correlato básico la no menos desestabilizadora experiencia de las empresas de descubrimiento: Polo y Colón. Cipango, Cathay, Tebas o Tenochtitlán, se imbrican provocando la incertidumbre del no saber si estamos frente a datos efectivos de lo real o a meros constructos de la imaginación, a

---

<sup>46</sup> 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) y *Los siete naufragos* (1993). Además ha publicado el libro de relatos *Historia personal del miedo* (1994). En estas páginas concentramos nuestra lectura en *Cipango*. Santiago de Chile, Documentas/Cordillera, 1992. Todas las citas de sus poemas corresponden a esta edición.

alucinaciones de los “tiempos de la prohibición”. Fragmentos urbanos vistos desde una mirada saturada, enmarcados de modo cinematográfico, montados en un relato circular, siempre inconcluso.

La fundación de América desde los relatos de la conquista (crónicas, historias y cartas de relación), sobrevive de manera esperpéntica en las urbes latinoamericanas, de las que el barrio de las putas, Orompello, en Concepción (donde Harris vivía en el momento de la escritura de estos poemas), es la sincrética e inestable metáfora que la desdibuja.

### **Ciudad y viaje**

Escritura de viajes, pero desde su reverso. La obsesiva búsqueda de Cipango, del oro, de la promesa del amor, del paraíso, pero desde una versión degradada. El proyecto tiene algo de los viajes de Enrique Lihn en la imposibilidad del conocimiento como eje del desplazamiento. Sólo que ahora tal desplazamiento en rigor no existe. No hay tal sujeto autobiográfico que manifieste su desencanto de las ciudades a cuyo espectáculo asiste por exclusión. Simplemente no hay viaje porque el sujeto jamás sale del barrio de Orompello, de Concepción, de una ciudad al fin de mundo, enclaustrado entre los muros de la temporalidad.

Por eso no es casual que la primera sección “Zonas de peligro” de Cipango se abra con un epígrafe de Gonzalo Rojas: “Orompello. Orompello. // El viaje mismo es un absurdo. El colmo es alguien / que se pega a su musgo de Concepción al sur de las estrellas”. La imagen de la ciudad que se construye en el poema de Rojas está alimentada por una relación

conflictiva, de amor-odio, que no escapa al parecer a la tónica negativa de la ciudad configurada en la poesía escrita en Concepción: "Reflexionar sobre la poesía en Concepción significa, pues, hacerse cargo de algún modo de la fisonomía degradada, perversa, casi maldita con que el espacio penquista emerge en la conciencia de sus poetas."<sup>47</sup> El mismo Harris ha destacado esta imagen de Concepción y su lluvia como un lugar espejeante, fantasmagórico, que desdibuja las posibilidades de aprehensión y conocimiento de la realidad:

Concepción es una ciudad pequeña, con un millón de habitantes, a la que considero una verdadera metáfora de la ciudad latinoamericana. Donde la lluvia es una presencia constante, que al mojar la calle duplica las cosas y convierte todo en reflejos, haciéndote creer que tienes dobles. Esa lluvia que fantasmagoriza la ciudad no se da en Santiago, ni los torrentes de barro, ni el detritus.<sup>48</sup>

Concepción, lugar del detritus, de la putrefacción, espacio distópico y heterotópico, escenario de la conciencia alterada, lugar donde el placer se niega a los personajes que habitan sus callejones y encrucijadas. La poesía de Harris es en buena medida parte entonces de esta tradición, pero su mirada obedece no sólo a una percepción negativa de una ciudad incapaz de producir mitos de consolación, también es producto de una manera de mirar la ciudad característica de la poesía contemporánea que va del Neruda residenciario a Lihn. Pero además hay que agregar que la ciudad latinoamericana actual es el resultado de un sincretismo inestable, marcado por los múltiples hibridajes que impone a la ciudad industrial tradicional la cultura de la imagen, el esperpéntico resultado de lo

---

<sup>47</sup> Cf. María Nieves Alonso y otros: "La diáspora", *Las plumas del colibrí*. Op. cit., p. 16.

<sup>48</sup> Pedro Pablo Guerrero: "Tomás Harris: intento buscar lo prenatal" (entrevista). *Revista de Libros, El Mercurio*, 22 de octubre de 1995, p. 3.

sintético, de lo artificial, como señala el propio Harris en un ensayo sobre literatura y ciudad:

Es dentro de este contexto de indeterminación como las ciudades hispanoamericanas entran, homologadas, a un ámbito de despliegue literario y artístico, donde la urbe y la industria comienzan a funcionar estructuralmente en la sincrética realidad hispanoamericana como presencia y fantasmas a la vez; los manchones de concreto, de neón, de polución, el objeto sintético, la fibra sintética que oculta -e insinúa perversamente- a los cuerpos, la comunicación de masas, el imperio de la imagen y la publicidad llegan, como desechos, a nuestro mundo: llega el 'otro mundo', el Mundo.<sup>49</sup>

La reflexión sobre la ciudad latinoamericana es la base de una indagación sobre la historia que subyace a esas ciudades, en un proceso que se va acentuando en el desarrollo escritural de *Cipango*. Las dos secciones iniciales "Zonas de peligro" (1978-1981) y "La vida a veces toma la forma de los muros" (1980-1982) constituyen un recorrido por la ciudad como espacio de peligro y encierro, como lugar baldío o "campos de exterminio" ("Zonas de peligro", p. 11), donde "La retórica es el fragmento" ("Zonas de peligro", p. 22).

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" (vs.) "No me van a decir que Orompello es un puro símbolo / echado sobre la ciudad" ("Orompello I", p. 16). Símbolo o no Orompello permanece allí

---

<sup>49</sup> "Notas acerca de literatura y ciudad", *Extremos 2*, julio-diciembre de 1986, p. 126.

desde siempre, "data del Paleolítico Superior de la ciudad" ("Orompello II", p. 17) integrando los cuerpos, la vida, a sus muros y adoquines, comiendo la historia de sus habitantes, sedimentando eternamente el presente, negando la posibilidad de saber: "En Orompello jamás sabremos si fue verdad" ("Orompello V", p. 21). 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 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, 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 verde del Hotel King era el sol. Estábamos en nuestro propio pueblo no estábamos en nuestro propio pueblo. Los pueblos eran pueblos fantasmas. Los muros encalados 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”, p. 36)

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”, p. 67).

Este modo de comprender las complejas relaciones que se establecen entre escritura y realidad se proyecta hacia las secciones siguientes que constituyen indagaciones en el discurso histórico del descubrimiento, en la construcción de la utopía que surge desde sus evidentes vacíos. “Diario de navegación” (tercera sección) se abre con un epígrafe de Alejo Carpentier: “desplegué, una vez, mi Retablo de Maravillas, mi aleluya de geografías deslumbrantes, pero, al oficiar de anunciador de portentos posibles, desarrollé, una nueva idea, madurada por lecturas recientes, que pareció agrandar en mucho a mi oyente” (*El arpa y la sombra*). La referencia al Colón de Carpentier no es casual. En su reconstrucción de la aventura colombina, desde la voz de un Colón cínico, Carpentier pretende mostrarnos

esa otra cara que se oculta tras la sombra de la historia. El lenguaje de la desvergüenza del histrión, del Colón actor, fabulador, falsificador, y en esa falsificación, constructor de una realidad que comienza a existir desde su mentira.

El viaje registrado en el "Diario de navegación" se construye precisamente desde la visualización de ese otro lado de las máscaras que supone el viaje, de nuevo, por "las urbes del Sur" ("Mar de la desesperanza", p. 47). El viaje es ante todo un desplazamiento por los recovecos de una imaginación trastocada, alimentada por una falsa utopía: "Nos habían dicho: Todo en sueños les será concedido" (...) "estas ciudades del Sur acaloran y enferman / la imaginación" ("Mar de la culpa", pp. 50-51). El escenario del viaje es la imaginación, el sueño, pero el tratamiento es ambiguo, por una parte, el sueño es definido como "pervertido", por otra, es la única manera de resistir el dolor: "y ante nosotros las ciudades eran el teatro del dolor, / pero nosotros sabíamos que los / pervertidos mecanismos del sueño / se oponen al dolor" ("Una indagación sobre esta pervertida manera de ver las cosas", pp. 52-53).

El sujeto "quebrado, descompuesto, borracho" ("Mar de las incomprensible luces", p. 65), cronista o escriba, se dirige frecuentemente a otro, por lo que el relato se establece desde el lugar de la subordinación, a un "Almirante" (cf., por ejemplo, "Mar de la muerte roja", "Mar de los peces rojos", "Mar de las incomprensibles luces", etc.), o a "Vuestas Altezas" ("Viaje sin regreso", p. 112) o a "Vuesa Merced" ("Los sentidos del deseo", p. 143) o a un "Reverendo y devoto Padre" ("Finis terrae", p. 147).

## La utopía al revés

En su relación con el discurso cronístico (en cuya base está el viaje, la fundación, la utopía) los poemas de Harris “nos cuentan la pérdida del paraíso al revés, es decir, la ‘desfundación’ del mundo del horror creado por las relaciones opresivas de todo tipo y, dialécticamente, la posibilidad de huir del ‘ruin cautiverio’, del regreso al reino del deseo y del ensueño.”<sup>50</sup> Pero ¿qué significa esta desfundación a la que alude Harris? Su discurso, fuertemente crítico, nos sitúa ante los residuos de esos proyectos fundacionales, ante el detritus cultural que afiebra unas mentes embriagadas por el alcohol, las drogas, o la alucinación de lo real. Por esta razón la escritura no supone una reiteración del pasado, no hay afán de reconstruir la verdad histórica, porque esa verdad ha sido corroída por el tiempo, por la superposición de “fetiches, ritos / incomprensibles, altares, espejismos” (“Mar de la culpa”, p. 50). De ahí que en la ciudad, Concepción-Cipango, “Poca cosa corresponde a su modelo original” (“Las islas de arena”, p. 56). El modelo no es la fundación, sino la desfundación, no es la utopía el resultado, sino la distopía. Herederos de una historia de violencia los personajes construyen a golpes esta “historia de sueños / pasión / y muerte” (“Mar de los besos rojos”, p. 57).

La estética de la violencia es el lenguaje; la ley de la calle es la ley de la historia; los laberintos de la ciudad, los lugares del deseo. La obsesiva búsqueda del oro en Colón, tiene aquí la forma de otro deseo, porque “El oro tiene tantos significados” (cita de Felix de Azúa, “Los habitantes de la noche”, p. 69). Frente a la cultura de la prohibición el sujeto

---

<sup>50</sup> La cita es de Mauricio Ostria a propósito de unas breves notas sobre *Crónicas maravillosas*, pero que puede expandirse al su obra como conjunto. En: “Tomas Harris y Juan Pablo Riveros: conjuros y revelaciones”, *Atenea* 476, U. de Concepción, 1997, p. 113.

opone la poética de la transgresión. La asociación entre el oro y la mujer nuevamente arranca de Colón: "traía esta mujer un pedacito de oro en la nariz / que era señal de que había en esta tierra / oro" (p. 72). Oro y putas son las formas del deseo "para romper el límite de toda prohibición" (p. 69).

La obsesión nace de saberse en los tiempos de la prohibición, del "Estado de Sitio" ("Argel", p. 90). La imagen de la ciudad sitiada se construye de modo notable en "Mar de la ceniza" (pp. 77-78) que recoge la frase de Colón (Bartolomé de las Casas mediante): "Toda la noche oyeron pasar pájaros" (*Diario de a bordo*, martes 9 de octubre), en una obsesiva reiteración de las imágenes de la violencia y la represión: "Toda la noche oyeron pasar pasos sirenas bombas" (...) "Toda la noche oyeron pasar helicópteros perros sirenas" (...) "Todas las noches oyeron sirenas tanques detonaciones" (...) "Toda la noche oyeron pasar música mujeres gritos" (...) "Toda la noche oyeron pasar pájaros putas ráfagas", pero como en Colón los pájaros son la metáfora de algo que todavía no es: "Sueños son éstos / y espejismos".

La escritura de Harris se construye como una "épica de la marginalidad"<sup>51</sup> o como una "gran parodia de los sentidos de la épica"<sup>52</sup>, es decir, como historia vista desde los residuos de la utopía, del sonado fracaso fundacional de Hispanoamérica, donde Concepción-Cipango "tuvo que desfallecer, agonizar primero, / como el caballo amarillo que vimos llegando, / (agonizaba en la esquina del baldío de la calle Orompello) / para comenzar a Ser" ("Tebas", p. 86).

---

<sup>51</sup> Naín Nómez: "Las "Crónicas Maravillosas", *El Mercurio*, 14 de junio de 1998, p. E. 10.

<sup>52</sup> Cristian Gómez: "El rango literario del horror", *Literatura y Libros, La Época*, 22 de febrero de 1998, p. 3.

La clausura del viaje y de la utopía tiene un singular desarrollo en el poema que cierra "Diario de navegación", me refiero a "La calle última"<sup>53</sup> (p. 95). Si leemos el poema en relación con el contexto del que participa podemos sintetizar varios de los elementos básicos de la poética de Harris. El texto se inicia con una mirada colectiva: "Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas / que data de nuestro primer año de vida / en este barrio sudamericano". El "nosotros" en su dimensión inmediata supone un acto de enunciación en el que el yo se colectiviza: "nosotros", puede ser yo y mis amigos, los mismos con los que deambula por las calles de Ormpello, pero además al situar la imagen de la ciudad en el contexto sudamericano, es evidente que el "nosotros" tiene un referente más amplio. "Nosotros", los que nacimos en Sudamérica, tenemos una visión: "como en la novela de Genet, todos los días, / una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al / frontis desquiciado del Yugo Bar. / El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y triste / de Prat". La novela de Genet (seguramente *Pompas fúnebres*) reitera la imagen obsesiva de la muerte, como el "Yugo Bar" que los captura, los somete, los obliga a la permanencia en ese "frontis desquiciado".

El desquiciamiento es producto de una visión obsesiva, o a la inversa la visión es producto del desquiciamiento, no importa: "Vemos, todos los días, una carroza de pompas fúnebres / descender lentamente por Prat. / Pero no sabemos si son datos de la conciencia o restos / del sueño que permanecieron engañosos hasta las / primeras luces del día". He aquí el segundo elemento clave del poema: "no sabemos". La conciencia y el sueño en esta visión desquiciada son una y la misma: "Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas:

---

<sup>53</sup> El poema ha sido leído "verso a verso" por Jaime Giordano: "Tomás Harris: macrorrelato con carrozas", *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 885-890.

/ vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres / descender lentamente por Prat; / puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción / que conduce al Cementerio General". La explicación racional y verista de estos versos no basta sin embargo para explicar por qué algo que debería ser aceptado produce esa espejeante sensación de estar asistiendo a una escenografía de la muerte. "Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas / que data de nuestro primer minuto de vida en este barrio / sudamericano; como en la novela de Genet, / todos los días, minuto a minuto, / se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat, / la última calle de Concepción, / la que conduce al vacío".

Ya podemos imaginar entonces quién es el muerto en este entierro, lo que se ve ahora se verá eternamente reiterado en el futuro. El Yugo Bar, Prat, Concepción todo conduce hacia la nada, hacia el vacío. La dolorosa imagen de los sueños camino a su entierro, que no es otra cosa que la vida de esos "nosotros" perdida, clausurada en este barrio sudamericano que desde el "primer año" hasta "el último minuto" se verá eternamente reiterada. La visión cíclica de la historia, la ausencia de evolución, niegan una vez más la tan mentada construcción de la historia como progreso.

Este modo de comprender la temporalidad histórica es un principio consubstancial a la escritura de Harris, se reitera (porque la reiteración es una de las bases de esta escritura) en el poema "Finis terrae" (pp. 147-148) que cierra *Diario de navegación*. El poema no sólo reescribe en su finalización "La calle última", sino que sintetiza buena parte de "los sentidos del relato" (título del primer poema de la sección "Cipango", p. 153). El sujeto se sitúa en el futuro, en el momento en que la ciudad, que dice pacientemente haber construido le sea "finalmente arrebatada", entonces el "jefe, / condottieri, / virrey" no será más que un sueño, al igual que el sujeto deshaciéndose con las huellas de su nombre,

entonces “puede que mi cuerpo travestido para siempre / vaya ya por Prat, / la última calle de Concepción, / hacia el vacío fétido / del que nunca debí / asomar”. De este modo termina, por el momento de ratificarse esta construcción de una utopía al revés, de una utopía en cuyo final se encuentra la disolución. Si la poesía (y la historia) ha sido a veces ese discurso que anhela un futuro distinto, la escritura de Harris se construye “en el sentido inverso de la creación” (“Lo primero fueron las costas de Cipango”, p. 157), “De regreso de las vestiduras de la épica” (p. 168).

La negación del discurso épico, tiene en su contrapartida la negación del discurso amoroso, de las posibilidades del amor como principio de reencuentro de la unidad perdida (de que hablaba la vanguardia). El poema “Las utopías son putas de miedo” (pp. 174-175) desestabiliza el proyecto épico de Ercilla (la negación del amor) en un aparente intento por negar los sentidos de la épica: “No las damas, amor, nos habían dicho”. Negación de la negación del primer verso de *La Araucana* (“No las damas, amor, no gentilezas”) para poner en su sitio no la afirmación del discurso amoroso (como hacen primero Propercio y luego Cardenal: amor en lugar de guerra), sino una nueva negación: el “amor perfecto” no es más que una “puta de miedo” en una “noche que nunca acababa”.

La puta de miedo, la utopía del “amor perfecto”, tiene el nombre de Aurelia en los poemas siguientes (cf. “Las ardientes tardes de Cathay”, pp. 166-178; “Destellos de las noches de Cathay”, pp. 179-180), “esa liceana raquítica” (p. 179), sin embargo, no es más que otra sombra, otro espejismo en la “Fenomenología del descenso” (p. 181), en el imposible y reiterativo sueño de una “Poiesis de la vida mejor” (p. 200).

Los distintos libros de Harris insisten reiterativamente en la idea del viaje, de la búsqueda de la utopía, del espacio del deseo, desde esos espacios fronterizos entre lo real

y lo irreal vistos desde una perspectiva antiépica. Escritura perfilada como una indagación en espacios enmarcados cinematográficamente, a la manera del cine expresionista y de las series B. Arquitectura de seres fantasmagóricos, olvidados en los intersticios, borrados por la historia. Las obsesivas recurrencias textuales que nos llevan de un poema a otro a través de reiteraciones o variantes, sirven como metáforas o espejos de una ciudad circular en la que el sujeto ha perdido la ruta. Los títulos insisten una y otra vez en el carácter complejo e inestable de la realidad, en cuyo contexto el discurso de la historia es parte de esos sueños y espejismos. Desconfianza en los mecanismos de aprehensión de la realidad, pues el mismo lenguaje va disolviendo todo referente.

Deseo y verdad, viaje y clausura, utopía y distopía, se funden en estos perversos mecanismos de frustración y desencanto. La ciudad enclaustrada (la isla es también metáfora de la muerte y del olvido), el gesto grotesco y desgarrado en el que transcurre la narración nos hace ver que estamos frente a un discurso que problematiza la historia como relato de engañosas utopías, que se explican en su pura etimología, es decir, como un no lugar.

En *Crónicas maravillosas* (Premio Casa de las Américas 1996) se exacerban los rasgos expuestos.<sup>54</sup> “Los sentidos de la épica” (título del primer texto en prosa que abre el libro) se construyen como empresa de la agonía y la lectura de la historia se establece como la sincrónica suma del relato más el procesamiento cultural que de ese relato ha quedado

---

<sup>54</sup> Al respecto Harris ha destacado: “Son crónicas porque la idea era tomar los registros de la conquista, la colonia y el descubrimiento, y reestructurarlos adaptándolos a un estilo de expresión, entre comillas, nuevo, para dar cuenta de nuestra época. Estamos hablando de fines de siglo, de un futuro incierto, del fin de las utopías. Estos aspectos hacen que la realidad contemporánea sera un gran signo de interrogación”. Virginia Jaeger: “Tomás Harris: aventurero de la poesía” (entrevista). Revista *Hoy* 1.073, del 16 al 22 de febrero de 1998, p. 52.

en la afebrada cabeza del sujeto: una "Historia Personal de la Muerte" ("Zumbido de abejas (introducción)", p. 24). El hablante básico elegido para esta empresa de desmitificación y de reencantamiento del mito es Antonius Block (el protagonista de *El séptimo sello* de Bargman). La historia, sin embargo, no se lee desde la reconstrucción de sus sucesos, ni siquiera desde las fuentes que las producen, sino desde el simulacro de la cultura de la imagen (la literatura de aventuras, de horror, el cine, la música rock, e incluso los videojuegos).

La historia no es más que ese conjunto de ficciones que la han producido. El barroquismo de Harris es una consecuencia de esta versión engañosa que articula de la realidad, de ese horror vacuú, de esa necesidad de llenar el mundo con palabras.

5. La textualización de la temporalidad histórica es uno de los empeños más interesantes de la poesía chilena actual; como hemos observado la lectura del pasado se encuentra siempre en estrecha relación con el presente, en tanto busca explicar las fracturas históricas provocadas por la dictadura. Pero esta no es más que una de las dimensiones del problema, porque indudablemente nos encontramos con una propuesta que desconfía de la idea de progreso y del racionalismo positivista y uniformador de las culturas para establecer una defensa de diversidad, de la pluralidad. En este escenario la historia resulta ser el itinerario de la barbarie, de la involución, la escenificación del caos. De ahí la desconfianza en el discurso histórico como discurso de la verdad, para potenciar las posibilidades críticas de la poesía como lenguaje desestabilizador, desmitificador y destructor de los mitos del pasado en una escritura democratizadora y plural.

## **CONCLUSIONES: APUNTES PARA UNA DISCUSIÓN**

1. Escritura, sujeto y realidad son tres claves para comprender el desarrollo que ha vivido la poesía chilena en las últimas décadas: una profunda reflexión sobre las relaciones que se establecen entre literatura y sociedad, una búsqueda de recuperación del habla de un sujeto silenciado, una manera de ampliar los espacios de realización del discurso en una ansiosa búsqueda de recuperación del sentido. Nuestro trabajo ha pretendido advertir la continuidad que este debate ha mantenido en el campo de los nuevos registros de la poesía chilena. En una primera lectura es posible comprender que los proyectos poéticos de estos autores mantienen, con presupuestos disímiles, las bases de la discusión del proyecto arte-vida. En términos amplios no se trata sólo de la elaboración de ciertos procedimientos poéticos asumidos como una posible retórica de escritura, sino de una inserción en el diálogo de la poesía en sus relaciones con la praxis cotidiana. En este terreno el problema se vincula inevitablemente con la dinámica insoslayable de la articulación de proyectos de cuño utópico, en cuya encrucijada se inscriben con notables diferencias los autores estudiados. Por lo mismo, resulta conveniente, a veces, mirar con cierto cuidado la supuesta crisis de los relatos de la modernidad y la clausura de los proyectos globalizadores que la definirían. Podemos decir, a modo de síntesis, que la poesía chilena reciente testimonia este debate en el espacio conflictivo de una cultura atravesada por una dinámica compleja que supera el marco de su desarrollo durante el período dictatorial. En cierta medida nuevamente nos enfrentamos al tratamiento ambivalente del sueño de la vanguardia histórica, cuyo fracaso o devaluación no implica en definitiva la clausura de un proyecto inconcluso.

Por lo mismo podemos entender el problema que estamos desarrollando a partir de lo que se ha llamado modernidad inconclusa, mejor que a partir de las crisis de los grandes

relatos, como una conciencia sobre la crisis del proyecto de la modernidad y su incorporación en un nuevo contexto. La crisis del proyecto arte-vida puede ser leído como signo de la condición postmoderna de estos proyectos. Sin embargo, su gesto ético y su misma persistencia en tanto gesto artístico muestra sus residuos y, al mismo tiempo, una cierta nostalgia por su reivindicación. Por lo mismo, no cedemos a la tentación de demostrar los evidentes elementos que permiten leer estos textos en la línea de crisis de los grandes relatos, sino que preferimos ver el modo como se produce el conflicto en un proceso literario que vive y provoca una época en términos de imaginación artística y de producción ideológica, de una escritura atravesada por esta conflictividad en un espacio cultural específico.

Lo anterior nos ha llevado a relativizar el rango atribuido a la negación de estos relatos, pues no cabe duda que a veces su recuperación supone un afán de transgresión y de instalación de una discursividad alternativa, que habría que leer en el marco de las sociedades altamente híbridas, donde ciertas claves del discurso utópico siguen alimentando su desarrollo literario. Si esto opera en un sentido político suele operar de modo mucho más específico en un sentido estético en la medida en que en general éste ofrece una opción de alternatividad simbólica frente a los discursos ideológicos.

Resulta pues tentador reducir el ciclo de la neovanguardia a un proceso que va tras la recuperación de la alegoría como procedimiento poético, del lenguaje como representación, del autor como sujeto, de la poesía como posibilidad de cambio, de la historia como continuidad, etc. Sin embargo, el problema resulta menos reductible que lo anterior, ya que habitualmente se produce una oscilación entre estas distintas posibilidades. Si alguna vigencia todavía asiste a la vanguardia, radica en su tentativa de transformar la

institucionalidad del arte, más que cambiar las formas artísticas de representación, es decir un ataque a la separación del arte y la vida.

Si uno de los gestos dominantes de la estética postmoderna en las sociedades postindustriales es su falta de profundidad, es discutible que este principio se pueda extrapolar a la poesía y al arte en Chile durante las últimas décadas. Por el contrario en este caso encontramos una escritura que de una manera u otra opera culturalmente en relación antagónica con los discursos del poder. Se trata de una lógica descentradora y plural, cuya diversidad y dispersión del sentido supone una práctica socialmente democratizadora por la vía de la negación de un sólo lenguaje y un sólo saber convertido o elevado a categoría de norma o principio.

En términos del desarrollo del proceso que hemos estudiado puede ser conveniente advertir que la poesía chilena de mediados de siglo supone una clausura de las dos vertientes dominantes de la segunda vanguardia: la poesía como exploración en los estratos desconocidos del ser (a la manera como lo intentaron los poetas surrealistas) propiciadora de una poesía hermética entendida como exploración ontológica y metafísica, por una lado, y, por otro, la poesía social que supone una fusión de la vanguardia con la poesía militante. Ya sabemos que la primera vía desarrolla su propia crítica al interior de sí misma. Buena parte de los poetas de la vanguardia histórica abandonan tempranamente el horizonte experimental y hermético para poner en su lugar el énfasis en la poesía social o, al menos, en una poesía de un nuevo cuño realista. El proceso es complejo, porque se trata de un movimiento que tiene su desarrollo en la propia evolución de poetas como Neruda, que encabezan la búsqueda de una poesía luminosa, al servicio de la sociedad y del cambio político. Pero también se trata de un proceso que encuentra en los mismos escritores de la

segunda vanguardia un desarrollo de complejas implicancias estéticas. El caso de Parra en un primer momento supone la búsqueda de un nuevo realismo, al optar, primero, por una poesía de la claridad y, luego, por un “surrealismo a la chilena” en lugar del surrealismo hermético de la Mandrágora o de poetas como Díaz Casanueva o Anguita.

La crítica a la poesía hermética, no obstante, no dará lugar al desarrollo de una poesía social en sentido estricto, porque tempranamente el sistema de preferencias estéticas se orientará hacia el abandono del neorrealismo americanista, como ocurre con los poetas del cincuenta. En este punto la coincidencia de los poetas más relevantes de la promoción es casi homogénea. Tanto Arteche, como Lihn, como Teillier, ofrecen un sistema de preferencias signado por el desarraigo vital y existencial. Las modalidades de este cambio son, sin embargo, variadas. Arteche expresa el abandono tanto de la poesía social como experimental, por medio del regreso a una escritura donde la preocupación por el rigor tendrá en la recuperación de formas clásicas sólo una de sus expresiones. Teillier, defensor de un regreso a la tierra, a los lares, al abandono de la hiper inflación del yo de la vanguardia, dará cuenta de las imposibilidades de una poesía doctrinaria, al intentar recluirse en el inalcanzable espacio del mito. Su poesía será precisamente el itinerario de esta búsqueda demasiado bella para ser posible, de ahí el regreso doloroso a la historia, al desgarró, a la escisión que testimonian sus últimos libros.

El poeta más complejo de la promoción es, desde nuestra perspectiva, Enrique Lihn. Desde una escritura inicial centrada en las angustias existenciales del hombre contemporáneo, su poesía extremará las posibilidades de la contradicción y de la duda frente a todo sistema ideológico y a todo saber definido como estable. La poesía de Lihn, así como la de Parra, mantendrá un permanente gesto cuestionador y exploratorio, una concepción

de la escritura como ampliación de las posibilidades expresivas de la lírica. La fragmentación de la escritura en Parra, su tendencia al collage textual, a la narratología, encontrará en Lihn otros desarrollos paralelos, derivados de la escritura como fragmento, como discursividad agenérica, en fin, como lenguaje abierto a la permeabilidad textual y citacional y al hibridaje. Este proceso se acentuará a partir de la publicación de *París, situación irregular* en el año 1977, en un momento en que las búsquedas experimentales comienzan a cobrar nuevos espacios en la poesía chilena.

La poesía de los sesenta proyecta en sus líneas centrales la crítica de la promoción anterior a la poesía social. Se trata de una escritura que se concentra en la dimensión cotidiana y subjetiva, en términos de una mirada sobre los espacios micropolíticos como respuesta a una discursividad pública hiperpoliticada, manteniendo su condición de alternatividad simbólica en relación con los discursos del poder. Escritura de escenas mínimas, de espacios íntimos y locales, del retorno a un neoconservadurismo y a un minimalismo estético. Esta opción, fuertemente resistida por la crítica dominante en el momento, testimonia con peculiar claridad los conflictivos procesos artísticos y políticos en curso. Resulta interesante advertir que es al interior mismo de la promoción del sesenta que comienza a desarrollarse una renovación escritural que explica los orígenes del fuerte experimentalismo que caracteriza la poesía publicada a partir de mediados de los setenta. Poetas como Gonzalo Millán y Manuel Silva Acevedo muestran este tránsito; Claudio Bertoni, Juan Luis Martínez, José Ángel Cuevas y Raúl Zurita terminan de consolidar una escritura definida por la recuperación de los grandes debates ideológicos y políticos, aunque sus opciones de escritura sean con todo muy distintas.

La poesía post-golpe deberá enfrentarse a un doble conflicto que define el horizonte

de su productividad. En términos socio-literarios la poderosa censura que define la comunicación cultural (o su negación) durante la primera década de la dictadura militar, se traduce no sólo evidentes dificultades editoriales, sino también la complejidad que supone intentar dar cuenta de una realidad desmesurada y difícilmente poetizable. El problema radica en cómo traducir en términos poéticos la denuncia en un contexto estético que había renunciado a la poesía social. La atmósfera de derrota permea estos textos, aun en sus dimensiones de denuncia socio-política más evidentes. No resulta extraño, visto con cierta perspectiva temporal, que la respuesta más acabada consista en la exploración en el lenguaje a partir de formas diferidas, alegóricas o desgarradas. Se trata de una exploración en las causas de la fractura que contiene una profunda dosis de autocrítica. Desde el punto de vista de la recepción todo texto es leído de manera intencional, a partir de los códigos de lo no dicho.

La evidente historización y resituación de esta escritura, que se vuelve una instancia contracultural, un modo de resistir al discurso unilateral y maniqueo de la dictadura poniendo en evidencia sus “fallas”, permite ya sea a través de la memoria de un pasado o de la construcción de un futuro de nuevo tipo, un alegato contra toda forma de dominación y de violencia. Por lo mismo, resulta imposible leer estos textos sin advertir su gesto político, sin entender su resistencia a la opresión. De ahí su carácter re-fundacional, de ahí su carácter deconstructivo de todo discurso y de toda ideología, de ahí la desconfianza en las posibilidades representativas del lenguaje, de ahí la duda, la ambivalencia, la contradicción como claves del discurso poético. Se esperaban cantos pero la realidad des-encantaba el canto. Interrogarse sobre la realidad, sobre el lenguaje, sobre el sujeto constituyen modos de resistir contra un lenguaje que no dejaba hablar, de construir otro lenguaje, de ahí que

se haga tan evidente que los poetas hablen en una lengua extraña, en una lengua ocupada, violentada, víctima y culpable de los vicios de un orden anómalo.

La nueva poesía no puede ser leída como un proceso homogéneo y unilateral, sino más bien como un movimiento que se articula en relación con la noción de crisis ideológica, política y estética de la vanguardia histórica, en un doble movimiento de crítica o clausura y de nostalgia o recuperación de sus fundamentos.

2. Si atendemos a los ámbitos más relevantes en que nos hemos movido en el transcurso de nuestra escritura (metatexto, sujeto, representación) advertimos el profundo proceso de transformaciones que ha vivido la poesía chilena en las últimas décadas. Desde un punto de vista histórico-literario la poesía de mediados de siglo supone el intento de completar el gesto de clausura de los diversos proyectos que alimentaron la poesía de la segunda vanguardia: la idea de la poesía como revelación, pero también su contrapartida: la poesía social. Así no es extraño que la primera tentativa haya sido la consolidación de un discurso de la marginalidad y del desencanto. Pero la evolución de la obra de los poetas de mediados de siglo (Lihn, Hahn, Millán) supone el ingreso, desde esa crítica y desde esa fractura estética, a nuevas formas de reivindicación de un discurso ético. En esta dinámica los poetas de fin de siglo que hemos estudiado (Martínez, Zurita, Cuevas, Riveros, Riedemann, Maquieira y Harris) proyectan esta reflexión metatextual, al ingresar, básicamente desde una percepción desmitificada del lenguaje, a la recuperación de sus potencialidades críticas. Lo interesante es que ese discurso crítico ya no se establece desde la ingenua imitación de la realidad, sino desde la atención a los lenguajes que hacen posible

esa representación. Y en esta dinámica nos enfrentamos a una escritura definida por la autorreflexividad, por la idea de que la escritura poética es antes que nada una operación sobre materiales semióticos que se insertan en una tradición que no deja de problematizar las relaciones que se establecen entre escritura y el discurso de lo real.

Seguramente por este conjunto de factores la poesía chilena actual se encuentra definida frecuentemente por su condición de residuos de otros materiales textuales y culturales. La escritura neomanierista de Hahn o segmentos muy relevantes de la poesía de Lihn, hacen evidente esta pugna que se establece entre escritura y tradición, entre censura y libertad de expresión. Escritura fragmentaria, citacional, autorreflexiva, que desjerarquiza las relaciones tradicionales entre los materiales verbales a los que se recurre, pues la idea de poesía como originalidad ha hecho crisis. Pero al mismo tiempo, escritura situada, definida por nuevas formas de testimonialidad. La testimonialidad que supone enfrentarse a una realidad desmesurada y absurda ante la que el lenguaje poético resulta siempre insuficiente como respuesta.

Estos rasgos permiten comprender que la poesía sea percibida, por una parte, desde la desconfianza, desde la crítica postmoderna a la mitología emancipadora, por otra, desde la nostalgia en sus posibilidades de reivindicación, de lucha, de testimonio, que siempre la palabra tiene como último resguardo y alternativa. Es al interior de este conflicto que se mueve el diálogo de unos poetas con otros y de la propia dinámica de sus obras. Si leemos la concepción metatextual de poetas como Martínez o Cuevas, por ejemplo, desde perspectivas muy diversas, nos ponen en la tensión de asistir a una escritura del desencanto, pero el desencanto no termina de negar totalmente las posibilidades utópicas de su discurso, la lucha contra la desconfianza en la palabra. Ejemplar en este sentido resulta la evolución

de Zurita, desde un discurso fuertemente negativo a un discurso fundado en claves utópicas. El problema está en el lugar donde se pone el acento. Después de todo es evidente que estos poetas escriben desde una episteme que ha abandonado los grandes relatos modernos emancipadores. Por eso el lenguaje se convierte en una auténtica obsesión, en un lugar para, pero al mismo tiempo los poetas saben que el lenguaje es el único lugar desde donde es posible recuperar o construir un sentido liberador. Los textos de Riveros o Riedemann dan cuenta de esta contradicción, pues su escritura pretende rescatar el pasado histórico para reconstruir metáforas críticas del presente, pero en el proceso de intentarlo se advierten las fisuras de este proyecto. Desde otra perspectiva, Maquieira y Harris que parten de la idea de que el lenguaje poético forma parte de un escenario de crisis, operan inevitablemente con los residuos utópicos que ese discurso pese a todo sostiene. Lo otro supondría una versión en exceso simplista de la escritura y de su propia situación en el curso de la historia. Hemos puesto el acento, por lo mismo, en las reflexiones metatextuales de los poetas, porque creemos que ahí es donde se establece la base del debate. Un error habría sido leer sólo una dimensión devaluada del lenguaje en la poesía de Lihn, por ejemplo, tal vez el caso más extremo en esta línea, pero en su escritura asistimos también a la crítica de sí mismo, a la lucha contra la inutilidad del lenguaje, aunque no nos ofrezca su redención.

Si atendemos a la noción de escritura que opera en este conjunto de poetas podemos advertir que ésta opera desde una fuerte conciencia no sólo de su materialidad (y de ahí la ampliación de recursos poéticos ensayadas), sino desde la percepción del lenguaje como espacio en el que se lleva a cabo una permanente lucha ideológica. La poesía ya no opera como instrumento para explorar en las zonas desconocidas del ser que caracterizó el lenguaje de la vanguardia histórica, o la traducción o interpretación de la realidad que define

la poesía social. La poesía, ahora, es ante todo indagación semiótica, pero también comunicacional; exploración en el signo, pero también en el espacio donde el signo se deshace en sus complejas relaciones con los referentes. Escritura lúcida de su participación en el entramado ideológico que lo produce y que produce, pues se trata de comprender que el lenguaje participa de las posibilidades de manipulación y engaño propio de todo discurso, y por eso la única manera de escapar a este designio es el desarrollo de un lenguaje crítico de sí mismo.

La función de la poesía (si todavía cabe utilizar este concepto) escapa a las concepciones utilitarias del lenguaje, pero no elude ingresar a los debates ideológicos en que se produce. En sus líneas dominantes se trata de una escritura que desconfía de sí misma, de las posibilidades de representación de lo real, de la historia, de la sociedad y, sobre todo, de la construcción de modelos utópicos unidimensionales, pero no evita trabajar con los residuos de esos discursos estableciendo una dinámica crítica de los modelos de representación ofrecidos por los discursos del poder. Aclaremos todavía que la desconfianza ante el lenguaje y ante la literatura no da lugar al desarrollo de una escritura vuelta sobre sí misma, aunque pueda ser una de las posibilidades ensayadas por algunos poetas. Lo que sobresale, por el contrario, es el ensayo persistente, desde la imaginación simbólica de la literatura, en diversas formas de libertad y de resistencia. La “poesía situada” de Lihn, para poner un ejemplo, iniciada en la década de los sesenta, se vuelve violentamente histórica durante la dictadura, escritura deconstruccionista, de desmontaje y de desmitificación de todo relato totalizador, de toda verdad definitiva, de todo saber indiscutible, hasta el punto que la misma desconfianza en el lenguaje es puesta en tensión.

Imaginar la libertad, la lucha contra la censura y la violencia (Millán, Hahn), las

utopías, los sueños más radicales (Zurita), suponen la ampliación de la libertad expresiva hasta puntos insospechados, de ahí que la experimentación poética pueda ser leída también como un gesto político (como ocurre en Martínez). De ahí que se haga tan evidente el intento de resemantización de conceptos provenientes del imaginario patrio nacional (la bandera, los paisajes, la cultura popular, la historia pasada y presente, la misma palabra Chile) pasan a convertirse en elementos centrales de esta escritura, inimaginables en los poetas que irrumpen en los sesenta o cincuenta, de ahí también que su continuidad histórica haya que buscarla principalmente en la poesía de la primera vanguardia, aunque ahora se escriba desde los residuos de los proyectos fundacionales de la poesía chilena contemporánea.

3. Un nuevo aspecto que nos ha interesado es la figuración del poeta que los textos ofrecen con posterioridad al abandono a mediados de siglo del poeta romántico-vanguardista. En una primera etapa asistimos al desarrollo de dos líneas fundamentales: o a la degradación y la crítica de la figura del poeta, como ocurre en Lihn, o a la neutralidad, a la construcción de una voz que es antes que todo una mirada, como sucede en la primera poesía de Hahn o Millán. Resulta evidente que la producción poética de mediados de siglo tiende a la devaluación de la categoría de poeta hasta su virtual disolución. El poeta se convierte en un sujeto angustiado incapaz de encontrar salida a sus dilemas existenciales y vitales. Se trata de una respuesta tardía a la hiperinflación del sujeto característico de una zona de la vanguardia (porque otra ya había ensayado la neutralidad y la abstracción). La poesía de mediados de siglo es ejemplar en esta dinámica devaluadora y desmitificadora, y

sus huellas se proyectan a la escritura más reciente, pero el problema adopta otras modalidades de escritura. Resulta visible que uno de los elementos de resistencia a la lectura, a su decodificación, que ofrecen estos textos es saber quién habla, pues ya no estamos ante el sujeto romántico tradicional o a la identificación entre la figura del poeta y el sujeto biográfico. Incluso los textos más definidamente testimoniales ofrecen siempre formas de diferimiento entre las instancias enunciativas de la escritura. El problema es que la presencia de la figura del sujeto resulta fundamental para comprender el sentido de los textos.

En el mismo Lihn el problema rápidamente se amplía hacia otros terrenos, en lugar de quedarse en la neutralidad impersonal o en el narcisismo existencial, poco a poco comienza a explorar en una diversidad de personajes textuales, muchos de los cuales no escapan a formas diferidas de biografismo o a la construcción de un sujeto testimonial que enuncia su propia precariedad. Sin embargo, es importante preguntarse por qué el caso de Lihn inevitablemente nos lleva a un itinerario de vida, a un relato fragmentario y discontinuo de una historia vital, que vuelve la figura devaluada del poeta en una nueva instancia poderosa y central. Como sabemos quien habla (escribe en realidad) en los textos de Lihn no deja jamás de ser un poeta, un escritor, degradado y desmitificado si se quiere, pero un testimonio de sí mismo. La despersonalización tan característica de la lírica moderna es un elemento inevitable para comprender su poesía, pero indiscutiblemente adquiere otras características, motivadas por el tensionamiento de esta propuesta. Lihn hace suya aquella idea de que quien habla no es quien escribe y quien escribe no es quien existe, pero desde la pluralidad de personajes textuales que pueblan sus poemas provoca un biografismo diferido, un itinerario textual y vivencial en una escritura situacional. Consideremos finalmente que Lihn busca escapar ante todo del poeta declamador y político, del poeta

como transformador del mundo, pero toda escritura es finalmente un acto último de afirmación de quien escribe. Escapando del poeta político Lihn termina haciendo poesía política en *El Paseo Ahumada* y *La Aparición de la Virgen* y si bien nada queda del sujeto tradicional de la poesía política, en su desencantado gesto participa de una desconfianza frente a los discursos emancipadores que tienen ciertamente un correlato social, tal vez de lo que se trata es que estamos ante una nueva ética, cuya fuerza radica precisamente en la desconfianza de los grandes relatos, en un alegato contra todo discurso del poder, en asumir que el rol del poeta surge de la conciencia de esa mínima participación en el espacio de la historia.

El itinerario seguido por poetas como Óscar Hahn o Gonzalo Millán, aunque ofrece notables diferencias, se sitúa en la misma encrucijada. Hahn parte de la búsqueda de la neutralidad expresiva, de esa tendencia a poner al sujeto entre paréntesis, que hemos definido como característico de la poesía de los sesenta, pero esa búsqueda puede no ocultar otra cosa que una obsesiva búsqueda de la identidad, una lucha y una tensión del yo por asomar entre los meandros del mimetismo neomanierista que define su producción. En *Arte de morir* prima la presencia de una construcción enunciativa definida por su pura abstracción; aunque el yo no desaparece del todo, éste ha dejado de ser la medida de la valoración del mundo, pero la pulsión fundamental es la lucha entre el consciente y el inconsciente, entre el sujeto crepuscular que no asoma y el sujeto que desea aflorar liberado de las represiones. No es casual que el más notable poema de *Versos robados* (“Sujeto en cuarto menguante”) consista precisamente en la exploración en un personaje denominado Sujeto que busca una identidad perdida en la represión social.

En Gonzalo Millán la tendencia inicial a hacer desaparecer el sujeto es aún más

evidente, provocada por la búsqueda de una “poesía objetiva”, donde el sujeto debe ser una ausencia, una neutralidad enunciante; el poeta pasa de “guardián del mito” a “guardián lingüístico”, u “operador semiótico”. En esta búsqueda de una neutralidad hablante su escritura tiende a construirse sobre la base de enunciados desprovistos de emotividad y subjetividad explícita, como enunciados convencionales que provocan la imagen de un sujeto marcado por la fragmentación, la dispersión y la escisión, llegando incluso a sustituir su voz por medio del uso de voces ajenas, textos encontrados o impersonales como ocurre en *Vida*. En *La ciudad*, texto publicado en 1979, la construcción enunciativa sigue definida por el modo impersonal, pero los enunciados detrás de su aparente neutralidad, cobran un sentido testimonial y de denuncia que se proyecta hacia *Seudónimos de la muerte*. El problema nuevamente consiste en cómo realizar una escritura testimonial sin recurrir a las claves tradicionales de un discurso testimonial, sin recurrir a un sujeto como medida moral y ética de la valoración del mundo. La obsesión por el sujeto en Lihn y Hahn se proyecta a la poesía de Millán a una insistencia en el nombre del autor (*Virus*), como si devaluada la figura autobiográfica el nombre en la pura materialidad de su escritura permitiera recuperar el lugar que se le ha negado, como si desde la metapoesía se pudiera atisbar el inevitable nombre que se encuentra detrás de toda escritura. Este gesto de Millán forma parte de una auténtica obsesión que define la producción poética actual: en su mayor parte buscan textualizar ese nombre negado y tachado.

La figuración de la persona es uno de los terrenos privilegiados para comprender el sentido de la poesía chilena actual, pues siempre en las metáforas de la vida se testimonia la crisis de una época. Creo, sin embargo, haber ensayado una explicación distinta de la habitual: la figura del poeta en la poesía producida desde la publicación de *La nueva novela*

(Juan Luis Martínez), *París, situación irregular* (Enrique Lihn) en 1977 y *Purgatorio* (Raúl Zurita) en 1979, da lugar a una verdadera obsesión por la categoría de persona. No siempre la evolución es la esperable y pienso que eso es lo que ha ocurrido. En lugar de la esperable tendencia a la abstracción y a la neutralidad que se anunciaba en la poesía de mediados de siglo, lo que aparece es una eclosión de figuras enunciativas, una superpoblación de personajes textuales.

El caso de Juan Luis Martínez, siempre citado como ejemplo de la voluntad de acabar con el autor, es decidor en esta dinámica conflictiva. Hemos insistido en la idea de que la negación del nombre del autor en Martínez (cuya mejor metáfora, pero no la única, es la tachadura) es parte de esta obsesión. La insistencia en el estatuto ontológico del nombre, su búsqueda obsesiva a lo largo de *La nueva novela* metaforiza la necesidad de su transformación textual, pero al mismo tiempo convierte la tachadura en subrayado, la anonimía en nominación, la metafísica de la presencia, en metafísica de la ausencia.

El sujeto de la poesía chilena de fines de siglo, se define precisamente por esta conciencia de la escisión, pero no por su ausencia o neutralidad. Sujetos que hablan desde la voz neurótica o esquizoide de otro. Sujetos que se travisten bajo figuras atípicas, que se niegan a sí mismo (Martínez), que semiotizan en femenino (Zurita, Maquieira), que adoptan la voz de personajes diversos “asqueados o ebrios” (Cuevas, Harris), o que en un sentido más convencional ensayan todavía con las posibilidades del sujeto como cronista o historiador, pero deben hacerlo también a través de la recuperación de otras voces más legitimadas que el propio sujeto (Riveros) o que deben asistir a la contemplación de su propia devaluación en el territorio de la historia (Riedemann), que los excede o desborda más allá de la página.

El caso de Zurita es un magnífico ejemplo de estas transformaciones enunciativas. En *Purgatorio* explora tanto en la idea de ruptura y escisión del sujeto fuerte para dar lugar a un sujeto esquizoide, enfermo, alucinado, como ocurre en “Domingo en la mañana” o bien a la abstracción y neutralidad como sucede en “Áreas verdes” (*Purgatorio*), pero su poesía muestra un complejo desarrollo que permite resituar la figura del poeta como unidad e incluso como voz de la colectividad como ocurre claramente en *La vida nueva*. De otro modo no se explica la obsesión nuevamente por el nombre (Zurita) que atraviesa estas páginas, quien habla loco o lúcido, enfermo o sano es una figura testimonial que ya nada tiene que ver con la neutralidad impersonal y el minimalismo devaluado del sujeto de mediados de siglo. Se trata de una opción que no es, sin duda, la predominante en la poesía chilena reciente, pero muestra en su sentido más radical la posibilidad de recuperación del sujeto como espacio de valoración del mundo y como síntesis y catalizador de las pulsiones de la historia.

4. Otro elemento que conviene destacar nace de los problemas de representación de la realidad. Bien es cierto que desde una perspectiva puramente textual la poesía sólo se nombra a sí misma. Sin embargo, asistimos en esta escritura a la conciencia de la existencia de un correlato que da sentido al texto, aquel espacio que siendo convocado por el lenguaje parece tener una existencia propia. De ahí la obsesión por definir el estatuto de la realidad. No hablaríamos de un concepto tan amplio y abstracto como el de realidad, si no fuera porque los propios poetas parecen preferir este concepto. La realidad convocada por los poetas no es la “realidad” de la estética criollista, ni la “realidad social” de los poetas

militantes, es la realidad percibida desde una percepción metalingüística (o metapoética), es decir, una realidad entendida como construcción o elaboración discursiva, un discurso que media entre las cosas y las palabras.

Por eso Lihn o Martínez se preguntan una y otra vez qué es la realidad, pues la confianza en el lenguaje como traducción de lo real ha hecho crisis y resulta insostenible. La obsesión lihniana por la realidad se traduce en lo que el mismo denomina como “poesía situada”, es decir, poesía en relación directa con los referentes sobre los que trabaja para construir el poema. Esta operación poética da lugar a una de las características centrales del modo de representación de la realidad en la poesía chilena actual: el fragmentarismo, esto es la realidad aparece como un sistema inestable y plural, ante la cual la poesía resulta un instrumento insuficiente para captar su naturaleza desmesurada. De este modo no sólo la realidad es fragmentaria, también lo es la poesía que produce.

Indagar sobre el estatuto de la realidad es entonces indagar también en las relaciones que se establecen entre literatura y extratexto, entre el discurso literario y el discurso de la realidad que el lenguaje posibilita, puesto que se parte de la conciencia de que sin ese lenguaje no sería posible referirse a la realidad. Los procesos de modernización desigual y contradictoria, es el lugar preferido de la mirada lihniana, en este terreno es posible hablar de un nuevo modo de poesía social que observa los quiebres, los espejismos que emergen desde el detritus de la modernidad, poesía sobre la marginalidad social y sobre la marginalidad escritural. El propósito de Lihn al trabajar con materiales “al natural” vuelve aún más esperpéntico el resultado. Su reflexión parte de la conciencia de la escritura como construcción textual, en relación intertextual con otros discursos o lenguajes, pero como una manera de dar cuenta de la naturaleza heteróclita de aquello que denominamos realidad. La

representación de la realidad, así entendida, da lugar a una estética de lo feo, a la descripción del “locus horridus”, al estilo como vómito, que se acentúa en *A partir de Manhattan* (1979). Se trata del crepúsculo de la modernidad, del que su mejor metáfora son las grandes ciudades contemporáneas. Sin llegar a desaparecer estos rasgos los libros más definidamente políticos de Lihn como *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la Virgen* operan en torno a la relación entre escritura y realidad de un modo distinto. Se trata ahora de constatar testimonialmente que las contradicciones del lenguaje resultan absurdas ante la violencia de los hechos. Los textos cobran un carácter “representativo”, hablan de unas circunstancias en la que es el mundo desborda al lenguaje y Lihn quiere insistir en que frente a esas circunstancias el lenguaje no necesita intermediarios, en la violencia de unos hechos que abren el acceso a la realidad descarnadamente. El modo representativo tiene además un correlato visual en *El Paseo Ahumada*, pues este extraño “diario” poético incluye además fotografías de algunos de los personajes aludidos. En este punto nos sitúa frente a la contradicción de tener que recuperar ciertos valores humanistas, que tradicionalmente ha parodiado, sin metafísica y sin consuelos. Poesía que sitúa el lugar de la historia desde la ausencia de toda clase de mistificaciones, cuando la ontología de lo real tiene ya poco sentido frente a la mecánica de la violencia.

La poesía de Hahn puede ser considerada tal vez el ejemplo más notable en la poesía chilena actual de una escritura que tiende a poner la realidad entre paréntesis. Esto claro, siempre que hablemos de la realidad natural o social y no de la realidad cultural. Poesía que tiende entonces a la abstracción conceptual, pero en tanto el lenguaje elegido se define por la fusión de formas clásicas (de ahí su neomanierismo) con modalidades actuales es imposible no situar su escritura en escenarios contemporáneos. Seguramente es el oxímoron

la modalidad predilecta en el modo de representación elegido por Hahn, ya para hablar de la muerte, ya para hablar del amor, ya para hablar de la misma escritura. Su escritura nace pues de la incertidumbre fenomenológica, de la desconfianza en los paradigmas de la racionalidad y tiende siempre a exponer las contradicciones, el vacío, la nada que anida detrás de todo concepto. Escritura paradójica, sin duda, pero que no escapa a la poderosa pulsión de la realidad y de la historia. Si el tema predominante en Hahn es la muerte los escasos textos “situados” que ha escrito resultan notables para entender que el lenguaje resulta insuficiente para responder a las urgencias de la historia, para representar la violencia, en ese instante en el que los “grandes símbolos huyen despavoridos”.

Escritura antianalógica es la de Gonzalo Millán que en un primer momento trabaja sobre materiales de la realidad cotidiana mostrando el lado oscuro de las cosas, que opone a la trascendencia la materialidad terrestre y objetiva del mundo. Escritura de la contradicción, de la ausencia de certezas (como en Hahn), sobre todo en el conjunto de libros que se antologan en *Vida*. A partir de la publicación de *La ciudad* (1979), Millán insiste en una poética de la acumulación de enunciados aparentemente transparentes, la obviedad es la única verdad parece decir: “las definiciones deben ser claras y breves”. Pero la acumulación provoca la asociación, después de todo no hay semántica sin analogía. De este modo la escritura de Millán permite, al volver sobre referentes históricamente situados (la dictadura en *Seudónimos de la muerte* y *La ciudad*), descubrir una potencia testimonial y representativa poderosa. Escritura que no elude este conflicto fundamental de la poesía chilena: la realidad, siempre la realidad, bajo diversas maneras y discursos.

Las posibilidades de representación de la realidad en términos paradójicos y contradictorios se exagera en la escritura de Juan Luis Martínez. En su propuesta cada

afirmación tiene su contrario, cada verso su reverso, cada transparencia su opacidad. Evidentemente Martínez se distancia de todo mimetismo obvio, de toda posibilidad de definir la realidad a partir de la racionalidad y la convencionalidad. Por el contrario, lo que prima es una imagen inestable, plural en la que ya no existe un lugar concéntrico de referencia, pues todo puede confluír en este terreno en el que verdad y verosimilitud son lúdicamente abordados. El problema es de notable importancia para comprender el modo persistentemente ambivalente con que trabaja las relaciones entre escritura y realidad la poesía chilena actual, siempre desde la desconfianza, la incertidumbre, la mirada vigilante ante las soluciones obvias. La escritura de Martínez no se cierra, sin embargo, en la metatextualidad, por el contrario lo que provoca es un gesto de apertura, pues la realidad no puede ser resuelta en términos lingüísticos ni el lenguaje en términos miméticos y representacionales.

La propuesta de Raúl Zurita oscilará en *Purgatorio* entre un sistema de representaciones definido por la contradicción y la abstracción y las posibilidades de recuperación de la alegoría como eje fundamental, como ocurre en *Anteparaíso* y *La vida nueva*. La opción de Zurita supone recuperar la idea de arte como historia y, por lo mismo, la exploración en la idea de sueño o utopía que la poesía puede sustentar. La poesía por esta vía se vuelve inevitablemente política, recuperación de los símbolos usurpados por la violencia de la dictadura.

La pregunta casi ontológica por la realidad da lugar entonces a dos problemas que atraviesan al conjunto de los poetas estudiados. La realidad se “materializa” en historia y en política. Ninguno escapa, más allá de sus énfasis, a esta reflexión sobre la temporalidad histórica y sobre los discursos del poder. De hecho podemos afirmar que el tema del poder

y sus discursos está en la base de toda esta escritura. Textualizar la temporalidad histórica tiene, sin embargo, sus dificultades, porque la confianza en el discurso histórico ha desaparecido en los meandros de la modernidad, dando lugar a una ausencia, a un deseo de comprensión imposible. Representar la historia supone entonces enfrentarse a su manipulación, a su clausura, a la necesidad de construir nuevos símbolos que expliquen una mínima base identitaria. Textualizar por otra parte el discurso político ofrece similares problemas, pero el intento está ahí como un rastro de la realidad.

5. Si atendemos a la construcción textual, a los procedimientos escriturales ensayados por la poesía chilena de las últimas décadas, podemos advertir el evidente eclecticismo textual que la define. En términos amplios esto implica un sistema de preferencias abierto y permeable a todo tipo de recursos, a todo tipo de materiales textuales. Si durante la vanguardia el procedimiento sobresaliente en la construcción poética era la imagen - visionaria, creada, arbitraria-, es decir, la asociación inesperada entre dos o más elementos para provocar un nuevo tipo de realidad, la poesía chilena a partir de mediados de siglo desconfía de la capacidad reveladora de la imagen y recurre a la metatextualidad, a la metaironía y a la intertextualidad.

Resulta evidente en términos de organización textual la preferencia por *el macrotexto*, es decir por el desarrollo programático de unidades textuales amplias, pero inestables, en las que los textos se interrelacionan para conformar una macrounidad donde la autonomía de los poemas es relativa. Libros y no poemas, definidos básicamente por programas rigurosos que permiten la lectura a partir de sus interrelaciones autotextuales.

De igual modo si la tendencia predominante es el abandono del poema, lo propio ocurre con el verso como unidad del poema, pues se recurre preferentemente al verso blanco, al versículo, a la prosa, en una tendencia a la indistinción textual o genérica, al hibridaje, lejano en todo caso de la llamada prosa poética.

Este aspecto requiere, sin embargo, las matizaciones del caso, pues a algunos le gusta lo clásico. Así no es extraño la utilización de *formas textuales tradicionales*, de la que el soneto es la verdadera obsesión, como ocurre en la poesía de Óscar Hahn y más ocasionalmente en Enrique Lihn. Esta tendencia a recuperar modalidades tradicionales, tiene con todo una gran diferencia respecto de la asimilación puramente mimética a la tradición. De hecho los textos convencionales coexisten con otras modalidades, como si no fuera necesario desprenderse de aquellos géneros que ponen en evidencia la condición material de la escritura. Por otro lado, los sonetos de Hahn y Lihn participan del mismo sistema de preferencias definido por la metáfora y el hibridaje lingüístico. Sonetos que adoptan, por medio de su filiación neomanierista, una fuerte condición metatextual, lo que se acentúa por la utilización desjerarquizada de modos lingüísticos provenientes de una percepción diacrónica del lenguaje: pasado y presente se fusionan en un lenguaje que no distingue tiempos ni lugares. Sonetos en los que coexisten los más variados sociolectos, en los que conviven modos provenientes de la tradición más sacralizada de la cultura junto a modos conversacionales o lisa y llanamente de la coa, de las jergas juveniles o barriales. Así el recurso a lo clásico sirve como otra forma de apuntar la evidente actualidad semiótica de estos textos que contribuyen a la desestabilización de las distinciones convencionales entre alta y baja cultura, entre pasado y presente, entre tradición e innovación.

El 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 (la marginalia de Lihn) una verdadera institución textual entre los poetas del último medio siglo de poesía chilena. El desarrollo del fragmento tiene, sin embargo, su pequeña historia. El uso del *poema breve* tan característico de los poetas de los sesenta (aunque antecedentes se encuentran en la recuperación del *aiku* por parte de la vanguardia) sirve precisamente para insistir en esta percepción fragmentaria de la escritura. El poema breve, en Hahn o Millán por ejemplo, deja de ser una unidad en sí mismo, para integrarse a un flujo verbal mayor, para sumarse a una serie, a una evidente tendencia al poema extenso. La acumulación de unidades textuales breves constituye, entonces, una de las formas del modo fragmentario de representación de la realidad, del collage lingüístico y textual. De hecho poetas como Hahn o Millán recurren también a modalidades opuestas, al poema extenso (“Sujeto en cuarto menguante” de Hahn) o al poema-libro (*La ciudad* de Millán). La utilización del poema extenso, del libro como unidad, es característico de la vanguardia (Huidobro, Neruda, de Rokha), pero las diferencias con los trabajos de Lihn, Martínez, Zurita, Cuevas, Riedemann, Riveros, etc. son notorias. El macrotexto de la poesía actual es un constructo abierto, una macrounidad inestable, definida por el collage, la acumulación de fragmentos, citas, y por la apertura a un sistema de referencias indiscriminado y desjerarquizado. La inauguración de este tipo de texto se encuentra en *Escrito en Cuba* (1968) de Enrique Lihn, poema-novela, flujo verbal y citacional, construido como un collage de fragmentos textuales diversos. Esta tendencia a la escritura de poemas-libro se acentúa a partir de mediados de los setenta, sobre todo con la publicación de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez. Ya no se trata como en *Escrito en Cuba* de Lihn del poema extenso (que eventualmente

puede convertirse en libro), sino de una obra abierta, en la que cada componente textual entra en relación con los otros momentos del libro. Poemas que se aluden unos a otros, poemas que se niegan mutuamente, en fin todas las posibilidades de la autotextualidad son ensayadas en este macrotexto inestable.

La tendencia al libro como unidad fundamental de la lectura es también clave para comprender la escritura de Raúl Zurita, que elabora grandes unidades alegóricas por la vía de la reiteración y la acumulación de variantes de un mismo texto. Cada poema anuncia un momento del desarrollo semántico, que luego se proyecta, contradice o reafirma en los poemas siguientes. El caso de Zurita tiene además la singularidad de que el itinerario que va de *Purgatorio* a *La vida nueva*, puede ser concebido como una sola unidad poética, como un solo gran libro que recupera el sentido de los grandes cantos nerudianos.

El macrotexto como unidad inestable y plural es también característico de la poesía de José Ángel Cuevas (el mejor ejemplo sin duda es *Proyecto de País*), sólo que más cercano a las propuestas de Lihn insiste en la idea de la acumulación de fragmentos, de la escritura como bricolage, donde cada elemento tiene sentido sólo si entra en relación con los demás pues el poema como unidad ha hecho crisis.

Macrotextos son además *La Tirana* de Diego Maquieira, *Cipango* de Tomás Harris, *Karra Maw'n* de Clemente Riedemann o *De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros. Es interesante advertir precisamente esa contradicción significativa entre la tendencia al fragmento y a la pluralidad e inestabilidad textual, junto a la búsqueda de unidades textuales mayores. La diversidad textual entra en polémica relación con la unidad programática de las macrounidades textuales.

Ahora bien uno de los elementos derivados de esta tendencia al macrotexto es la

ampliación de los sistemas semióticos y lingüísticos utilizados en la construcción del poema. Es un hecho que siempre ha existido en la poesía moderna una tendencia a la experimentación textual, que tendrá en la poesía de la vanguardia una búsqueda notable de la integración de procedimientos plásticos en la construcción del poema. El proceso forma parte también de la poesía concreta y del pop-art y es, en definitiva, inseparable del desarrollo de la poesía durante el presente siglo. Esta tendencia alcanza en la poesía chilena reciente un desarrollo inusitado. La tendencia al hibridaje genérico y estético, supone la ampliación de los sistemas semióticos, de la materialidad de la escritura. Si en la tradición lírica moderna el arte hermano de la lírica era la música, en este fin de siglo será la plástica. La tendencia más arraigada será la construcción de poemas visuales, así como los modernos intentaban captar “la música de las cosas”.

En los textos estudiados son diversos los procedimientos ensayados. Primero *la ekfrasis*, es decir una modalidad transtextual que permite la construcción de poemas sobre la base de la glosa de productos visuales. Textos que comentan imágenes es la forma más rudimentaria de esta relación y que, bueno es recordarlo, tiene una larga historia en la escritura de poemas a partir de cuadros. En la poesía chilena reciente el procedimiento es característico en la poesía de Enrique Lihn, a veces verdadero museo literario de sus paseos por museos reales. Una segunda modalidad es *la ilustración*, esto es la inclusión de elementos visuales acompañando el poema como ocurre también por ejemplo en *El Paseo Ahumada* de Lihn, que incluye fotografías que aluden, explican o refuerzan el sentido del poema. Una tercera modalidad es el *collage lingüístico y visual*. Textos en el que la imagen forma parte de la construcción textual y ya no es un añadido o un pretexto para el desarrollo poético. El ejemplo más relevante es, sin duda, *La nueva novela* de Juan Luis Martínez que

recurre de modo persistente a dibujos y fotografías en la construcción del texto. El procedimiento más habitual consiste en la utilización de una imagen a la que se acompaña un texto que alude a dicha imagen. El procedimiento también se encuentra en la poesía de Raúl Zurita que incluye textos manuscritos intervenidos, fotografías o electroencefalogramas que participan de los poemas. Una cuarta modalidad es la inclusión de *lo objetual*, como ocurre nuevamente con Juan Luis Martínez: anzuelos, transparencias, banderitas chilenas, etc. forman parte de sus textos, provocando un efecto de pluralidad semiótica, que recuerda la idea del ready made, del objeto encontrado. Una cuarta y última posibilidad es la ensayada por Raúl Zurita. Me refiero a la *acción de arte* (por ejemplo la escritura en el cielo de Nueva York, la quemadura del rostro, o el verso en el desierto) cuyas reproducciones serán incluidas luego en los distintos libros del poeta. Evidentemente no es lo mismo leer el verso “NI PENA NI MIEDO” en la página que leer la reproducción fotográfica del gigantesco verso escrito en el desierto. De este modo el texto poético pasa a ser una entidad que ya no se funda sólo en la materialidad lingüística, aunque este siga siendo su principal componente, sino en una concepción múltiple, en el que la lectura surge de la interacción de componentes semióticos múltiples y a veces contradictorios.

Agreguemos aun que este escenario textual heterogéneo se refuerza por medio de la tendencia frecuente al collage idiomático, a la inclusión en el texto de fragmentos provenientes de otras lenguas que resumen la idea de que la realidad cultural carece de paradigmas estables y sólidos.

En cuanto al modo como la poesía actual reprocessa la tradición es evidente la exacerbación de los distintos mecanismos de la transtextualidad (literaria y cultural en general) como generador de procedimientos poéticos. En estas páginas hemos insistido en

que rota la idea de la originalidad de la creación poética, se instala la idea de la escritura como acumulación de una cultura y, he aquí lo importante, como exposición de los mecanismos que permiten su generación. La intertextualidad así entendida resulta un componente básico del carácter autorreflexivo, de la conciencia metapoética. Ahora bien si la ampliación del soporte significante del texto se produce por medio de la incorporación de otros sistemas semióticos, lo propio ocurre con la transtextualidad, ya que la poesía producida en este momento no alude sólo a textos literarios, sino a un registro tan amplio como heterogéneo: discursos filosóficos, históricos, antropológicos, políticos, etc.; residuos textuales provenientes del habla, de la canción popular, de la prensa, etc. se insertan en la escritura ofreciendo un producto definido por el hibridaje y la inestabilidad comunicativa. La escritura relativiza las distinciones culturales convencionales, los saberes y los principios ordenadores del conocimiento. La cita (que reconoce o no las fuentes de que proviene), la alusión, la parodia, se entrecruzan en el entramado textual, como recursos posibles de incorporar en una textualidad abierta y permeable.

## BIBLIOGRAFÍA

## 1. Bibliografía general (citada)

Bachelard, Gastón: *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Balakian, Anna: *Orígenes literarios del surrealismo*. Santiago de Chile, Zig- Zag, 1957.

Bengoa, José: *Historia del pueblo mapuche (siglos XIX y XX)*. Santiago de Chile, Ediciones Sur, Colección Estudios Históricos, 1987.

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

Brunner, José Joaquín: *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile, FLACSO, 1981.

-----: *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile, FLACSO, 1988.

-----: "Chile en la encrucijada de su cultura", *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483, *La cultura chilena durante la dictadura*, agosto-septiembre, 1990, pp. 23-32.

Bürger, Peter: "El significado de la vanguardia", *Viejo Topo* 63, 1981.

-----: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, península, 1987.

Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, kitsch, posmodernismo*. Traducción de M. T. Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991.

Deleuze, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 1971.

-----: *La literatura y la vida*. Edición preparada por Silvio Mattoni. Córdoba, Argentina, ALCION Editora, 1994.

Delfel, Guy: *La estética de Stéphane Mallarmé*. Córdoba, Assandri, 1960.

Derrida, Jacques: *Tiempo y presencia*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

Dubois, Gilbert: *El manierismo*. Barcelona, Península, 1980.

Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Versión castellana de Mauro Armiño. Madrid, Taurus, 1981.

Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama, 1967.

Foucault, Michel: *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano.

Barcelona, Tusquets, 1987, 30 edición.

-----: ¿Qué es un autor?", Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. I. Introducción, traducción y edición de Miguel Morey. Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-360.

Freud, S.: *La interpretación de los sueños*. Obras Completas vol. III, Ensayo XVII, Cap. III. Barcelona, Orbis, 1988.

Friedrich, Hugo: *Estructura de la lirica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Gadamer, Hans-Georg: "El tiempo y el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger", en P. Ricouer (ed.): *El tiempo y las filosofías*. Salamanca, Sígueme, 1979.

García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.

Genette, Gérard: *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

Habermas, Jürgen: "Modernidad versus postmodernidad", Josep Pico (ed.): *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988.

-----: *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*. Madrid, Taurus, 1991.

-----: "Modernidad un proyecto incompleto", en N. Casullo (ed.): *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Jameson, F.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid, Paidós, 1991.

Kristeva, Julia: *Semiótica 2*. Caracas, Fundamentos, 1974.

Lejeune, Phillipe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

López Parada, Esperanza: *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Liotard, Jean François: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1984.

Mignolo, Walter: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978.  
-----: "El metatexto historiográfico y la historiografía india", *Modern Languages Notes 2*, Vol. 96, 1981.

-----: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana* 118-119, 1984.

Moulian, Tomás: "Desarrollo político y estado de compromiso. Desajustes y crisis estatal en Chile", *Estudios CIEPLAN* 8, 1982, pp. 105-160.

-----: *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM-ARCIS, 1997, 160 edición.

Osorio, Nelson: "Prólogo", *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

Paz, Octavio: *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

-----: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1990.

Raymond, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

Recanati, Francois: *La transparencia y la enunciación. Introducción a la pragmática*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1981.

Rohrlich, Fritz: "Las interacciones ciencia-sociedad a la luz de la mecánica cuántica y de su interpretación", en: Navarro Veneguillas, Luis (ed.): *El siglo de la física*. Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 127-160.

Ruffinelli, Jorge: "Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?", *Nuevo Texto Crítico* 6, 1990, pp. 31-42.

Urbina, Rodolfo: *La periferia meridional indiana. Chiloé en el siglo XVIII*. Valparaíso, Ediciones Universitaria de Valparaíso, 1983.

Vattimo, Gianni: *El sujeto y la máscara*. Barcelona, Península, 1989.

Yudice, George: "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29, 1989, pp. 105-128.

## **2. Bibliografía general sobre literatura chilena contemporánea (obras citadas)**

Alegria, Fernando: "Resolución de medio siglo", *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, pp. 141-148.

-----: *La literatura chilena contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América

Latina, 1968.

Alone: "Crónica literaria", *La Nación*, Santiago, 28 de abril, 1935. (Crítica a la *Antología de poesía chilena nueva* de Anguita y Teitelboim)

Anguita, Eduardo y Teitelboim, Volodia: *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago de Chile, Nascimento, 1935.

Anguita, Eduardo: "La poesía", en Hugo Zambelli: *13 poetas chilenos (1938-1948)*, Valparaíso, Imprenta Roma, 1948, pp. 7-12.

-----: *Rimbaud pecador*. Separata de la revista *Atenea* 398, Universidad de Concepción, 1962.

-----: *La belleza de pensar*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988.

Arenas, Braulio: "La Mandrágora", *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, pp. 9-13.

-----: *Actas surrealistas*. Santiago de Chile, Nascimento, 1974.

Galindo, Óscar: "Eduardo Anguita y el lenguaje de los pájaros", *Estudios Filológicos* 29, 1994, pp. 73-89.

Godoy Gallardo, Eduardo: *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1991.

Jiménez, José Olivio: "Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas", *Revista Iberoamericana* 106-107, enero-junio de 1979.

-----: "Fidelidad a lo oscuro: conversación con Gonzalo Rojas", *Ínsula* 380-381, septiembre de 1981.

Lago, Tomás: *8 poetas chilenos*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1939.

Lihn, Enrique: "El surrealismo en Chile", *Nueva Atenea* 423, Universidad de Concepción, 1970. Reproducido en Germán Marín (ed.) *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago de Chile. Ediciones LOM, 1997 Pp. 98-106.

Maack, Ana María: "Entrevista a Gonzalo Rojas", *El Sur*, Concepción, 10 de febrero, 1980.

Meyer-Minnemann y Sergio Vergara: "La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938", *Acta Literaria* 15, 1990, pp. 51-69

Meyer- Minneman, Klaus: "Mandrágora", *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila, 1995.

Morales, Leonidas: "Conversaciones con Nicanor Parra", *La poesía de Nicanor Parra*, Anejo de *Estudios Filológicos* 4, Andrés Bello y Universidad Austral de Chile, 1972.

Müller-Bergh, Klaus: "De agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", *Revista Chilena de Literatura* 31, abril de 1988, pp. 33- 61.

Muñoz, Luis y Dieter Oelker: *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1993.

Nómez, Naín: "Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: Un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad", *Atenea* 474, Universidad de Concepción, 1996, pp. 105-126.

O'Hara, Edgar: "Gonzalo Rojas en el Torreón del renegado", *Isla Negra no es una isla: el canon poético chileno a comienzos de los ochenta; entrevistas*. Valdivia, Barba de Palo, 1996, pp. 81-95.

Osorio, Nelson: "Cuatro textos para el estudio de la vanguardia en Chile", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, VIII, 15, primer semestre de 1982, pp. 171-179.

Parra, Nicanor: "Poetas de la claridad". *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, pp. 45-48.

Pizarro, Ana: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*. Concepción, Universidad de Concepción, 1971.

Sáinz de Medrano, Luis: "Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana", *Pablo Neruda. Cinco ensayos*. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 105-130.

Teilelboim, Volodia: "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, pp. 106-131.

Vergara, Sergio: *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

Zambelli, Hugo, *13 poetas chilenos (1938-1948)*. Valparaíso, Imprenta Roma, 1948.

Zerán, Faride: *La guerrilla literaria (De Rokha, Huidobro, Neruda)*. Santiago de Chile, Ediciones Bat, 1972.

### 3. Bibliografía sobre poesía chilena de mediados a fines de siglo (textos citados y consultados)

La bibliografía que sigue reúne textos generales sobre poesía chilena desde la década de los cincuenta hasta nuestros días, sin embargo se pretende una mayor exhaustividad en relación con la poesía de las últimas décadas. Eventualmente se incluyen estudios sobre autores individuales siempre que hayan sido citados en nuestra investigación.

Alegria, Fernando: "Los poetas del 50", *Literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967, pp. 46-56.

Alonso, María Nieves, Juan Carlos Mestre, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños: "La diáspora", *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología*. Santiago de Chile, IMPRODE-CESOC, 1988, pp. 9- 72.

Alonso, María Nieves, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños: "La emergencia penquista. Poesía en Concepción 1965-1973", *Revista Chilena de Literatura* 36, 1990, pp. 63-77.

Araya, Juan Gabriel: "Poesía chilena en el contexto universitario del 65 al 75", Lucía Guerra-Cunningham y Juan Villegas (eds.): *Tradición y marginalidad en la literatura chilena del siglo XX*. Anejos de *Literatura Chilena. Creación y Crítica* 1. Los Ángeles, California, Ediciones de La Frontera, 1984, pp. 20-24.

Arteche, Miguel: "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena", *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, pp. 14-34.

Avaria, Antonio: "El encuentro de la sospecha (poesía en Valdivia)", *La Nación*, 7 de mayo de 1967.

Bianchi, Soledad: *Entre la lluvia y el arcoiris*. Barcelona, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, pp. 5-25.

-----: "Poesía chilena joven: una generación dispersa", *Literatura Chilena. Creación y crítica* 21, 1983, pp. 12-16.

-----: "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente", *Revista Chilena de Literatura* 30, 1987, pp. 171-187.

-----: "Una suma necesaria (Literatura chilena y cambio: 1973-1990)", *Revista Chilena de Literatura* 36, 1990, pp. 49-61.

-----: *Poesía chilena (Miradas - enfoques - apuntes)*. Santiago de Chile, DOCUMENTAS / CESOC, 1990.

-----: "Descubrimientos y conquistas como intertexto en la poesía chilena actual", varios autores: *Cartas de Don Pedro de Valdivia*. Barcelona, Lumen, 1992, pp. 278-291.

-----: "Notar y anotar márgenes (poesía chilena 1960-1990)", *Simpson* 7, N°11, Santiago, 1er semestre 1992.

-----: *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

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

Blume, Jaime y otros: *Poetas del '60*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Colección Aisthesis 10, 1992. (Incluye estudios sobre Gonzalo Millán, Enrique Lihn, poesía chilena actual, Waldo Rojas, Federico Schopf, Óscar Hahn y Jorge Teillier).

Bocaz, Luis: "Trilce 1964-1969: datos para una historia", *Trilce* 18, Madrid, julio de 1982, pp. 47-49.

-----: "Reflexiones sobre la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica", *Lar* 4-5, 1984, pp. 32-42.

Brito, Eugenia: *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994, 20 edición.

Cámeron, Juan: "Crónica sincrónica", en Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, pp. 211-215.

Campos, Javier: *La poesía chilena en el periodo 1961-1973. (Gonzalo Millán, Waldo Rojas y Óscar Hahn)*. Minneapolis-Concepción, Institute for the Study of Ideologies and Literature y Lar, 1987.

-----: "Lírica chilena de fin de siglo y (post) modernidad neoliberal en América Latina", *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 891-912.

Cánovas, Rodrigo: *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile, FLACSO, 1986.

Cárcamo, Luis Ernesto: "Poesía Chilena: variedad vital", *Literatura y Libros* 103, *La Época*, 1 de abril de 1990, pp. 1-2. Con variantes como "Convergencias y divergencias en la poesía chilena de los '80", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2, Valdivia, 1994, pp. 31-45.

-----: "A partir de una mirada abierta y abismal", O. Galindo y L. E. Cárcamo (eds.): *Ciudad poética post. Diez poetas jóvenes chilenos*. Santiago de Chile, Fondo de Iniciativas Culturales, I. Nacional de la Juventud, 1992, pp. 101-108.

Carrasco, Iván: "Antipoesía y neovanguardia", *Estudios Filológicos* 23, 1988, pp. 139-148.

-----: "Poesía chilena actual: no sólo poetas", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 1. Valdivia, diciembre de 1989, pp. 3-10.

-----: "Poesía chilena de la última década (1977-1987)", *Revista Chilena de Literatura* 33, 1989, pp. 31-46.

Cociña, Carlos: *Tendencias literarias emergentes*. Santiago de Chile, CENECA, 1983.

Coddou, Marcelo: "Poesía chilena en el exilio", *Araucaria de Chile* 14, 1981, pp. 99-111.

-----: "Poesía chilena en el exilio a la luz de ciertos conceptos literarios fundamentales", *Hispanamérica* 29, 1981, pp. 29-39.

-----: *Poética de la poesía activa*. Madrid-Concepción, Lar, 1984.

Colectivo de Acciones de Arte: *Ruptura. Documento de Arte*. Santiago de Chile, Ediciones C.A.D.A., agosto de 1982.

Concha, Jaime: "La poesía chilena actual", *Literatura chilena en el exilio* 4, 1977, pp. 9-13.

-----: "Mapa de la nueva poesía chilena", en Yamal, Ricardo (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988, pp. 73-85.

Cortínez, Carlos y Lara Omar: *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile, Ediciones Trilce, 1966.

Cuneo, Ana María: "El tema de la muerte en la poesía de Miguel Arteche", *Revista Chilena de Literatura* 31, 1988, pp. 147-156.

-----: "Armando Uribe: palabra y silencio", *Revista Chilena de Literatura* 37, 1991, pp. 25-43.

Daydi-Tolson, Santiago: "La copa inagotable de Ganimedes: continuidad de la poesía chilena", Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988, pp. 243-262.

Dussuel, Francisco: "La nueva poesía de Chile", *Atenea* 392, abril-junio de 1961, pp. 98-101.

Elliott, Jorge: "La nueva poesía chilena", *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago de Chile, Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción, 1957, pp. 126-137.

Epple, Juan Armando: "Trilce y la nueva poesía chilena", *Literatura Chilena en el Exilio* 9, 1978, pp. 7-10.

-----: "Nuevos territorios de la poesía chilena", en Yamal, Ricardo (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988, pp. 51-71.

-----: "Veinticinco años del grupo Trilce", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 1, Valdivia, 1989, pp. 67-80. Con importantes modificaciones se publicó también con el título de: "El grupo Trilce y la promoción poética chilena de los sesenta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46, año XXIII, segundo semestre de 1997, pp. 287-300.

Flores, Julio: "La nueva poesía chilena", *Nueva Revista del Pacífico* 9, 1978, pp. 75-77.

Foxley, Carmen y Ana María Cuneo: *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.

Galindo, Óscar: "Literatura y realidad: notas sobre la poesía chilena actual", *Paginadura. Revista de crítica y Literatura* 1, Valdivia, diciembre de 1989, pp. 11-18.

-----: "Lenguaje, margen y ciudad. Notas sobre la escena poética post", O. Galindo y L. E. Cárcamo (eds.): *Ciudad poética post. Diez poetas jóvenes chilenos*. Santiago de Chile, Fondo de Iniciativas Culturales, I. Nacional de la Juventud, 1992, pp. 109-113.

-----: "Escritura, historia, identidad: poesía actual del sur de Chile", en O. Galindo y D. Miralles: *Poetas actuales del sur de Chile. Antología-Crítica*. Valdivia, Paginadura Ediciones, 1993, pp. 203-243.

-----: y O. Rodríguez: "De utopías y antiutopías: poesía chilena actual", *República de las Letras* 48, Letras de Chile, Madrid, 2º trimestre de 1996, pp. 113-132.

Giordano, Jaime: "Poesía chilena actual: ficción e historia", *Dioses, antidioses. Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción, LAR, 1987, pp. 323-340.

González-Cangas, Yanko: "Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes (Notas para un re-cuento e interpretación)", en B. Colipán y J. Velásquez: *Zonas de emergencia. Poesía-crítica*. Valdivia, Paginadura Ediciones, 1994, pp. 155-183.

Höepler, Walter: "Recuento y perspectivas de la poesía chilena 1970-1975", *Cuadernos de Filología* 8, 1978, pp. 53-67.

Iñigo Madrigal, Luis: "Poesía joven de Chile", *La estafeta literaria* 536, Madrid, 1973.

Jara, Alejandro: "Apuntes para un estudio de la nueva poesía chilena", *Proposiciones* 8, 1983, pp. Pp. 63-85.

Jara, René: *El revés de la arpillera*. Madrid, Hiperión, 1988.

Jofré, Manuel Alcides: *Literatura chilena en el exilio*. Santiago de Chile, CENECA, 1986.

Lastra, Pedro: "Notas sobre cinco poetas chilenos", *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, pp. 218-234.

Larraín, Ana María: "Armando Uribe: la poesía es cosa de vida o muerte" (entrevista), *El*

*Mercurio*, Santiago de Chile, 5 de noviembre de 1989.

Lastra, Pedro: "Las actuales promociones poéticas", *Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago de Chile, Seminario de Humanidades, pp. 115-158.

Lavín Cerda, Hernán: "La poesía que hoy se escribe en Chile", en Lucía Guerra-Cunningham y Juan Villegas (eds.): *Tradicón y marginalidad en la literatura chilena del siglo XX*. Anejo 1 de *Literatura Chilena, creación y crítica*. Los Ángeles, California, Ediciones de la Frontera, 1984, pp. 25-29.

Lihn, Enrique: "Momentos esenciales de la poesía chilena", varios autores: *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, 1969. (*El circo en llamas*, pp. 58-68).

-----: "20 años de poesía chilena", *Mensaje* 202-203, vol. XX, Santiago, 1971. (*El circo en llamas*, pp. 107-115).

-----: "Poetas jóvenes", *La bicicleta* 6, año I, 1980. Reproducido en Germán Marín (ed.): *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago de Chile. Ediciones LOM, 1997, pp. 156-158.

-----: "Preprólogo", en Erwin Díaz: *16 poetas chilenos*. Santiago de Chile, Graficom, 1987, pp. 7-11.

Lizama, Jaime: "La poesía joven de los 80 y el movimiento emergente", *Literatura y Libros* 148, *La Época*, 10 de febrero de 1991.

Macías, Sergio: "Una breve aproximación a 16 años de poesía chilena: 1973-1989", *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-83, *La cultura chilena durante la dictadura*, agosto-septiembre de 1990, pp. 177-196.

Mansilla, Sergio: "Esa manera oblicua y dolida de ver las cosas (Poesía en el sur de Chile: 1975-1990)", *Acta Literaria* 19, 1994, pp. 87-100.

Merino, Carolina: "Entre la cohesión y la diáspora. 25 años de poesía chilena", en Jaime Blume y otros: *Poetas del '60*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Colección Aisthesis 10, 1992, pp. 75- 90.

Micharvegas, Martín: "Prólogo", *Nueva poesía joven de Chile*. Buenos Aires, Noé, 1972.

Millán, Gonzalo: "Promociones poéticas emergentes: *El espíritu del valle*", *Postdata* 4, 1985, pp. 2-9.

Millares, Selena: "Poesía chilena contemporánea: la caída de Ícaro", *Susana y los viejos* 1-2, Mdríd, 1997, pp. 237-254.

Montealegre, Jorge: "Generación N. N.: Después de todo y nada", *Literatura y Libros* 97, *La Época*, 18 de febrero de 1990.

Montes B., Hugo: "poesía chilena de hoy", varios autores: *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años.* ; Madrid, Visor, 1994, pp.167-177.

Muñoz Valenzuela, Diego: "Apuntes para una historia: auge y fulgor del Colectivo de Escritores Jóvenes", *Simpson 7*. Revista de la Sociedad de Escritores de Chile. Vol. VII, Santiago de Chile, primer semestre de 1995, pp. 24-34.

Muñoz, Luis: "La poesía de la generación de 1950", en Luis Muñoz y Dieter Oelker: *Diccionario de movimientos y grupos literarios*. Concepción, Ediciones de la Universidad de Concepción, 1993, pp. 323-335.

Nómez, Naín: "Ruptura y continuidad en la poesía chilena actual", *Literatura chilena. Creación y crítica* 21, 1983, pp. 5-9.

O'Hara, Edgar: "Poesía chilena joven: cuerpos, signos, difuminaciones", *La palabra y la eficacia: acercamiento a la poesía joven*. Lima, Latinoamericana Editores, 1984, pp. 107-130.

-----: "El poeta del sur: Jorge Teillier", *Isla Negra no es una isla: el canon poético chileno a comienzos de los ochenta*. Id., pp. 125-147.

Palacios, Sergio: "La poesía de la nueva institucionalidad", *Análisis* 16, 1979, pp. 72-74.

Quezada, Jaime: "Algo necesario que decir", prólogo a *Poesía joven de Chile*. México, Siglo XXI, 1973, pp. 7-10.

-----: "Testimonio de un poeta en Chile", en Lucía Guerra-Cunningham y Juan Villegas (eds.): *Tradicón y marginalidad en la literatura chilena del siglo XX*. Anejo 1 de *Literatura Chilena, creación y crítica*. Los Ángeles, California, Ediciones de la Frontera, 1984, pp. 10-13.

-----: "El grupo 'Arúspice' a propósito de Verano Yanqui", *Literatura Chilena. Creación y Crítica* 40, Madrid-Los Ángeles, abril-junio, 1987.

-----: "Mi poética sobre *Huerfanías*", *Revista Chilena de Literatura* 38, 1991.

Richard, Nelly: *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.

Rodríguez, Mario: "Omar Lara, pájaro-poeta sin bandada", *El Sur*, Concepción, 8 de octubre de 1989, p. VII.

Rodríguez, Osvaldo: *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*. Roma, Bulzoni, 1994.

Rojas, Waldo: "Los 'poetas del sesenta'; aclaraciones en torno a una leyenda en vías de aparición", *Lar* 2-3, Madrid, 1983.

Rojo, Grinor: "Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White", *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile, Pehuén, 1989, pp. 53-76.

Rosasco, José Luis: "Poesía joven: la generación del 70", *Atenea* 436, Universidad de Concepción, 1977, pp. 79-109.

Santana, Francisco: "Últimas promociones", *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Nascimento, 1970, pp. 254-286.

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

-----: "Panorama del exilio", *Eco* 205, 1978, pp. 67-83.

-----: "Prólogo", en Enrique Moro: *Diez poetas chilenos*. Frankfurt, Zambon, 1983.

-----: "Las huellas digitales de Trilce y algunos vasos comunicantes", *Lar* 1, 1983, pp. 13-27.

-----: "Sobre la poesía joven en Chile", *El espíritu del valle* 1, 1985, pp. 28-31.

-----: "Algunas consideraciones" (prólogo), en Erwin Díaz: *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. Santiago de Chile, Documentas, 1990, pp. 7-30.

Subercaseaux, Bernardo: "Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile (Aproximaciones a un registro)", *Nuevo Texto Crítico* 6, 1990, pp. 135-145.

Teillier, Jorge: "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena", *Boletín de la Universidad de Chile*, 1965, pp. 48-62.

-----: "Sobre el mundo donde verdaderamente habito", *Muertes y maravillas*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, pp. 9-19.

Triviños, Gilberto: "El regreso", M. N. Alonso y otros: *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*. Santiago, IMPRODE-CESOC, 1988, pp. 53-107.

Valdés, Adriana: "Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización", *Composición de Lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago, Universitaria, 1996, pp. 68-77.

Villegas, Juan: *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile, Nascimento, 1980.

-----: "Poesía chilena actual: censura y procedimientos poéticos", *Hispanamérica* 34-35, 1983, pp. 145-154.

-----: "Algunos problemas para la interpretación de la poesía femenina", en *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. Santiago de Chile, La Noria, 1985, pp. 15-42.

Yamal, Ricardo: *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988.

## 4 Sobre Enrique Lihn

La bibliografía de y sobre Enrique Lihn ha sido ordenada por Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile, Atelier ediciones, 1990, 2ª edición, pp. 149-180. A continuación seleccionamos y completamos esta bibliografía en el ámbito de su producción poética.

### 4.1. Obra poética

*Nada se escurre. 1947-1949*. Santiago de Chile, Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, 1949, 45 páginas. (Colección Orfeo).

*Poemas de este tiempo y de otro. 1949-1954*. Santiago de Chile, Renovación, 1955, 61 páginas.

*La pieza oscura. 1955-1962*. Prólogo de Jorge Elliott. Santiago de Chile, Universitaria, 1963, 65 páginas. Segunda edición: Prólogo de Waldo Rojas: "A manera de prefacio: *La pieza oscura* en la perspectiva de una lectura generacional". Madrid, Lar, 1984, 90 páginas. (Colección Isla Negra).

*Poesía de paso*. (Premio Poesía 1966, Casa de Las Américas, Cuba). La Habana, Casa de las Américas, 1966, 123 páginas. (Colección Premio).

*Escrito en Cuba*. México D. F., Era, 1969, 73 páginas. (Alacena).

*La musiquilla de las pobres esferas*. "Nota preliminar" de Waldo Rojas. Santiago de Chile, Universitaria, 1969, 84 páginas. (Colección Letras de América.)

*Algunos poemas*. (Antología) Barcelona, Ocnos-Editorial Libres de Sinera, 1972, 76 páginas.

*Por fuerza mayor*. (Antología) Barcelona, Ocnos-Editorial Libres de Sinera, 1975, 85 páginas.

*París, situación irregular*. "Prólogo" de Carmen Foxley. Santiago de Chile, Aconcagua, 1977, 126 páginas. (Colección Mistral).

*A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ganymedes, 1979, 70 páginas.

*Antología al azar*. (Antología) Lima, Ruray/Poesía, 1981, 30 páginas.

*Derechos de autor*. Santiago de Chile, Yo editores, 1981. Sin paginar. Libro manufacturado.

*Noticias del extranjero: Pedro Lastra cumple cincuenta años*. Dibujos: Enrique Lihn. Maqueta: David Turkeltaud. Santiago de Chile, Impreso por Editorial Universitaria, 1981,

7 páginas.

*Estación de los desamparados*. México, Premiá, 1982, 62 páginas. (Libros del Bicho).

*...poetas, voladores de luces*. Roma- Venezia, Le Parole Gelate, 1982, 25 páginas.

*Lihn y Pompier*. Santiago de Chile, Ediciones Platondo, 1983, 18 páginas. Libro manufacturado.

*El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile, Talleres Gráficos de Ediciones Minga, 1983, 28 páginas.

*Al bello aparecer de este lucero*. "Noticia preliminar" de Pedro Lastra. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1983, 85 páginas.

*Pena de extrañamiento*. Santiago de Chile, Sinfronteras, 1986, 62 páginas.

*Mester de Juglaría*. (Antología) Madrid, Hiperión, 1987, 79 páginas. (Colección Poesía Hiperión).

*La aparición de la virgen*. Textos y dibujos de Enrique Lihn. Santiago de Chile, Cuadernos de Libre (E)Lección, 1987, 17 páginas.

*Diario de Muerte*. Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés. Santiago de Chile, Universitaria, 1989, 84 páginas. (Colección Fuera de Serie).

*Álbum de toda especie de poemas*. (Antología) Barcelona, Editorial Lumen, 1989, 154 páginas. (Colección Poesía).

*Porque escribí*. Enrique Lihn. Antología poética. Selección, prólogo y apéndice crítico de Eduardo Llanos Melussa, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1995, 346 páginas. (Colección Poetas Chilenos).

#### **4.2. Ensayos, prólogos, artículos**

La extensa producción ensayística de E. L., prólogos, artículos, etc., tanto editada como inédita, se encuentra reunida en: Germán Marín (ed.) *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago de Chile. Ediciones LOM, 1997, 694 páginas. A continuación señalamos sólo aquellos ensayos citados en nuestro trabajo o que eventualmente se encuentran detrás de estas páginas. Indicamos la fuente original y entre paréntesis las páginas correspondientes a la edición de *El circo en llamas*. Los artículos de Lihn sobre poesía chilena actual o poetas actuales comentados en estas páginas se indican en las secciones correspondientes de esta bibliografía.

“Definición de un poeta”, *Anales de la Universidad de Chile* 137, 1966, pp. 35-64. También en Alfonso Calderón: *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Universitaria, 1971, pp. 324-348. (Pp. 334-354)

“Autobiografía de una escritura”, *Casa de las Américas* 45, noviembre-diciembre de 1967, pp. 58-73.

“Opiniones sobre poesía”, *Orfeo* 33-38, Santiago de Chile, 1968. (Pp. 374-375)

“Chipe libre”, *Plan* 34, año 3, Santiago, 1969. (Pp. 376-377)

“Comentario a *Estación de los desamparados*” (inédito) *El circo en llamas*, pp. 379-381.

“Prefacio a un libro inexistente” (inédito), *El circo en llamas*, pp. 382-385.

“Notas para una lectura de *La pieza oscura*” (inédito), *El circo en llamas*, p. 386.

“Escribir hablando” (inédita), *El circo en llamas*, pp. 387-388.

“Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”, varios autores: *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago de Chile, Universitaria, 1971. (Pp. 436-465).

“Literatura, el lugar del sentido” (inédito fechado en 1977), *El circo en llamas*, pp. 466-475.

“Poesía y prosa”, *Las noticias de última hora*, Santiago, 27 de junio, 1969. (Pp. 75-76).

“Un taller de poesía en 1972: notas y reflexiones de una experiencia de trabajo”, (inédito) *El circo en llamas*, pp. 123-134.

!Encuentro de poesía chilena en Rotterdam”, (inédito) *El circo en llamas*, pp. 160-165.

### 4.3. Entrevistas

Azócar, Pablo: “Enrique Lihn, poeta. Chile es una gallina de cuatro patas”, *Apsi* 189, 29 de diciembre de 1986 al 11 de enero de 1987, pp. 38-40.

Briceño, Vicente: “Enrique Lihn: la literatura como poligénero”, *Cauce* 47, 5 de noviembre de 1895, pp. 32-33. (Conversaciones sobre teatro).

Calvo, César: “Enmarcando a Lihn”, *Caretas* 425, Lima, noviembre 5-19, 1970, pp. 23 y 56.

Cánovas, Rodrigo, Roberto Merino, Lupe Santa Cruz, Miguel Vicuña Navarro: “Conversación inconclusa con Enrique Lihn (21 de junio de 1988)”, *Número Quebrado*.

Revista cultural y estacional 1, septiembre-diciembre, 1988, pp. 3-8.

Coddou, Marcelo: "A la verdad por lo imaginario", *Texto Crítico* 11, año IV, septiembre-diciembre, 1978, pp. 135-157.

Díaz, Cecilia: "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía", *Pluma y Pincel* 10, octubre-noviembre de 1983, pp. 50-55.

Diez, Luis A.: "Enrique Lihn. Poeta esclarecedoramente autocrítico (Primera parte)", *Hispanic Journal* 2, Vol. 1, Indiana University of Pennsylvania, Spring 1980, pp. 105-115.

-----: "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte)", *Hispanic Journal* 1, Vol. 2, Fall 1980, pp. 91-99.

-----: "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación (Tercera parte)", *Hispanic Journal* 2, Vol. 2, Spring 1981, pp. 119-131.

Dorfmann, Ariel: "Lihn en la pieza oscura", *Ercilla* 1613, año XXXII, 4 de mayo de 1966, p. 35.

Echerri, Vicente: "Enrique Lihn o la poesía de paso", *Linden Lane Magazine* 3, Vol. IV, Princeton, New Jersey, julio-septiembre, 1985, pp. 16-17.

Fossey, Jean Michel: "En conversación con Enrique Lihn", *Margen* 1, París, octubre-noviembre, 1966, pp. 123-124. También en "Dos reportajes al poeta chileno Enrique Lihn", *Vanguardia Dominicana* 46. Nueva Época, año I, 1 de agosto de 1971, p. 4.

Foxley, Ana María: "Enrique Lihn: la imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad", *Literatura y Libros* 7, año I, *La Época*, 29 de mayo de 1988, pp. 4-5.

-----: "...tengo tantas ganas de hacer cosas... Pocas semanas antes de su muerte, el escritor confesó sus temores, sus deseos, sus sueños y la alegría que le produjo el encuentro con su hija a través del teatro", *Literatura y Libros, La Época*, 17 de julio de 1988, p. 3.

Fuentes, Carlos: "El escritor y la política" (encuesta), suplemento *La Cultura en México* 513, *Siempre*, 8 de diciembre de 1971. (Respuesta de Enrique Lihn en p. III)

[Mimí Garfías]: "Luis Diharce y Enrique Lihn exponen dibujos, pero también hablan de pintura", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 26 de agosto de 1949, pp. 5 y 10.

Gotlieb, Marlene: "Enrique Lihn", *Hispanamérica* 36, 1983, pp. 35-44.

Kamenszain, Tamara: "Creo que me encuentro en un estado de regresión hacia adelante. De Pulgarcito a King Kong's City", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 27 de julio de 1975, pp. 10-11.

Lafourcade, Enrique: "Reconstitución de Enrique Lihn", *Qué Pasa* 357, 16 al 22 de febrero de 1978, pp. 42-43 (Crónica y entrevista).

Lago, Sylvia: "Enrique Lihn interrogado por Sylvia Lago", *Marcha* 1300, año XXVII, abril 22, 1966, p. 31.

Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile, Atelier, 1990.

Liendo, Manuel y José Castro: "Plack: cuarto 421", *Asalto al cielo*, suplemento cultural de *El Nuevo Diario*, 4 de mayo de 1986, pp. 8-9.

Loyola, Hernán: "Conversando con Enrique Lihn. Diez preguntas al Premio de Poesía del Concurso Casa de las Américas de Cuba", *El Siglo*, 20 de febrero de 1966, pp. 3 y 15.

Maack, Anamaría: "Enrique Lihn: Creo en todo lo que limita la extensión del infierno", *El Sur*, Concepción, 3 de noviembre de 1985.

Marín, Germán: "Enrique Lihn: literatura no invoco tu nombre en vano", *Camp de L'Arpa* 55-56, Barcelona, octubre de 1978, pp. 67-69.

Marras, Sergio: "Enrique Lihn. En el espacio de lo imaginario", *Bravo* 49, Santiago, 1981, pp. 4-9.

Miranda, Hernán: "El poeta Enrique Lihn y su tercera posición", suplemento *Buen Domingo*, diario *La Tercera de la Hora*, 3 de julio de 1983, pp. 4-5.

Monge, Carlos: "Un poeta contra el silencio", Suplemento *Cultura y Nación*, *Clarín*, Buenos Aires, 3 de abril de 1986, pp. 1-3.

Moscoso, Patricia: "Enrique Lihn, un escritor a la interperie" (sic.), *Cosas* 81, Santiago de Chile, 8 de noviembre de 1979, pp. 32-33.

O'Hara, Edgar: "Enrique Lihn o la perfección del estilo", *Casa del tiempo* 25, vol. III, Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F., septiembre de 1982, pp. 22-28. También en *Isla Negra no es una isla. El canon poético chileno a comienzos de los ochenta; entrevistas*. Valdivia, Barba de Palo, 1996, pp. 17-38.

[Alberto Perrone]: "Acaban de publicar la última obra del escritor chileno. Enrique Lihn juzga la tarea literaria", *La opinión*, Buenos Aires, 8 de diciembre, 1976, p. 21. (Sobre *La orquesta de cristal*).

Piña, Juan Andrés: "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje. Un ejercicio retórico", *MENSAJE* 265, vol. XXVI, diciembre de 1977, pp. 748-751.

-----: "Enrique Lihn, situación irregular", *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago, Pehuén, 1990, pp. 127-158.

Rebaza, Luis: "Enrique Lihn: el poema de la miseria en la economía del libre mercado", *Códice. Revista de poéticas* 2, año 2, University of California, Santa Bárbara, segundo semestre de 1988, pp. 137-147. También en *Casa del tiempo* 95, vol. X, México, mayo-

junio de 1990, pp. 39-44.

Rojas, Waldo: "Enrique Lihn, poeta en libre plática", *LAR* 4-5, Madrid, mayo de 1984, pp. 3-6.

[Federico Schopf]: "Respuestas de Enrique Lihn", *Trilce. Revista de poesía* 10, año III, Valdivia, enero-marzo de 1966.

Sánchez H., Enrique: "Cuando la poesía conversa...", *La República*, Lima, 13 de abril de 1986, p. 41.

Ulibarri, Luisa: "Enrique Lihn. Sólo para nosotros. *Paris, situación irregular*, libro de poemas, prosa y sonetos permite el reencuentro entre el poeta y el público chileno", *Ercilla* 2182, 25 de mayo de 1977, pp. 47-49.

-----: "Enrique Lihn en su regreso a Chile: Quiero hacer literatura y no oraciones por todos", *La Época*, 9 de abril de 1987, p. 23.

Wenger, Enrique: "Entrevista al escritor Enrique Lihn", *Cauce cultural* 59, Grupo Literario Ñuble, Chillán, 1988, pp. 26-30.

#### 4.4. Crítica y estudios sobre la poesía de Enrique Lihn

Alegria, Fernando: "Amor y desamor, la poesía de Enrique Lihn", *Revista Universitaria* 33, Universidad Católica de Chile, 1991, pp. 8-13.

Belli, Carlos Germán: "Lección de Lihn", *El Comercio*, Lima, 16 de agosto de 1988.

Binns, Niall: "La poesía de Enrique Lihn: el rencor inagotable", *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)*. Tesis doctoral dirigida por Luis Sáinz de Medrano, Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 401-514.

-----: *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Bern, Editorial Científica Europea, 1999, pp. 111-162. (Incluye "Enrique Lihn: bajo la sombra de Neruda y Parra", "El rencor inagotable: desacralización en la poesía de Lihn", "El narcisismo autorreflexivo de Lihn" (publicado con el título de "El narcisismo en Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y en la poesía", *Taller de Letras* 26, Pontificia U. Católica de Chile, 1988) y "La tradición del meteco: eclecticismo y (post)modernidad en Lihn".)

Bocaz, Luis: "La poesía de Enrique Lihn", en Omar Lara y Carlos Cortínez (ed.): *Poesía Chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile, Universitaria-Trilce, 1966, pp. 50-72.

Borinsky, Alicia: "Territorios de la historia" en Pedro Lastra y L. Eyzaguirre: "Catorce

poetas hispanoamericanos de hoy”, *Inti* 18-19, otoño de 1983 -primavera de 1984, pp. 147-152. También en: *Revista Chilena de Literatura* 24, 1984, pp. 130-135.

Calderón, Alfonso: “Enrique Lihn. *La pieza oscura 1955-1962*”, *Boletín del Instituto de Literatura Chilena* 7-8, Universidad de Chile, 1964, pp. 33-34.

-----: “Enrique Lihn. El último concierto”, *Ercilla* 2164, 19 al 25 de enero de 1977, pp. 33-34.

Cánovas, Rodrigo: “Lihn: el oficio de la transgresión”, *Literatura y Libros, La Época*, 17 de septiembre de 1989, p. 3.

Cárcamo, Luis E.: “Enrique Lihn”, *Literatura y Libros* 372, año 8, *La Época*, 28 de mayo de 1995, pp. 1-2.

Cárdenas, María Teresa: “Enrique Lihn en blanco y negro”, *Revista de Libros* 219, *El Mercurio*, 11 de julio de 1993, pp. 1 y 4-5. (Crónica a los cinco años de la muerte de E. Lihn).

Carrasco, Iván: “Un premio para la antipoesía”, *Diario Austral*, 12 de diciembre de 1970, p. 3. (Sobre el Premio Municipal de Poesía a *La Musiquilla de las pobres esferas*).

Concha, Edmundo: “Enrique Lihn o el desafuero de la poesía”, *El Mercurio*, 11 de enero de 1970, p. 6.

Correa Díaz, Luis: “Lihn, un uomo universale y singulare”, *Literatura y Libros* 224, *La Época*, 26 de julio de 1992, pp. 1-3.

-----: *Lengua muerta. Poesía, post-literatura & erotismo en Enrique Lihn*. Providence, Rhode Island, Ediciones INTI. 1996.

Díaz Casanueva, Humberto: “Homenaje a Enrique Lihn”, *Tres años y un día. Suplemento Literario*. Santiago de Chile, 11 de julio de 1991, p. 11.

Domínguez, Luis: “Poeta en verso y prosa”, *Ercilla* 1525, 12 de agosto de 1964, p. 12.

Donoso, José: “Poemas de necesidad y sentido”, *Ercilla* 1480, 2 de octubre de 1963, p. 13.

Donoso P., Miguel: “El libro y la vida. *Escrito en Cuba*”, *El Día*, México, 22 de marzo de 1969.

Donoso, Claudia: “Enrique Lihn, república independiente”, *Apsi* 261, año XII, 18 al 24 de julio de 1988, pp. 52-55.

Edwards, Jorge: “Los idólatras”, *Número Quebrado* 1, Santiago de Chile, septiembre-diciembre de 1988, p. 10.

-----: “Retrato de un poeta”, *Vuelta* 145, vol. 12, diciembre de 1988, pp. 58-60.

Elliott, Jorge: "Sobre Enrique Lihn y un último poema suyo", *Ultramar* 8, año I, noviembre de 1960, p. 4.

Escobar, Alberto: "Indicios", *La partida inconclusa. Teoría y método de interpretación literaria*. Santiago de Chile, Universitaria, 1970, pp. 108-114.

Favi, Gloria: "Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: *El Paseo Ahumada*", *Revista Chilena de Literatura* 40, 1992.

-----: "Enrique Lihn, cronista de la ciudad", *Revista Chilena de Literatura* 43, 1993, pp. 131-136.

Fischer, María L.: "El *Canto General* de Neruda y el canto particular de Enrique Lihn: una lectura", *Revista Iberoamericana* 155-156, 1991, pp. 569-576.

Flores, Miguel A.: "Enrique Lihn (1929-1988)", *Literatura y Libros, La Época*, 11 de julio de 1993.

Foxley, Carmen: *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile, Universitaria, 1995.

-----: "Poesía de Enrique Lihn en el contexto de la modernidad", *Inti* 43-44, primavera-otoño de 1996, pp. 75-85.

Galf, Leonore V.: "Enrique Lihn", *Poesía y comunicación en la lírica contemporánea hispanoamericana*. Tesis doctoral, The City University of New York, 1987, pp. 143-192.

Galindo, Óscar: "Introducción a la poesía de Enrique Lihn", *Documentos Lingüísticos y Literarios* 11, Universidad Austral de Chile, 1985.

-----: "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn", *Revista Chilena de Literatura* 46, 1995, pp. 101-109.

Giordano, Jaime: "Enrique Lihn. A partir de Manhattan", *Araucaria de Chile* 10, 1980, pp. 214-216.

-----: "Dos notas sobre Enrique Lihn", *Dioses, Anti-dioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción, Lar, 1987, pp. 265-272.

Goic, Cedomil: "Enrique Lihn. *La pieza oscura 1955-1962*", *Anales de la Universidad de Chile* 128, 1963, pp. 194-197. También como "*La pieza oscura de Enrique Lihn*", *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam-Atlanta, Editions Rodovi, 1992, pp. 136-139.

Guzmán, Jorge: "El arte de morir de Enrique Lihn", *Tres años y un día. Suplemento Literario*. Santiago de Chile, 11 de julio de 1991, pp. 11-12.

Hill, Nick: "Enrique Lihn critica la metapoesía", *Inti* 31, 1990, pp. 78-88.

Hozven, Roberto: "Leyendo a Enrique Lihn", *La Letra y la Imagen* 30, año I, *El Universal*, México, 20 de abril de 1980, pp. 10-11.

Jouffé, André: "Enrique Lihn y una grata situación irregular", *El Correo de Valdivia*, 8 de enero de 1978, p. 7.

Kamenszain, Tamara: "Enrique Lihn: por el pico del soneto", *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México, UNAM, 1983, pp. 37-44.

-----: "La lírica terminal", *Tres años y un día. Suplemento Literario*. Santiago de Chile, 11 de julio de 1991, p. 2. (Sobre *Diario de muerte*).

Larraín, Ana María: "Nadie escribe desde el más allá", *Revista de Libros, El Mercurio*, 9 de julio de 1989, pp. 1-3.

Laso Jarpa, Hugo: "La poesía de Enrique Lihn", *El Diario Ilustrado*, 15 de enero de 1956, p. 2.

Lastra, Pedro: "Pena de extrañamiento" (reseña), *Hispanamérica* 46-47, año XVI, abril-agosto de 1987, pp. 221-222.

Latcham, Ricardo: "*La pieza oscura*", *La Nación*, 3 de noviembre de 1963, p. 5.

Lavin C., Hernán: "Lihn, el turno del angustiado", *La Última Hora*, Santiago de Chile, 29 de noviembre de 1969, p. 14.

-----: "Enrique Lihn, otra visión", *La Última Hora*, Santiago de Chile, 18 de octubre de 1969.

Legault, Christine H.: "Enrique Lihn y la ausencia se hizo verbo", *Poesía hispanoamericana posvanguardista y manierismo: Dimensiones formales de una intertextualidad cultural*. Tesis doctoral, University of Iowa, 1987 pp. 96-124. También en *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 811-834.

Lértora, Juan Carlos: "Sobre la poesía de Enrique Lihn", *Texto crítico* 8, año III, septiembre-diciembre de 1977, pp. 170-180.

-----: "Acerca de Enrique Lihn" y "Sobre la poesía de Enrique Lihn (un prólogo recuperado)", en Enrique Lihn: *Porque escribí*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 9-17 y 323-339.

Loyola, Hernán: "*La pieza oscura*", *El Siglo*, 17 de noviembre de 1963, p. 2.

-----: "*Poesía de paso*", *El Siglo*, 8 de enero de 1967, p. 14.

-----: "Porque escribí estoy vivo... Enrique Lihn, *La musiquilla de las pobres esferas*", *Revista Semanal de El siglo*, 30 de noviembre de 1969, p. 10.

Marín, Germán: "Enrique Lihn: líneas para un prólogo", *El Mercurio*, 27 de abril de 1997, pp. E 22-23 (Incluido posteriormente como prólogo de *El circo en llamas*).

Mellado S., Marcelo: "Lihn, la poética de lo otro", *Página abierta* 44, Santiago de Chile, 8 al 21 de julio de 1991, p. 33.

Merino, Roberto: "Viajes por la periferia", *Apsi* 261, año XII, 18 al 24 de julio de 1988, p. 55.

Merino, Roberto y Matías Rivas: "Realidad e inmediaciones de Enrique Lihn", *Revista de Libros* 479, *El Mercurio*, 11 de junio de 1998, p. 3. (Extracto del prólogo a *Antología de Paso* de E. L. a publicarse próximamente en LOM Ediciones).

Millares, Selena: "Tres miradas a la condición humana: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Óscar Hahn", *República de las Letras* 48, *Letras de Chile*, Madrid, 2º trimestre de 1996, pp. 93-102.

Montes, Hugo: "Enrique Lihn: *Escrito en Cuba*", *El Sur*, Concepción, 20 de julio de 1969.

Moretic, Yerko: "Realidad y angustia en Enrique Lihn", *Ultramar* 2, año I, primera quincena de enero de 1960, pp. 4 y 9.

O'Hara, Edgar: "*A partir de Manhattan*", *Desde Melibea*. Lima, Ruray, 1980, pp. 128-131.

-----: "La poesía de Enrique Lihn", *Desde Melibea*. Lima, Ruray/Prosa, 1980, pp. 121-131.

-----: "El lenguaje como espectáculo", *Marka*, 28 de mayo de 1981.

-----: "*Estación de los desamparados*" (reseña), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19, primer semestre de 1984, pp. 194-197.

-----: "El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)", *Inti* 43-44, primavera-otoño de 1996, pp. 45-74.

Orellana, Carlos: "Lihn", *Literatura y Libros*, *La Época*, 14 de julio de 1991, p. 6.

Ortega, Julio: "*Al bello aparecer de este lucero de Enrique Lihn*", *Vuelta* 107, 1985, pp. 49-50.

Ossa, Carlos: "Enrique Lihn", *Zona de la Poesía Americana* 3, año I, Buenos Aires, mayo de 1964, pp. 20-21.

-----: "Esta inmensa forma de estar: una visión panorámica de la obra del poeta chileno Enrique Lihn", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 27 de julio de 1975, pp. 9-10.

Ostria, Mauricio: "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, año XVIII, primer semestre de 1992, pp. 49-60.

- Oviedo, José M.: "Enrique Lihn en la tierra baldía", Dominical de *El Comercio*, Lima, 12 de marzo de 1967, p. 26.
- Pacheco, José E.: "Menosprecio y alabanza de la poesía", *El espíritu del valle* 4-5, Santiago de Chile, 1988, pp. 51-53.
- Pérez, Floridor: "*La musiquilla de las pobres esferas*", *La Tribuna*, Los Ángeles, 25 de noviembre de 1969.
- Pérez F., Francisco: "Enrique Lihn: *Pena de extrañamiento*", *Extremos* 5, Concepción, enero-junio de 1988, pp. 86-87.
- Piña, Juan Andrés: "Enrique Lihn presenta a Pompier", *Hoy* 33, año I, 11 al 17 de enero de 1978, p. 37.
- : "Enrique Lihn. Poesía con humor negro. Un cuaderno de viaje con notas irreverentes", *Hoy* 2, año I, 8 al 14 de junio de 1987, p. 37.
- Pohlhammer, Erick: "*Álbum de toda especie de poemas*", *Apsi* 351, Santiago de Chile, 1990, p. 39.
- Portugal, Ana María: "Lihn y el 'boom' poético", *Correo*, Lima, 12 de septiembre de 1969.
- Quezada, Jaime: "Enrique Lihn. Desconfianza del verbo", *Ercilla* 2182, 25 de mayo de 1977, p. 49.
- : "Conversaciones. Las claves del poeta", *Ercilla* 2397, 8 de julio de 1981, pp. 45 y 47 (Sobre *Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra).
- Rodríguez F., Mario: "Un soplo al corazón de la edad media", *Arte y Cultura, El Sur*, Concepción, 22 de abril de 1984, p. II.
- : "Ha muerto el poeta Enrique Lihn. ... se burlaba de los ritos funerarios, de los elogios post-mortem...", *El Sur*, Concepción, 24 de julio de 1988.
- : "*Diario de muerte* de Enrique Lihn: el deseo de la escritura", *Acta Literaria* 18, 1989.
- : "De Neruda a Lihn (Tres oposiciones complementarias en la poesía chilena contemporánea)", *Atenea* 465-466, 1992, pp. 261-268.
- Rodríguez, Mario y M. Nieves Alonso: *La ilusión de la diferencia: La poesía de Enrique Lihn y Jaime Gil De Biedma*. Santiago de Chile, La Noria, 1991, 188 pp.
- Rodríguez P., Jorge: "La palabra solidaria de Enrique Lihn", *Ínsula* 451, Madrid, junio de 1984, p. 15.
- Rojas, Waldo: "Enrique Lihn ¿aún poeta joven?" *Portal* 4, Santiago de Chile, noviembre

de 1966, p. 16. También una segunda versión en *Atenea* 417, tomo CLXVI, año XLIV, julio-septiembre de 1967, pp. 209-213.

-----: "A generation's response to The dark room", *Review* 23, 1978, pp. 25-30.

-----: "Monólogo para una última cita", *Literatura y Libros* 14, año I, *La Época*, 17 de julio de 1988, p. 2.

San Juan, Verónica: "Una poética a salvo de los vicios. Fondo de Cultura Económica lanzó antología de Enrique Lihn", *La Nación*, 24 de abril de 1995, pp. 20-21.

Sánchez Latorre, Luis (Filebo): "Enrique Lihn, en *La Pieza oscura*", *El Mercurio*, 20 de octubre de 1963. También en *Los expedientes de Filebo*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1965, pp. 146-148.

Sarmiento, Óscar: *El diálogo entre la poesía de Enrique Lihn y Jorge Teillier: la ciudad y el pueblo*. Tesis doctoral, University of Oregon, 1991, 250 pp.

-----: "Ironía de la lectura en 'Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán' de Enrique Lihn", *Inti* 34-35, otoño de 1991- primavera de 1992, pp. 79-92.

-----: "La desconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier", *Revista Chilena de Literatura* 42, 1993, pp. 237-244.

-----: "Otro ejercicio de extrañamiento de Enrique Lihn", *Revista Iberoamericana* 175, vol. LXII, abril-junio de 1996, pp. 495-505.

Schopf, Federico: "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn", *Revista Chilena de Literatura* 26, 1985, pp. 37-53.

-----: "Voluntad de escritura", *Literatura y Libros* 64, año II, *La Época*, 2 de julio de 1989 (Sobre *Diario de muerte*).

Skármeta, Antonio: "Instrucciones para destruirse. *La musiquilla de las pobres esferas...*", *Ercilla* 1798, Santiago de Chile, 3 al 9 de diciembre de 1969, pp. 69-70.

Soublette, Gastón: "Las confesiones de Enrique Lihn", Jaime Blume y otros: *Poetas del 60*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Colección Aisthesis 10, 1992, pp. 41-73.

Ulibarri, Luisa: "Happening. La resurrección de Monsieur Pompier", *Ercilla* 2215, 11 al 17 de enero de 1978, pp. 37-38.

-----: "Pompier ahora es un libro. El cronista de la 'belle époque' vuelve a la carga", *Ercilla* 2222, 1 al 17 de marzo de 1978, p. 36.

Valdés, Adriana: "Escritura y silenciamiento", *Mensaje* 276, vol. XXVIII, enero-febrero de 1979, pp. 41-44.

-----: "En el tránsito", *Literatura y Libros, La Época*, 14 de julio de 1991, p. 7. (Sobre *Diario de muerte*).

Valdivieso, Jaime: "Enrique Lihn: ciudadano del lenguaje", *El Mercurio*, 6 de octubre de 1996, pp. E 4-5.

Valente, Ignacio: "Enrique Lihn: Poesía de Paso y Teoría Poética", *El Mercurio*, 4 de diciembre de 1966, p. 5.

-----: "Enrique Lihn: *Escrito en Cuba*", *El Mercurio*, 13 de julio de 1969, p. 3. Recogido en Miguel Ibáñez Langlois: *Poesía Chilena e Hispanoamericana Actual*. Santiago de Chile, Nascimento, 1975, pp. 344-348

-----: "Enrique Lihn: *La musiquilla de las pobres esferas*", *El Mercurio*, 23 de noviembre de 1969, p. 3. Recogido en Miguel Ibáñez Langlois: *Poesía Chilena e Hispanoamericana Actual*, pp.349-353.

-----: "*París, situación irregular*", *El Mercurio*, 28 de agosto de 1977, p. III.

-----: "El poeta que escribió muriéndose", *Revista de Libros, El Mercurio*, 9 de julio de 1989, pp. 1-2.

Vidal, Virginia: "Enrique Lihn es una campanada", *Punto Final* 344, 11 de junio de 1995, p. 22.

Warnken L., Cristián: "Enrique Lihn, más allá del subsuelo", *Los Libros* 8, año 4, noviembre de 1988, pp. 21-24.

Yamal, Ricardo: "El diálogo intertextual en *Al bello aparecer de este lucero* de Enrique Lihn", *Revista Chilena de Literatura* 27-28, 1986, pp. 109-119.

Zapata, Juan: "Enrique Lihn: Mester de juglaría", Suplemento *Arte y Cultura, El Sur*, Concepción, 17 de mayo de 1987, p. V.

-----: "Derechos de autor de Enrique Lihn", Suplemento *Arte y Cultura, El Sur*, Concepción, 29 de enero de 1989, p. VII.

-----: *Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva*. Santiago, La Noria, 1994.

[Anónimo]: "Consecuencia de 'Juegos poéticos'. Estalla enconada guerra literaria", *Las Últimas Noticias*, 27 de agosto de 1956, pp. 5 y ss.

## 5. Sobre Óscar Hahn

La bibliografía sobre la producción poética, ensayística y entrevistas de Óscar Hahn ha sido ordenada hasta el año 1989 por Pedro Lastra: “Bibliografía de Óscar Hahn”, en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989, pp. 143-150. A continuación incluimos su producción poética, entrevistas y la crítica sobre su poesía. No consideramos su labor como ensayista de la literatura hispanoamericana, la que se consigna cuando corresponde en las secciones correspondientes, ni las publicaciones fragmentarias de su poesía.

### 5.1. Obra poética

*Esta rosa negra*. Santiago de Chile, Universitaria, 1961 (Ediciones Alerce)

*Agua final*. Lima, La Rama Florida, 1967. Ilustración de Víctor Escalante.

*Arte de morir*. Poemas. (Prólogo “Arte del *Arte de morir*” de Enrique Lihn). Buenos Aires, Hispanamérica, 1977. Segunda edición: Santiago de Chile, Nascimento, 1979 (Agrega “Noche oscura del ojo”, “Escrito con tiza”, “Un ahogado pensativo a veces descende” y “Restricción de los desplazamientos nocturnos”, no incluye el prólogo de Enrique Lihn). Tercera edición: Lima, Ruray/Poesía, 1981 (Prólogo de Edgar O’Hara “Óscar Hahn en sus transformaciones”).

*Mal de amor*. Santiago de Chile, Ganymedes, 1981. Ilustraciones de Mario Toral. Segunda edición: 1986 (Agrega “Partitura” y “Televidente”).

*Imágenes nucleares*. Santiago de Chile, América del Sur, 1983.

*Flor de enamorados*. Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1987 (Colección El Verbo Otro).

*Poemas selectos*. (Prólogo de Fernando Kri M.) Santiago de Chile, Tertulias Medinensis, 1989 (Breviarios Serie Celeste).

*Imágenes fijas en un cielo blanco*. Santiago de Chile, Universitaria, 1989.

*Tratado de sortilegios*. Madrid, Hiperión, 1982 (Incluye “Arte de morir”, “Imágenes nucleares”, “Mal de amor” y “Estrellas fijas en un cielo blanco”).

*Versos robados*. Madrid, Visor, 1995.

*Antología virtual*. “Prólogo” de J. Edwards. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

## 5.2. Entrevistas y coloquios

Aguirre, María Elena: "Me acuso de que mis temas son dos: el amor y la muerte", *Revista de Libros* 45, *El Mercurio*, 11 de marzo de 1990, pp. 1-3.

-----: "Óscar Hahn: Me gusta sacarles chispas a las palabras", *Revista de Libros* 226, *El Mercurio*, 29 de agosto de 1993, pp. 1 y 4-5.

-----: "Toda la poesía está hecha de versos robados. Óscar Hahn", *Revista de Libros* 362, *El Mercurio*, 14 de abril de 1996, pp. 1, 4- 5 y 8.

Foxley, Ana María: "Volar en una pecera. Exiliado Óscar Hahn mostró en Chile sus últimos poemas que tocan el núcleo de la muerte y la soledad", *Hoy* 164, Santiago de Chile, 10 al 16 de septiembre de 1980, pp. 45-46.

-----: "Óscar Hahn: Asumo mi mutismo", *Literatura y Libros* 66, año II, *La Época*, 16 de julio de 1989, pp. 4-6.

Garabedian, Martha Ann: "Entrevista con Óscar Hahn", *Revista Chilena de Literatura* 35, 1990, pp. 141-147.

Gómez L., Ricardo: "Óscar Hahn: de la poesía del medioevo al fin de siglo", *Rayentru. Revista literaria* 10, Santiago de Chile, marzo de 1996, pp. 2-4.

[Huneus, Cristian]: "Haciendo hablar a Óscar Hahn. En busca de las viejas raíces para encontrar un lenguaje verdaderamente nuevo", *Hoy* 16, año I, 14 al 20 de septiembre de 1977, pp. 36-38.

Iñiguez, Ignacio: "Mi poesía es una isla. Poeta chileno Óscar Hahn presenta esta tarde su *Mal de amor* en Feria del libro", *La Nación*, Santiago de Chile, 25 de noviembre de 1995, p. 32.

Lastra, Pedro y Óscar Hahn: "Sobre el lenguaje coloquial y la poesía", en Edgar O'Hara (ed.): *Siete poetas chilenos*. Lima, Ruray/Poesía, 1979, pp. 37-39.

Martínez E., Pacían: "Conversación a tres voces" (Pedro Lastra, Enrique Lihn y Óscar Hahn), *El Sur*, Concepción, 31 de agosto de 1980, p. 11.

Nemes, Gabriela: "Entrevista a Óscar Hahn", *Prismal* 1, Universidad de Maryland, otoño de 1977, pp. 47-51.

Novoa, Loreto: "Hahn relanza su *Mal de amor* hoy en la feria del libro. Más de diez años esperó el poeta chileno para publicar su obra en el país", *La Época*, 25 de noviembre de 1995, p. B 10.

Ramírez R., Rómulo: "Óscar Hahn y su arte de vivir", *Garcilaso, La palabra cultural de Ojo*, Lima, 18 de febrero de 1979.

Ulibarri, Luisa: "Poeta del amor, del bolero y de la muerte", *Clan 51*, Santiago de Chile, noviembre de 1983, pp. 74-77.

-----: "Hahn vuelve al libro con Flor de enamorados", *La Época*, 29 de mayo de 1987, p. 24.

Valdés U, Cecilia: "No creo en la originalidad de la vanguardia poética", *El Mercurio*, 23 de agosto de 1987, p. E 8.

Vargas, Francisco: "Hacer el amor con las palabras. Óscar Hahn, poeta, antes de regresar a Iowa y tras el lanzamiento de su *Antología virtual*". *La Nación*, 7 de junio de 1996, p. 39.

Vodanovic, Milena: "Óscar Hahn. Habitante de las antípodas", *Apsi 412*, 27 de enero al 9 de febrero de 1992, pp. 46-48.

Zapata, Miguel Ángel: "Óscar Hahn: la fuerza centrífuga y los planetas verbales de la poesía", en *Coloquios del oficio mayor. Inti 26-27*, otoño de 1987-primavera de 1988, pp. 141-145.

Zerán, Faride: "Poeta Óscar Hahn. El lado oscuro de la luna", suplemento *Ideas, La Época*, 28 de abril de 1996, pp. 16-17.

[Anónimo]: "Óscar Hahn: hacemos poesía para los burgueses", *El Siglo*, Santiago de Chile, 19 de noviembre de 1967.

[Anónimo]: "Óscar Hahn y la poesía. Hacer, no querer", *El Sur*, Concepción, 29 de agosto de 1993.

[Anónimo]: "Conversación con Óscar Hahn: Yo no pertenezco a la línea central de la poesía chilena", *Licantropía 5*, Santiago de Chile, julio de 1996, pp. 8-12.

### 5.3. Crítica y estudios sobre la poesía de Óscar Hahn

Andú, Fernando: "El prodigio del lenguaje" (sobre *Tratado de sortilegios*). *Heraldo de Aragón*, 10 de diciembre de 1992.

Aranda, Alfredo: "El último libro de poemas de Óscar Hahn" (sobre *Agua final*), *La Prensa*, Tocopilla, 29 de enero de 1968, p. 3.

Araya N., Luis: "*Esta rosa negra*", *Mapocho*, tomo 1, año I, Santiago de Chile, junio de 1963, pp. 272-273.

Beach-Vitti, Ethel: "El paraíso al revés en un poema de Óscar Hahn", *Inti 12*, 1980, pp. 72-74. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*. Santiago de

Chile, Universitaria, 1989, pp. 119-121.

Belli, Carlos Germán: "Óscar Hahn, *Arte de morir*", *Hispanamérica* 18, 1977, pp. 100-101. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 111-112.

Calderón, Alfonso: "Un vivo Arte de morir", *Hoy* 16, año I, 14 al 20 de septiembre de 1977, p. 37.

Campos, Javier: "La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Óscar Hahn", *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973*. Concepción, Lar, 1987, pp. 99-138.

Coddou, Marcelo: "Arte de morir", *Revista Iberoamericana* 108-109, 1979, pp. 687-691.

Cumpiano, Ina: "El otro fantasma en la obra de Óscar Hahn", Pedro Lastra y Enrique Lihn. *Asedios a Óscar Hahn*, 1989, pp. 21-30.

Délano, Luis Enrique: "Poeta del norte" (breve nota sobre *Agua final* y *Esta rosa negra*), *Las Noticias de Última Hora*, Santiago de Chile, 16 de abril de 1968.

Edwards, Jorge: "¿Guerra al libro?", *Mensaje* 305, Santiago de Chile, diciembre de 1981, pp. 722-733 (Sobre la censura a *Mal de amor*).

-----: "Imágenes del apocalipsis", *El Mercurio*, 12 de agosto de 1983, p. A 2.

Fernández, José L.: "Óscar Hahn: fluencia de lo múltiple en *Arte de morir*", en Jaime Blume y otros: *Poetas del 60*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Colección Aisthesis 10, pp. 159-181.

Figueroa, Alexis: "Óscar Hahn y su poesía adicta al humor negro", *El Sur*, Concepción, 9 de julio de 1989, p. VII.

Foxley, Carmen: "La imagen del amor en dos poemas de Óscar Hahn" (reseña), *Revista Chilena de Literatura* 20, 1982, pp. 165-166. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, 1989, pp. 117-118.

Geel, María Carolina: "Óscar Hahn", *El Mercurio*, 16 de diciembre de 1979.

Giordano, Jaime: "Nota sobre Óscar Hahn y la poesía actual", en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, 1989, pp. 95-98.

Gomes, Miguel: "Óscar Hahn, *Estrellas fijas en un cielo blanco*" (reseña), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, primer semestre de 1992, pp. 160-163.

-----: "Óscar Hahn. *Versos robados*" (reseña), *Inti* 45, primavera de 1995, pp. 411-414.

Góngora, M. Eugenia y Luis Correa Díaz: "Óscar Hahn: *Flor de enamorados*" (reseña), *Revista Chilena de Literatura* 30, 1987, pp. 219-221.

Guzmán, Jorge: "El amor del mil quinientos al dos mil. *Flor de enamorados* de Óscar Hahn", *Literatura y Libros* 24, año I, La Época, 25 de septiembre de 1988, p. 6. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 125-127.

-----: "Óscar Hahn, nuevos sonetos y homenaje crítico", *Literatura y Libros, La Época*, 8 de abril de 1990, pp. 3-4.

Hill, Nick: "Óscar Hahn o el arte de mirar", *Revista Chilena de Literatura* 20, 1982, pp. 99-112. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 39- 50.

Illanes, Eduardo: "*Flor de enamorados* de Óscar Hahn", *La Nación*, Santiago de Chile, 8 de noviembre de 1982, p. VI.

Larraín, Ana María: "Los sortilegios de Hahn", *Revista de Libros* 226, *El Mercurio*, 29 de agosto de 1993, p. 5.

-----: "Más poesía chilena en tierra firme" (Sobre *Porque escribí* de E. Lihn y *Antología virtual* de O. Hahn), *Literatura y Libros, El Mercurio*, 30 de junio de 1996, p. 2.

Lastra, Pedro: "Poesía inédita de Óscar Hahn", *Anales de la Universidad de Chile* 134, abril-junio de 1965, pp. 171-173.

-----: "*Arte de morir*", *Handbook of Latin American Studies* 40, University of Florida, 1978, p. 441.

-----: "Óscar Hahn, poeta nuclear", *El Universal*, Caracas, 19 de octubre de 1986. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 129-130.

Lastra, Pedro y Enrique Lihn: *Asedios a Óscar Hahn*. Santiago de Chile, Universitaria, 1989. (Incluye una amplia selección de artículos y una completa bibliografía de la producción de Óscar Hahn preparada por Pedro Lastra).

Legault, Christine: "Segunda edición de *Mal de amor* (Óscar Hahn)" (reseña), *Revista Chilena de Literatura* 30, 1987, pp. 205-206. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 122-123.

-----: "Óscar Hahn: arte de sufrir y mal de amor", Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.). *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 77-83.

Lihn, Enrique: "Arte del *Arte de morir*", prólogo a *Arte de Morir*. Buenos Aires, Hispamérica, 1977. También con el título de "Arte del *Arte de morir*: primera lectura de un libro de Óscar Hahn", en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 99-104.

-----: "Poetas fuera de Chile 77. Óscar Hahn", en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 105-108. Fragmento de "Poetas dentro y fuera de Chile 77", *Vuelta* 15, México, 1978, pp. 16-22.

-----: "Presentaciones de Óscar Hahn", en P. Lastra y E. Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, Santiago de Chile, Universitaria, 1989, pp.131-138. También en Germán Marín (ed.): *El circo en llamas*, pp. 235-243.

-----: "Dos poemas de Óscar Hahn", *Hispanamérica* 45, año IV, diciembre de 1986, pp. 179-184. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 139-142.

Lihn, Enrique y Pedro Lastra: "Lectura de ciertos poemas chilenos", *Hora de poesía* 51-52, Barcelona, 1987. (Pp. 210-225) (Sobre Eduardo Anguita, Alberto Rubio, Óscar Hahn, Manuel Silva Acevedo, Diego Maquieira)

Millares, Selena: "Tres miradas a la condición humana: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Óscar Hahn", *República de las Letras* 48, *Letras de Chile*, Madrid, 2º trimestre de 1996, pp. 93-102.

Montes, Hugo: "Imágenes nucleares de Óscar Hahn", *La Tercera*, segundo cuerpo, 4 de septiembre de 1983, p. 11.

Moreno, Fernando: "En torno a la poesía de Óscar Hahn", *Ventanal. Revista de creación y crítica* 12, Universidad de Perpignan, 1987, pp. 132-140.

O'Hara, Edgar: "Óscar Hahn en sus transformaciones", Prólogo a *Arte de morir*. Lima Ruray, 1981, 30 ed., pp. 7-12. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 57-62.

-----: "Óscar Hahn, Mal de amor", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17, primer semestre de 1983, pp. 246-248. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 113-116.

Ochoa, Alejandra: "Óscar Hahn, del amor y sus fantasmas", *La Discusión*, Chillán, 30 de junio de 1996, p. 2.

-----: "Óscar Hahn y su *Mal de Amor*. Un hito en la poesía chilena", *El Sur*, Concepción, 22 de septiembre de 1996, p. 7.

Ortega, Julio: "Óscar Hahn y los fantasmas del eros", en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 85-87.

Palau de Nemes, Graciela: "La poesía en movimiento de Óscar Hahn", *Ínsula* 362, Madrid, 1977, pp. 10-11. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 51-55.

Pellegrini, Marcelo: "Óscar Hahn: versos que esplenden", *El Mercurio* de Valparaíso, 14 de enero de 1996, p. C 13. (Sobre *Versos robados*)

Rodríguez P., Jorge: "Óscar Hahn: diálogos de la ausencia", *Hora de Poesía* 21-22, Barcelona, 1982, pp. 44-48. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a*

Óscar Hahn, pp. 35-38.

Rodríguez P., Jorge: "Óscar Hahn: *Arte de morir*", *Diario de Las Palmas*, Mallorca, España, 1 de mayo de 1981, p. 16. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 31-34.

Rojas, Waldo: "Deploración amorosa y conjuro de la nada. Sobre el sentido poético de *Mal de Amor* de Óscar Hahn", *Acta Literaria* 13, Universidad de Concepción, 1988, pp. 65-81. También en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 63-75.

Rojas, Wellington: "Óscar Hahn, *Flor de enamorados*", *La Tribuna*, Chillán, 30 de octubre de 1987, p. 2.

-----: "*Flor de enamorados*", *El Diario Austral*, Temuco, 2 de diciembre de 1987, p. 6.

Rosado, Gabriel: "Paradoja del arco: la poesía de Óscar Hahn", *Inti* 18-19, otoño de 1983-primavera de 1984, pp. 191-199. También en: Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 13-19.

Tello, Patricio: "Sobre *Flor de enamorados* de Óscar Hahn", *El Mercurio* de Valparaíso, 8 de septiembre de 1995, p. B 9.

Valdés, Adriana: "Sobre *Flor de enamorados* de Óscar Hahn", en Pedro Lastra y Enrique Lihn (ed.): *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 89-93.

Valente, Ignacio: "Óscar Hahn. *Imágenes nucleares*", *El Mercurio*, 9 de octubre de 1983, p. E 3.

-----: "*Mal de amor*", *El Mercurio*, 21 de septiembre de 1986, p. E 3.

-----: "21 sonetos a la orden del día", *Revista de Libros* 45, *El Mercurio*, 11 de marzo de 1990. (Sobre *Estrellas fijas en un cielo blanco*).

-----: "Un robo poético de calidad", *Revista de Libros* 362, *El Mercurio*, 14 de abril de 1996, p. 5. (Sobre *Versos robados*)

Vargas Saavedra, Luis: "El ojo en llamas", *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1988, p. E 3. (Sobre la traducción de *Arte de morir* por James Hoggard)

Yamal, Ricardo: "La generación de la diáspora. Óscar Hahn o la transvaluación verbal: desde la visión apocalíptica hasta el discurso esquizoide", *Taller de Letras* 22, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994, pp. 23-40.

Zapata, Miguel Ángel: "Óscar Hahn y el arte del soneto", *Revista Chilena de Literatura* 39, 1992, pp. 151-154.

-----: "Los sortilegios de Hahn", *Literatura y Libros*, *La Época*, 29 de mayo de 1993,

p. 3.

Zuffi, Griselda: "Óscar Hahn. *Estrellas fijas en un cielo blanco*" (reseña), *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 1220-1221.

#### 5.4. Otros: entrevistas breves, notas y noticias

A. M. F. : "Censura. Amor prohibido. Libro de poemas de Óscar Hahn espera más de dos años de permiso oficial", *Hoy* 506, Santiago de Chile, 1 de junio de 1983, p. 67.

Aguirre, María Elena: "Óscar Hahn en Chile: La literatura no es un trampolín para la publicidad", *El Mercurio*, 18 de junio de 1989, p. 7.

De la Parra, Marco Antonio: "El poeta Hahn versus la diva Madonna", *La Segunda*, Santiago de Chile, 2 de noviembre de 1992.

Fuente, Antonio de la: "Poeta Óscar Hahn: Soy un hijo ilegítimo de Arthur Rimbaud y San Juan de la Cruz", *La Bicicleta* 16, Santiago de Chile, octubre de 1981, p. 23.

Jara, Armando: "El Mal de amor de Óscar Hahn", *Las Últimas Noticias*, 17 de abril de 1983, p. 49.

Montes, Hugo: "Óscar Hahn: *Mal de amor*", *La Tercera*, Santiago de Chile, 20 de septiembre de 1981, p. 19.

-----: "*Flor de enamorados*", *La Tercera*, Santiago de Chile, 27 de septiembre de 1987, p. 13.

Quezada, Jaime: "Óscar Hahn. Lo prodigioso y lo insólito. Libro de autor chileno rescata a predecesores del cuento fantástico hispanoamericano. Desde Montalvo a Darío, una mirada al siglo XIX", *Ercilla* 2292, Santiago de Chile, 4 de junio de 1979, pp. 49-50.

S. V. Y.: "Nostálgico regreso de Óscar Hahn. El poeta chileno radicado en Estados Unidos no visitaba el país desde hace cuatro años. Mañana vuelve a Iowa City, donde hace clases de poesía hispanoamericana", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 4 de septiembre de 1993.

Sabella, Andrés: "La mística de Hahn y la galería humana de Rozas", *Vea* 1493, Santiago de Chile, 11 de enero de 1968, p. 27.

Valenzuela, Samuel: "Los poetas versan y se van" (entrevista), *Las Últimas Noticias*, 4 de abril de 1996, p. 31.

Woodbridge, Peter: "Labor del poeta Hahn en los Estados Unidos", *La Defensa de Arica*,

Arica, 28 de noviembre de 1972, p. 2.

[Anónimo]: “Mal de amor. Óscar Hahn”, *Paula* 361, Santiago de Chile, 3 de noviembre de 1981, p. 23.

[Anónimo]: “Óscar Hahn. Un lenguaje renovador”, *La Estrella del Norte*, Antofagasta, 23 de julio de 1982, p. 6.

[Anónimo]: “Poeta Óscar Hahn. Premios y censuras por el mismo amor”, *La Bicicleta* 36, Santiago de Chile, julio de 1983.

[Anónimo]: “Óscar Hahn: la originalidad en toda obra es un mito”, *La Discusión*, Chillán, 2 de abril de 1989, p. 10.

[Anónimo]: “Poeta Óscar Hahn: La novela es hoy un objeto de consumo”, *El Mercurio* de Valparaíso, 21 de abril de 1996, p. B 19. También en *Suplemento Cultural* de *El Diario de Aysén*, Coyhaique, 10 de junio de 1996, p. 2.

## 6. Sobre Gonzalo Millán

La bibliografía de Gonzalo Millán que se ofrece a continuación no considera los ensayos sobre poesía chilena, que se consignan cuando corresponde en las secciones correspondientes.

### 6.1. Obra poética

*Relación personal*. Santiago de Chile, Arancibia Hermanos, 1968.

*La ciudad*. Montreal, Les Editions Maison Culturelle Quebec-Amérique Latine, 1979. Segunda edición corregida: Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994 (Colección Buque de Arte).

*Vida*. Ottawa, Ediciones Cordillera, 1984.

*Seudónimos de la muerte*. Santiago de Chile, Ediciones Manieristas, 1984.

*Virus*. Santiago de Chile, Ediciones Ganimedes, 1987.

*5 poemas eróticos*. Estocolmo, Ediciones Kunza+Fenix, 1990.

*Trece lunas*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1997. (Compilación antológica de la poesía de G. M.)

## 6.2. Ensayos

“Hacia la objetividad”, en Soledad Bianchi (ed.): *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam, Instituto para el Nuevo Chile, 1983, pp. 53-57.

“Sobre la construcción de La Ciudad”, *Lar* 7, Concepción, octubre de 1985.

## 6.3. Entrevistas

Brescia, Maura: “El poeta Gonzalo Millán recibió el Premio Pablo Neruda 1987”, *La Época*, 22 de octubre de 1987, p. 26.

Chihuailaf, Elicura y Eytel, Guido: “Gonzalo Millán. Un poeta objetivista”, *Poesía Diaria* 6, año II, Temuco, mayo de 1985, pp. 12-17.

Guerrero, Pedro Pablo: “Gonzalo Millán: La metáfora no me interesa en absoluto”. *Revista de Libros, El Mercurio*, 19 de marzo de 1995, pp. 1 y 4-5.

Poo, Ximena: “Gonzalo Millán: Chile cambió y yo también”, *La Época*, 18 de mayo de 1997, p. 32.

Vega, Óscar: “Gonzalo Millán: en Concepción no hay una poesía auténtica”, *Crónicas*, Concepción, 5 de octubre de 1969.

Zerán, Faride: “La sobredosis de Gonzalo Millán”, *Literatura y Libros, La Época*, 28 de agosto de 1994, pp. 4-5.

[Anónimo]: “Gonzalo Millán, premio Pablo Neruda: Este es un galardón válido frente a otros más dudosos”, *La segunda*, Santiago de Chile, 21 de octubre de 1987, p. 23.

[Anónimo]: “Gonzalo Millán, poeta: Con la cabeza y el corazón”, *Análisis* 199, 2 al 8 noviembre de 1987, pp. 52-54.

[Anónimo]: “Gonzalo Millán: La dictadura corrigió mis poemas”, *Piel de Leopardo* 5, octubre de 1994, pp. 26-29.

[Anónimo]: “Gonzalo Millán: poeta redentor del plástico”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 2 de agosto de 1997, pp. 1- 4 y 5. (Crónica y opiniones de G. M. sobre su trabajo plástico).

#### 6.4. Crítica y estudios sobre la poesía Gonzalo Millán

Aguirre, Mariano: "Hacia una poesía totalizadora", *Cauce* 30, 6 de noviembre de 1985.

-----: "La obsesión de la escritura", *La Época*, 8 de mayo de 1987, p. 23. (Sobre *Virus* de G. M.)

-----: "La ciudad avasallada", *La nación* 16 de enero de 1995, p. 21.

Avaria, Antonio: "Poeta con náusea al fondo", *Revista de Libros, El Mercurio*, 2 de agosto de 1997, p. 5. (Sobre *Trece lunas*)

Bianchi, Soledad: "Mirar la ciudad en poemas de Gonzalo Millán y Tito Valenzuela", *Berthe Trepas* 2, Barcelona, noviembre de 1983.

-----: "La concentrada intensidad de Gonzalo Millán", *Literatura y Libros, La Época*, 18 de septiembre de 1988, p. 3.

-----: "La poesía de Gonzalo Millán, atención al detalle y concentrada intensidad", *Atenea* 461, Universidad de Concepción, 1990.

Blume, Jaime: "Gonzalo Millán: exterminio y trascendencia de la palabra poética", en Jaime Blume y otros: *Poetas del 60*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1992, pp. 9-39.

Campos, Javier: "La visión de la infancia mutilada y su proyección a la mujer y a los espacios sociales en la poesía de Gonzalo Millán", *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn)*. Minneapolis-Concepción, Institute for the Study of Ideologies and Literature- LAR, 1987, pp. 39-70.

Cárcamo, Luis Ernesto: "El retrovisor de Millán", *Literatura y libros, La Época*, 23 de abril de 1995, p. 3.

Castellano Girón, Hernán: Reseña de *La ciudad*, *Trilce* 17, Madrid, 1982.

Concha, Jaime: "Mi otra cara hundida dentro de la tierra", *Atenea* 421-422, Universidad de Concepción, julio-diciembre, 1968, pp. 425-434.

-----: "Exilio, conciencia: coda sobre la poesía de Millán", *Maiza* 1-2, vol. 5, 1981-1982.

-----: "Mapa de la nueva poesía chilena", en Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988, (véase pp. 79-84).

Espinoza Orellana, Manuel: *Aproximaciones a "Vida" de Gonzalo Millán. "La Tirana" de Diego Maquieira. Quincena crítica*. Santiago de Chile, Ediciones Altazor, 1984.

Etcheverry, Jorge: "Aproximaciones a Vida, de Gonzalo Millán", *Literatura Chilena*.

*Creación y Crítica*, Los Ángeles, California, Ediciones de La Frontera, 1984.

Foxley, Carmen: "La negatividad productiva y los gajes del oficio", en Carmen Foxley y Ana María Cuneo: *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.

-----: "Lo móvil, efímero y abierto: la ciudad de Gonzalo Millán", en Gonzalo Millán: *La ciudad*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, pp. 129-142.

Giordano, Jaime: "Gonzalo Millán: *La ciudad*", *Araucaria de Chile* 11, 1980, pp. 215-216.

-----: "Integración de las formas escriturales", *El espíritu del valle* 1, Santiago de Chile, 1985.

H. L. C.: "Relación personal de Gonzalo Millán" (reseña), *Punto final* 53, 23 de abril de 1968, p. 20.

Hoefler, Walter: "Virus de Gonzalo Millán", *Modelos textuales (géneros y tipos) en la literatura hispanoamericana moderna*. Tesis doctoral, Der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 1993-1994, pp. 256-263.

Larraín, Ana María: "La Ciudad de Gonzalo Millán", *Revista de Libros, El Mercurio*, 19 de marzo de 1995, p. 5.

M. C.: "Relación personal. Poemas por Gonzalo Millán" (reseña), *PEC* 245, 23 de agosto de 1968.

Pérez, Floridor: "Gonzalo Millán: literatura entre la crónica y la profecía", *Ercilla* 2975, 16 de diciembre de 1994, pp. 58-59.

Quezada, Jaime: "El recurso del silabario", *Ercilla* 2321, Santiago, 23 de enero de 1980, p. 47.

-----: "Gonzalo Millán: con la vida en limpio", *Ercilla* 2545, 9 de mayo de 1984, pp. 42-43. (Crónica y opiniones de G. M.).

Riquelme, Ramón: "La obra de Gonzalo Millán", *La Discusión*, Chillán, 14 de julio de 1997, p. 2.

Rojas, Waldo: "La poesía de Gonzalo Millán", *Punto final* 57, 18 de junio de 1968, pp. 20-21.

Rojas B., Ricardo: "Gonzalo Millán o la manía cerebral por escribir", *Pluma y Pincel* 149, julio de 1992, p. 35.

Rojas, Gonzalo: "Gonzalo Millán", *Literatura y Libros* 477, año 10, *La Época*, 8 de junio de 1997, pp. 1-2.

Rojo, Grinor: "La construcción de *La Ciudad* (sobre el último libro de Gonzalo Millán)", *Ideologies & Literature* 17, vol. IV, Minneapolis, septiembre-octubre, 1983, pp. 256-278.

-----: "Gonzalo Millán construye *La Ciudad*", *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile, Pehuén editores, 1989, pp. 79-112.

Running, Thorpe: "Poesía bajo la dictadura", *Nudos*, Buenos Aires, noviembre de 1990.

S. Q. R.: (Sin título, nota sobre G. M. y la publicación de *Relación personal*) *En viaje* 420, Santiago de Chile, octubre de 1968.

Sánchez Latorre, Luis (Filebo): "Millán Und Marín", *Las Últimas Noticias*, 25 de octubre de 1987, p. 39. (Sobre Gonzalo Millán y Germán Marín).

Skármeta, Antonio: "*Relación personal*, por Gonzalo Millán" (reseña), *Revista Chilena de Literatura* 1, otoño de 1970, pp. 91-95.

Valdivieso, Jaime: "Virus", *Apsi*, del 23 de febrero al 8 de marzo de 1987.

Valente, Ignacio: "Poetas de ida y vuelta", *El Mercurio*, 14 de julio de 1968, p. 5.

-----: "Dos poetas del exilio", *El mercurio*, 4 de mayo de 1980, p. E 3 (Sobre Gonzalo Millán y Pedro Lastra).

-----: "*Vida*, de Gonzalo Millán", *El Mercurio*, 3 de junio de 1984.

Videla, Alejo: (Sin título, reseña de *Relación Personal*), *El siglo*, 21 de abril de 1968, p. 14.

White, Steven: "Reconstruir la ciudad: dos poemas chilenos del exilio", en Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, LAR, 1988, pp. 167-180.

Zaldívar, María Teresa: "La mirada de Millán", *Artes y Letras, El Mercurio*, 7 de junio de 1998, p. E 16.

## 7. Sobre Juan Luis Martínez

### 7.1. Obra poética

*La Nueva Novela*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1977. Segunda edición, 1985.

*La poesía chilena*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1978.

(Poemas no incluidos en libros)

“Un texto de nadie”, *18 whiskys. Un buen record* 1-2, año I. Buenos Aires, noviembre de 1990, pp. 24-25. (También en Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris (comp.): *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1996).

“Quien soy yo”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 4 de abril de 1993, p. 8.

“Escritura II”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 14 de marzo de 1993, pp. 4-5.

### 7.2. Entrevistas y coloquios

Maldonado de la Fuente, Jaime: “Juan Luis Martínez/ Juan de Dios Martínez o de como todas íbamos a ser reinas”, *El Centro*, Talca, 1 de junio de 1992 (primera parte) y 16 de junio de 1992 (segunda parte).

Roblero C., María Ester: “Juan Luis Martínez: Me complace irradiar una identidad velada”, *Revista de Libros* 202, *El Mercurio*, 14 de marzo de 1993, pp. 1 y 4-5. (Incluye también el poema inédito “Escritura II”).

-----: “Juan Luis Martínez: Ya no tengo miedo a la muerte”, *Revista de Libros, El Mercurio*, Santiago 4 de abril de 1993. (Crónica que proyecta elementos de la entrevista anterior e incluye el poema inédito “Quién soy yo” de J. L. M.).

Pohlhammer, Erick: “Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad”, *Apsi*, Santiago de Chile, 13 al 19 de junio de 1987, pp. 46-48.

Juan Luis Martínez: “Félix Guattari en Chile. Félix Guattari conversa con Juan Luis Martínez. Juan Luis Martínez conversa con Félix Guattari”, *Revista del lector* 1, noviembre de 1998, pp. 3-5. (Aspectos de la conversación sostenida entre Juan Luis Martínez y Félix Guattari sostenida durante la visita del filósofo a Chile realizada en el año 1991 y publicada en *El devenir de la subjetividad*).

### 7.3. Crítica sobre la poesía de Juan Luis Martínez

Ajens, Andrés: "La poesía chilena misma", *El Espíritu del Valle* 4-5, Santiago de Chile, 1988, pp. 56-59. (Incluye este número de la revista además de artículos de Soledad Fariña, Manuel Espinoza O. y Eduardo Correa O., tres collages de J. L. M.).

Barrientos, Mauricio: "Juan Luis Martínez", *La Nación*, Santiago de Chile, 8 de septiembre de 1990, p. 14.

Brito, Eugenia: "La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez", *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, 2<sup>o</sup> ed., pp. 23-51.

Cámeron, Juan: "Juan Luis Martínez, poeta mayor de Chile", *Liberación*, Malmö, 31 de marzo de 1989, p. 14.

Cárcamo, Luis E.: "Juan Luis Martínez", *Literatura y Libros* 260, año V, *La Época*, 4 de abril de 1993, p. 4.

Correa O., Eduardo: "Un verso entre paréntesis de Juan Luis Martínez comentado desde el azar de los encuentros textuales", *El Espíritu del Valle* 4-5, Santiago de Chile, 1988, p. 67.

Espinoza O., Manuel: "La acción innovadora de Juan Luis Martínez", *El Espíritu del Valle* 4-5, Santiago de Chile, 1988, pp. 61-66.

-----: "Aproximación a *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez", *Aproximaciones a cuatro mundos de la poesía chilena actual*. Santiago de Chile, Altazor, 1988.

-----: "Juan Luis Martínez", *Literatura y Libros* 407, *La Época*, año 8, 4 de febrero de 1996, pp. 1-2.

Fariña, Soledad: "*La nueva novela*: (el autor,) (el silencio.)", *El Espíritu del Valle* 4-5, Santiago de Chile, 1988, pp. 54-55.

Lastra, Pedro y Lihn, Enrique: *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1987 (También en Germán Marín (ed.): *El circo en llamas*, pp. 197-201).

León Pezoa, Carlos: "Un imperdonable en la poesía", *Libertad* 250 No 1, Viña del Mar, agosto de 1993.

Lihn, Enrique: "Juan Luis Martínez: *La Nueva Novela*", *Cauce* 37, Santiago de Chile, 27 de agosto de 1985, p. 31.

-----: "Juan Luis Martínez, *La nueva novela*", *El espíritu del Valle* 1, Santiago, 1985. (*El circo en llamas*, pp. 177-180).

Martínez E., Pacían: “Silencios y autopromociones”, *El Sur*, Concepción, 23 de mayo de 1993, p. 7.

Merino, Roberto: “Juan Luis Martínez: *La nueva Novela*. La memoria secreta”, *Número Quebrado. Revista cultural y estacional* 1, Santiago de Chile, septiembre- diciembre de 1988, pp. 23-26.

-----: “Las expectativas de recepción en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”, en Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Ediciones LAR, 1988.

-----: “La constelación de los gemelos”, *Revista de Libros* 483, *El Mercurio*, 8 de agosto de 1998, pp. 4-5. (Homenaje de la publicación en los cinco años de la muerte y los 20 de la publicación de la *Nueva Novela*, que incluye además artículos de Armando Uribe e Ignacio Valente citados, y en portada un collage plástico inédito de J. L. M.)

Miralles, David: “El cisne y el signo: nota sobre la metapoesía de Juan Luis Martínez”, *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 1, Valdivia, diciembre, 1989, pp. 19-26.

Monarca, Patricia: “La deconstrucción del logos: (Una nota de *La nueva novela* del poeta Juan Luis Martínez)”, *Aérea* 1, octubre de 1997, pp. 149-152.

-----: *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*. Santiago de Chile, RIL, 1998.

Monasterios, Elizabeth: “*La nueva novela*: el texto que ríe”, *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 859-872.

Moraga, María Luz: “Juan Luis Martínez”, *Safo* 27, Santiago de Chile, marzo-abril de 1994, p. 24.

Novoa, Marcelo: “Polaroid porteña, toma 2”, *El Mercurio*, Valparaíso, 16 de diciembre de 1994, p. 39.

Pastor Mellado, Justo: “Historia porteña de la objetualidad”, *La Nación*, Santiago de Chile, 2 de abril de 1993, p. 52.

Pattillo B., Eliana: “La poesía de Adán”, *El Mercurio*, 11 de julio de 1993.

Quezada, Jaime: “Juan Luis Martínez: el desorden de los sentidos”, *Ercilla*, Santiago de Chile, 23 de noviembre de 1977, p. 50.

-----: “Juan Luis Martínez. El legado del poeta”, *Artes y Letras, El Mercurio*, 16 de mayo de 1993, p. E 23.

Rosasco, Luis: “*La nueva novela*: arte-libro por Juan Luis Martínez”, suplemento *Andrés Bello* 7, *El Mercurio*, noviembre de 1978, p. 15.

Ruiz Tagle, Carlos: “La Nueva Novela de Martínez”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 23 de abril de 1978, p. 15.

Running, Thorpe: “La nueva novela de Juan Luis Martínez”, *Alba de América* 6-7, vol 4, Westminster, julio de 1986.

-----: “El libro fenomenal de Juan Luis Martínez”, *Espíritu del valle* 2-3, Santiago de Chile, 1987, pp. 29-34.

Sánchez Latorre, Luis (Filebo): “La Nueva Novela”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 26 de noviembre de 1977, p. 7.

Schilling, Mario T.: “Libro de Juan Luis Martínez con ingenio y profundidad”, *El Mercurio*, Valparaíso, 14 de octubre de 1990, p. 40.

Stancic, Simón: “¿Originalidad en la literatura?”, *La Prensa Austral*, Punta Arenas, 22 de diciembre de 1977, p. 1.

Uribe Arce, Armando: “El poeta y el poder”, *Análisis* 339, Santiago de Chile, 9 al 15 de julio de 1990, p. 59.

-----: “El misterio de la puntuación”, *Revista de Libros* 483, *El Mercurio*, 8 de agosto de 1998, pp. 4-5.

Valdés, Enrique: “Juan Luis Martínez Holger (sombra y lenguaje)”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 22 de enero de 1978, p. 4.

Valdivieso, Jaime: “Juan Luis Martínez: el contrauniverso entre las páginas de un libro”, *Literatura y Libros*, *La Época*, 11 de septiembre de 1988, p. 3.

-----: “La subversión lógica de *La Nueva Novela*”, *Piel de Leopardo* 1, Santiago de Chile, septiembre de 1992, p. 6.

-----: “La subversión lógica de Juan Luis Martínez”, *El Mercurio*, 22 de diciembre de 1996, pp. 24-25.

Valente, Ignacio: “La poesía experimental de J. L. Martínez”, *El Mercurio*, 20 de noviembre de 1977, p. III. También en *Veinticinco años de Crítica*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1992, pp. 283-286.

-----: “La extraña poesía de Juan Luis Martínez”, *Revista de Libros*, *El Mercurio*, 4 de abril de 1993, p. 31.

-----: “La secreta vigencia de Juan Luis Martínez”, *Revista de Libros* 483, *El Mercurio*, 8 de agosto de 1998, p. 5.

Vassallo, Eduardo: “El huevo de Rodas”, *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de agosto de

1990, p. 14.

Vicuña Navarro, Miguel : “J. L. Martínez 1942-1993. La transparencia”, *Piel de Leopardo* 3, Santiago de Chile, segundo trimestre de 1993, pp. 28-29.

Zapata, Juan: “Juan Luis Martínez: síntesis de vida y obra fundamental”, *El Sur*, Concepción, 11 de agosto de 1991, p. III.

#### 7.4. Otros: noticias y referencias de interés

Donoso, Juan P.: “Juan Luis Martínez, el sujeto ausente”, *Apsi* 448, Santiago de Chile, 19 de abril de 1993, pp. 38-39.

Gacitúa G., Óscar: “La muerte de Juan Luis Martínez”, *El Llanquihue*, Puerto Montt, 11 de abril de 1993, p. A 8.

Martínez, Alita: “Mi papá está vivo y les manda un abrazo”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 11 de abril de 1993, p. 8.

Meza, María E.: “Martínez, antihéroe, ha muerto”, *La Nación*, Santiago de Chile, 30 de marzo de 1993, p. 13.

Muñoz, Orlando W.: “La palomita, Juan Luis Martínez y otros amigos”, *La Estrella*, Valparaíso, 3 de abril de 1993, p. 4.

Pérez, Floridor: “Notas al pie de Juan Luis Martínez”, *Literatura y Libros, La Época*, 18 de abril de 1993, p. 21.

Quezada, Jaime: “Uno de los más atrevidos...”, *La Nación*, Santiago de Chile, 30 de marzo de 1993, p. 13.

Redolés, Mauricio: “Un limerick para Juan Luis Martínez”, *La Nación*, Santiago de Chile, 16 de abril de 1993.

Riquelme, Ramón: “Juan Luis Martínez”, *La Tribuna*, Los Ángeles, 29 de abril de 1993, p. 3.

Robles, Lautaro: “La poesía nos hermana”, *El Mercurio*, Valparaíso, 16 de abril de 1993, p. A 3.

Rodríguez, E.: “Muerte de Juan Luis Martínez”, *El Mercurio*, Valparaíso, 4 de abril de 1993.

Rodríguez, Virgilio: “Nostalgia por el poeta y amigo Juan Luis Martínez”, *El Mercurio*,

Valparaíso, 1 de abril de 1993, p. A 5.

Sánchez Latorre, Luis (Filebo): "Muy temprano para Juan Luis Martínez", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 4 de abril de 1993, p. 35.

Vial, Sara: "Más allá de las palabras", *La Estrella*, Valparaíso, 3 de abril de 1993, p. 4.

Vodanovic M., Lucía: "Musas de lo cotidiano" (Diálogo con Eliana Rodríguez de Martínez), Revista *Ya, El Mercurio*, 4 de marzo de 1997, pp. 28-32.

Von Bischoffhausen: "Juan Luis Martínez", *Ciudad de los Césares* 29, Santiago de Chile, marzo-abril de 1993, p. 29.

[Anónimo]: "Silencioso adiós para el poeta Juan Luis Martínez", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 30 de marzo de 1993.

[Anónimo]: "Falleció Juan Luis Martínez, un adelantado de la poesía chilena", *La Época*, 31 de marzo de 1993, p. 32.

[Anónimo]: "Silencioso adiós para el poeta Juan Luis Martínez", *El Diario Austral*, Temuco, 31 de marzo de 1993, p. 23.

[Anónimo]: "Pesar en funerales del poeta Juan Luis Martínez", *El Mercurio*, Valparaíso, 1 de abril de 1993, p. A 5.

[Anónimo]: "Juan Luis Martínez, poeta subversivo", *Punto Final* 288, Santiago de Chile, 18 de abril de 1993, p. 21.

[Anónimo]: "Por delicadeza, yo perdí mi vida", *El Canelo* 43, mayo de 1993, pp. 23-24.

[Anónimo]: "Coloquios sobre Juan Luis Martínez", *El Mercurio*, Valparaíso, 4 de julio de 1993, p. C 16.

[Anónimo]: "Inspiración, homenaje y memoria. Creadores jóvenes recuerdan a Juan Luis Martínez", *La Nación*, Santiago de Chile, 17 de noviembre de 1993, p. 36.

[Anónimo]: "Homenaje en memoria de Juan Luis Martínez", *La Nación*, Santiago de Chile, 16 de diciembre de 1993, p. 32.

## 8. Sobre Raúl Zurita

La bibliografía de y sobre Raúl Zurita ha sido ordenada por Paulina Cornejo: *Anteparaíso*. Santiago de Chile, Universitaria, 1997, 6ª ed. Completamos y ordenamos la información contenida en ese trabajo. No se incluyen traducciones ni anticipos de poemas en publicaciones dispersas.

### 8.1. Obra poética

*Purgatorio 1970-1977*. Santiago de Chile, Universitaria, 1979.

*Anteparaíso*. Santiago de Chile, Editores Asociados, 1982. Madrid, Visor, 1989. Santiago de Chile, Universitaria, 1997, 6ª ed. (Incluye “Sobre esta edición” de R. Z. y la “Bibliografía de y sobre Raúl Zurita” de Paulina Cornejo).

*Tres últimos proyectos*. Santiago de Chile, Universitaria, 1984.

*Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile, Universitaria, 1985.

*El paraíso esta vacío*. Santiago de Chile, Mario Fonseca ed., 1986. (Ed. de 75 ejemplares).

*El amor de Chile*. Santiago de Chile, Montt & Palumbo Editores, 1987. Segunda edición: Santiago de Chile, Los Andes, 1989.

*Selección de poemas*. Temuco, Universidad de la Frontera, 1990.

*La vida Nueva*. Santiago de Chile, Universitaria, 1994.

#### **Dos poemas no incluidos en libros:**

“El sermón de la montaña”, *Quijada* 1, Valparaíso, 1970, pp. 67-76.

“¿Qué es el paraíso?”, en *Cal* 3, Santiago de Chile, 1979, p. 20.

### 8.2. Ensayos y artículos

Incluye los textos de carácter metapoético que hemos considerado en nuestra investigación, así como una serie de ensayos de interés publicados en la prensa, salvo cuando se refieren a autores específicos que consignamos en las secciones correspondientes.

*Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983*. Santiago de Chile, CENECA, julio de 1983. También en Hernán Vidal (ed.): *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985, pp. 299-331.

“Antología imaginaria. Escrituras en el cielo”, *Revista Universitaria* 11, Santiago de Chile, 1984, pp. 35-38.

“Mi testimonio”, *Academia* 11, Santiago de Chile, 1985. Pp. 179-186.

“Nel mezzo del camin”, *Cal* 2, Santiago de Chile, 1979, pp. 10-11.

R. Zurita, M. Eugenia Brito, D. Eltit, G. Muñoz, N. Richards: “Desacato”, *Alternativa* 15, Santiago de Chile, 21 de julio de 1986, p. 40.

“Escrituras en el cielo”, en *Revista Universitaria*, Pontificia Universidad Católica de Chile, n 11, 1er.trimestre, 1984.

“Ezra Pound en Chile: Poesía y poder”, en Armando Uribe Arce y Armando Roa Vial (ed.): *Antología de Ezra Pound. Homenaje desde Chile*. Santiago de Chile, Universitaria, 1995, pp. 107-108.

“Nuevas palabras: A un hombre”, *La Época*, 11 de diciembre de 1994, pp. 24.

“Nuevas palabras: A un rostro”, *La Época*, 8 de enero de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Carta a los críticos”, *La Época*, 30 de julio de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Carta a los poetas”, *La Época*, 2 de julio de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Carta a mis amigos”, *La Época*, 30 de abril de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Desde la noche”, *La Época*, 19 de noviembre de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Dulce patria”, *La Época*, 14 de enero de 1996, p. 24.

“Nuevas palabras: Edad de piedra”, *La Época*, 13 de noviembre de 1994, p. 24.

“Nuevas palabras: ¿Eres tú?”, *La Época*, 5 de marzo de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Eso llamado alma”, *La Época*, 30 de junio de 1996, p. 24.

“Nuevas palabras: La alegría infinita”, *La Época*, 22 de octubre de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: La poesía vive”, *La Época*, 7 de abril de 1996, p. 24.

“Nuevas palabras: La ruta costera”, *La Época*, 27 de agosto de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Muerte de un joven”, *La Época*, 17 de diciembre de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Oh, mi Dios”, *La Época*, 5 de noviembre de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Por el perdón”, *La Época*, 28 de mayo de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Premios y eternidad”, *La Época*, 11 de noviembre de 1996, p. 24.

“Nuevas palabras: Sepulcros blanqueados”, *La Época*, 24 de septiembre de 1995, p. 24.

“Nuevas palabras: Sociedad libre”, *La Época*, 2 de junio de 1996, p. 24.

“Nuevas palabras: Viva la libertad”, *La Época*, 2 de abril de 1995, p. 24.

“El fin de las lenguas”, *Artes y Letras, El Mercurio*, 21 de abril de 1996, p. E 3.

### 8.3. Entrevistas y coloquios

Aninat, Francisca: “Raúl Zurita, poeta: Mi obra es un gran confesionario”, *Cosas* 236, Santiago de Chile, 17 de octubre de 1985, pp. 35-37.

-----: “Raúl Zurita, Agregado Cultural en Roma: Escribir *La Vida Nueva*, mi último libro, me ha salvado de la locura”, *La Segunda*, Santiago de Chile, 27 de mayo de 1991, pp. 24-25.

Armada, Alfonso: “Un pueblo sin sueños no tiene ninguna posibilidad de salvación”, *El País*, Madrid, 7 de febrero de 1987, p. 29.

Astudillo G., José: “Raúl Zurita, mensaje de esperanza”, *El Mercurio*, Antofagasta, 22 de agosto de 1993, p. 16.

Benavides, Inés: “Raúl Zurita Canessa: Un poeta sin pena ni miedo”, *El Sur*, Concepción, 11 de julio de 1995, p. 9.

Berger, Beatriz: “Nunca he estado loco”, *Carola* 77, Santiago de Chile, 3 de junio de 1985, pp. 20-23.

-----: “Raúl Zurita: Mi poesía es la transgresión”, *Revista de Libros* 293, *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1994, pp. 1 y 3-4.

Blanco, Marta: “Raúl Zurita: navegando por el universo”, *Somos* 37, febrero de 1988, pp. 28-30.

Brito, María E.: “Conversación con Raúl Zurita”, *Apsi* 88, Santiago de Chile, diciembre de 1982.

Carrillo, David: “Raúl Zurita: somos bastante huecos”, *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de marzo de 1996.

Contreras, Gonzalo: “Escribimos con el secreto sueño de poder dejar de hacerlo”, *Reseña*, Santiago de Chile, septiembre de 1991, pp. 10-13.

Cussen, Antonio: “Rastros de vida y formación literaria. Diego Maquieira, Raúl Zurita”,

*Estudios Públicos* 37, verano de 1990, pp. 241-268.

Epple, Juan A.: "Transcribir el río de los sueños", *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 873-883.

Foxley, Ana María: "La poesía tiene los sueños más bellos y más buenos que un pueblo puede tener", *Literatura y Libros* 18, año 1, *La Época*, 14 de agosto de 1988, pp. 1-2.

Gómez, Silvia: "Hacemos arte porque somos infelices", *Diario La Reforma*, México, 4 de septiembre de 1994.

González, Mónica (fotos: Nelson Fuente): "Raúl Zurita, poeta: Pido perdón para Manuel Contreras", *Cosas* 488, Santiago de Chile, 6 de junio de 1995, pp. 72-75.

Guerra, Ana M.: "Zurita, poeta de Vialidad: La carretera de la costa será como una obra de arte", *La Segunda*, Santiago de Chile, 16 de junio de 1995, pp. 44-45.

Guzmán E., Rosario: "Entrevista con el poeta Raúl Zurita en Temuco: Estoy en un proceso de profundas transformaciones", *La Segunda*, 12 de agosto de 1988, pp. 40-41.

Illanes N., Mauricio: "Volar tras el verso", *El Mercurio*, 8 de noviembre de 1997, pp. A 10-12.

Imperatore, Carmen: "Raúl Zurita: 'Un problema político de primerísima importancia es el amor'. El renombrado poeta chileno habla del plebiscito y del No como una metáfora", *La Época*, 22 de febrero de 1988, p. 10.

J. M. I. : "Los cantos del imaginario. Editorial Universitaria relanzó la primera parte de *La Vida Nueva* de Raúl Zurita y el *Canto de los ríos que se aman*, donde rescata elementos del inconsciente colectivo", *El Mercurio* de Valparaíso, 12 de octubre de 1997, p. B 16.

Larraín, Ana María: "Raúl Zurita: La literatura es siempre una travesía en el desierto", *Revista de Libros* 225, *El Mercurio*, 22 de agosto de 1993, pp. 1 y 3-4.

Maack, Anamaria: "Raúl Zurita y su arte-pasión: el poeta camina siempre al borde del abismo", *El Sur*, Concepción, 23 de junio de 1985.

Madrazo, Jorge A.: "Raúl Zurita, polémico poeta chileno. Del purgatorio a la vida nueva", *La Prensa*, 15 de octubre de 1995, p. 4.

O'Hara, Edgar: "Raúl Zurita: ventanas a la realidad", *La danza del ratón* 3-4, Buenos Aires, diciembre de 1982. También como "La construcción de la vida", *El observador*, Lima, 6 de mayo de 1984, pp. XII-XIII y, en su versión completa como: "La construcción de la vida: Raúl Zurita", *Isla Negra no es una isla: el canon poético chileno a comienzos de los ochenta; entrevistas*. Valdivia, Valdivia, Barba de Pablo, 1996, pp. 97-111.

Parreño, José María: "Raúl Zurita: Si un pueblo se quedara sin arte no tendría sueños", en *Diario ABC*, Madrid, 4 de febrero de 1987, pp. 47.

Peña P., Silvia (fotografías de Jorge Marín): “Raúl Zurita: quedé en paz con mi juventud”, *El Mercurio*, 28 de enero de 1997.

Piña, Juan A.: “Abrir los ojos, mirar hacia el cielo”, *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile, Pehuén, 1990.

Rivera, Hugo: “Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita”, *Casa de Las Américas* 160, enero-febrero de 1987, pp. 91-104.

Rodríguez, V., R. Zurita, M. Hopenhayn, C. Miranda, L. Invernizzi y J. Barceló: “El sentido de la utopía. Mesa redonda”, en *Estudios Públicos* 19, Santiago de Chile, invierno de 1989, pp. 289-332.

Rodríguez O., Mario (fotos: José Monsalve): “Raúl Zurita poeta: Quisiera lanzar un grito de humanidad que vaya más allá de lo estrictamente político”, *Cosas* 311, Santiago de Chile, 1 de octubre de 1988, pp. 73-75.

-----: “Raúl Zurita: cercano a la felicidad”, *Expreso Santiago*, segunda quincena de septiembre de 1995, p. 4.

Rodríguez V., Mili: “Raúl Zurita, poeta: o somos poetas o somos locos”, *Apsi* 458, Santiago de Chile, pp. 40-42.

Santelices, Marisol: “Raúl Zurita: El infierno y el paraíso son inexpresables”, *Maga* 4, Santiago de Chile, septiembre de 1990, pp. 45-48.

Schmidlin, Heidi: “Raúl Zurita: en Chile vivimos una travesía en el desierto”, *El Canelo* 77, Santiago de Chile, enero de 1997, pp. 8-9.

Serrano, Margarita: “Raúl Zurita, poeta: Este camino costero, por ejemplo, es una obra de arte”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 2 de febrero de 1997, pp. 14-15.

Sesnic, Rodolfo: “Zurita, poeta, candidato a todos los premios, escribió el más ‘accesible’ de sus poemas”, *La Segunda*, Santiago de Chile, 27 de noviembre de 1987, p. 33.

Ulibarri, Luisa: “Raúl Zurita canta a los ríos que conversan y se aman”, *La Época*, 7 de abril de 1987, p. 25.

Maturana, Marcelo: “Raúl Zurita el poeta de *La vida nueva*. El origen de la envidia es la admiración”, *Caras* 176, 9 de enero de 1995, pp. 66-69.

Valdés U., Cecilia: “Nace *La Vida Nueva*”, *El mercurio*, 25 de julio de 1993, pp. E 24-25.

Zerán, Faride: “La vida en un país imaginario. Raúl Zurita habla de la esquizofrenia en Chile”, *La Época*, 26 de junio de 1994, pp. 14-15.

[Anónimo?]: “Raúl Zurita: imaginarse nuevamente un mundo por delante”, *Revista América Latina* 12, diciembre de 1987, pp. 62-66.

[Anónimo]: "Raúl Zurita: sueño con un mundo digno del universo que habitamos", *La Revista del Mundo* 78, Santiago de Chile, 9 de marzo de 1988, pp. 11-14.

[Anónimo]: "Chilenos por el mundo. Raúl Zurita en Italia: Roma me gusta a morir", suplemento *Revista del Domingo*, *El Mercurio*, 12 de septiembre de 1993, pp. 16-17.

#### 8.4. Crítica y estudios sobre la poesía de Raúl Zurita

Anguita, Eduardo: "Zurita en su *Purgatorio*", *Artes y Letras*, *El Mercurio*, 6 de abril de 1980, p. E 2.

-----: "Reconocimiento de Zurita", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de diciembre de 1982, p. E 4.

Araya, Juan Gabriel: "Detonaciones: *Purgatorio*", suplemento *Arte y Literatura*, *Las Últimas Noticias*, 31 de agosto de 1980, p. 20.

Blume, Jaime: "Zurita y la Biblia: un caso de intertextualidad", *Literatura y Lingüística* 4, Universidad Blas Cañas, 21 sem. 1990-1er sem. 1991, pp. 47-56.

Brito, Eugenia: "Un continente semiotizado en femenino. La escritura de Raúl Zurita", *Campos Minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, 2<sup>o</sup> ed., pp. 53-93.

Brunner, José J.: "Raúl Zurita" (sobre *La Vida Nueva*), *Literatura y Libros* 346, *La Época*, 27 de noviembre de 1994, pp. 1-2.

Cánovas, Rodrigo: "Lectura de *Purgatorio*: Por dónde comenzar", *Hueso Húmero* 10, 1981, pp. 170-177.

-----: "Literatura en dictadura", *Análisis* 148, Santiago de Chile, del 30 de junio de 1986, pp. 31-32.

-----: "Zurita chilensis: nuestro dolor, nuestra esperanza", *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile, FLACSO, 1986, pp. 57-92.

Carlson, Lorim: "Raúl Zurita: Poems from *Anteparaiso* (1982) translated by Jack Schmitt", *Review* 33, New York, septiembre-diciembre de 1984, pp. 18-23.

Carrasco, Iván: "El proyecto poético de Raúl Zurita", *Estudios Filológicos* 24, 1989, pp. 67-74.

Cavallo, Ascanio: "*La vida nueva*, de Raúl Zurita", *Literatura y Libros* 346, *La Época*, 27

de noviembre de 1994, pp. 2-3.

Celedón B., Pedro: "Nueva lectura de *Anteparaíso*", *Literatura y Libros*, *La Época*, 25 de mayo de 1977, p. 5.

Cussen, Anthony: "El *Anteparaíso* de Zurita y la situación de la crítica en Chile", *Realidad*, diciembre de 1982, pp. 21-28.

Decap, Carlos: "El *Purgatorio* de Raúl Zurita", suplemento dominical de *El Sur*, Concepción, 15 de junio de 1980.

Díaz-Muñoz, César: "*Anteparaíso*", *El Mercurio*, 20 de enero de 1986, p. A 2.

Domínguez, Delia: "*Purgatorio* de Raúl Zurita", *Paula* 323, Santiago de Chile, 20 de mayo de 1980.

Donoso, María Pilar: "Zurita-poeta-raúl", *Reseña* 15, 1994, p. 12.

Edwards, Jorge: "Reflexiones sobre *Anteparaíso*, de Raúl Zurita", *Mensaje* 317, 1983, pp. 140-141.

Espinoza O., Manuel: "Aproximaciones a la poesía de Raúl Zurita", *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*. Santiago de Chile, Altazor, 1984.

Ferguson, William: "Raúl Zurita, *Antepadise*", *World Literary Today* 3, vol. 61, p. 427.

Figueroa, A.: "Raúl Zurita, La vida nueva", *Ercilla* 3011, 25 de agosto de 1995, p. 63.

Foxley, Carmen: "La propuesta autorreflexiva de *Anteparaíso*", *Revista Chilena de Literatura* 24, 1984, pp. 83-101. También como "Raúl Zurita y la propuesta autorreflexiva de *Anteparaíso*", en Ricardo Yamal: *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988, pp. 263-288.

González Villarroel, Óscar: "El sueño cósmico de Raúl Zurita", *La Época*, 24 de agosto de 1993, p. B 14.

Illanes, Juan: "La propuesta poético testimonial de *Anteparaíso* de Raúl Zurita", *Extremos* 2, Concepción, julio-diciembre de 1986, pp. 9-17.

Jackson, Scott, "Prólogo" a la edición bilingüe de *Purgatorio*, *Latin American Literary Review* Press, Pittsburg, 1985.

Jacobson, Jeremy: "Deserts' from *Purgatorio*", *Latin American Literary Review* 23, spring, 1983.

Larraín, Ana María. "*La vida nueva* de Raúl Zurita", *Revista de Libros* 66, *El Mercurio*, 5 de agosto de 1990, pp. 1 y 3.

-----: "Una apuesta dantesca: los resplandecidos mares de Raúl Zurita", *Revista de Libros* 293, *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1994, p. 2.

Lefebvre, Andrei: "Poet develops despite oppression", *Daily Forty-Niner*, Long Beach, march 1, 1984, p. 5.

Livacich, Ernesto y otros: *La inquietud religiosa en la obra de cuatro poetas chilenos contemporáneos. Miguel Arteche, Carlos Bolton, Fidel Sepúlveda y Raúl Zurita*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, s.f., 144 p.

Llanos Melussa, Eduardo: "A propósito de *Anteparaíso*", *La Castaña* 2, Santiago de Chile, otoño de 1984, pp. 6-8.

López, Berta: "*Purgatorio*", *Atenea*, Universidad de Concepción, segundo semestre de 1979.

-----:"*Purgatorio* de Raúl Zurita", *La Discusión*, Chillán, 3 de junio de 1980, p. 3.

Mastel, Juan: "Zurita: ¿infierno o paraíso?", *Huelén* 10, Santiago de Chile, agosto de 1993, pp. 7-8.

Merwin, W. S.: "*Anteparadise*: A bilingual edition", *New York Times Book Review*, 7 de diciembre de 1986, p. 3.

Montes, Hugo: "*Canto a su amor desaparecido*", *La Tercera*, Santiago de Chile, 22 de diciembre de 1985, p. 17.

Moraga E., María Luz: "Raúl Zurita. *La vida nueva*", *Safo* 32, Santiago de Chile, enero-febrero de 1995, p. 28.

Narvaez, Jorge: "Palabras de nube y nubes de palabras: Raúl Zurita, *Anteparaíso*", *Pluma y Pincel* 2, Santiago de Chile, 11 de enero de 1983, p. 17.

O'Hara, Edgar: "Poesía chilena joven. Cuerpos signos difuminaciones", *La palabra y la eficacia: acercamiento a la poesía joven*. Lima, Latinoamericana Editores, 1984, pp. 108-129 (Sobre Raúl Zurita, Antonio Gil, Gonzalo Muñoz y Carlos Cociña).

Oviedo, José M.: "Zurita, un 'raro' en la poesía chilena", *Hispanamérica* 39, 1984, pp. 103-108.

Pérez V., Carlos: "Lecturas: *La vida nueva*. El manifiesto místico-político-teológico de Zurita", *Revista de Crítica Cultural* 10, Santiago de Chile, mayo de 1995, pp. 55-59.

Piña, María Teresa: "La hora de la ecología para la literatura", *La Gaceta del Sur*, Concepción, 12 de noviembre de 1989, pp. 4-5. (Sobre *Anteparaíso*)

Rodríguez, Mario: "Raúl Zurita o la crucifixión del texto", *Revista Chilena de Literatura* 25, 1985, pp. 115-123.

-----: "La Biblia como intertexto en tres poemas de Raúl Zurita", *Logos* 1, Universidad de La Serena, 21 semestre de 1989, pp. 87-96.

Rowe, William: "Raúl Zurita: Lenguaje, Madness and the Social Wound", *Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies* 2, vol. 2, 1983, pp. 25-40.

Ruiz Tagle, Carlos: "Anteparaiso", *La Tercera*, Santiago de Chile, 9 de enero de 1983.

Sánchez Latorre, Luis (Filebo): "Anteparaiso", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 28 de noviembre de 1982, p. 14.

-----: "El acto de Zurita", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 24 de noviembre de 1979.

-----: "Zurita", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 22 de diciembre de 1979, p. 5.

-----: "Zurita: Canto a su amor desaparecido", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 12 de enero de 1986, p. 11.

Sánchez, Omar: "Proyecto, censura y poesía en el *Purgatorio* de Raúl Zurita", *Casa de las Américas* 164, 1987, pp. 25-40.

Schilling F., Mario: "El amor de Chile" (reseña), *El Mercurio*, Valparaíso, 3 de enero de 1990, p. 10.

Segura, Armando: "Raúl Zurita, poeta chileno: Del canto bélico a la esperanza de paz", *Boletín Informativo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 12 de septiembre de 1994, pp. 1-15

Spotorno, Radomiro: "Un Zurita fronterizo", *Cauce* 193, 16 al 22 de enero de 1989, p. 46.

Suñen, Juan Carlos: "Anteparaiso de Raúl Zurita", *Revista El Crítico* 8, Madrid, diciembre de 1991, pp. 4-5.

Valdés, Adriana: "Escritura y silenciamiento", *Mensaje* 276, Santiago de Chile, enero-febrero de 1979, pp. 40-42.

Valente Ignacio: "El poeta Zurita", *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1975. También en: *Veinticinco años de crítica*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1992, pp. 277-279.

-----: "Raúl Zurita: *Purgatorio*", *Artes y Letras, El Mercurio*, 16 de diciembre de 1979.

-----: "Algo más sobre Zurita", *El Mercurio*, 19 de octubre de 1980, p. E 3.

-----: "Zurita entre los grandes", *El Mercurio*, 24 de octubre de 1982, p. E 3. También en *Veinticinco años de crítica*, pp. 280-282.

-----: "Zurita en la poesía chilena", *Artes y Letras, El Mercurio*, 31 de octubre de 1982, p. E.

-----: "Retrospectiva de Zurita" *El Mercurio*, 11 de septiembre de 1983, p. E-3.

-----: "Zurita, una nueva lírica", *El Mercurio*, 16 de diciembre de 1984, E 3.

-----: "La nueva lírica del poeta Zurita", en *El Mercurio*, 22 de diciembre de 1984, p. 2.

-----: "Raúl Zurita: *Canto a su amor desaparecido*", *El Mercurio*, 15 de diciembre de 1985, p. E 3.

-----: "Parra y Zurita en inglés", *El Mercurio*, 16 de octubre de 1986, p. E 3.

-----: "El amor de Chile", *El Mercurio*, 29 de noviembre de 1987, p. E 3.

Vargas Saavedra, Luis: "Decimocuarta joya bibliográfica: El amor de Chile", *Revista de Libros, El Mercurio*, Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1992, p. 2.

Vera, Richard: "Zurita y su locura de escribir en el desierto", (crónica y breves opiniones del poeta) *La Época*, 13 de agosto de 1993, pp. 10-11.

Vidal L., Orlando: "Raúl Zurita", *Academia* 11, Santiago de Chile, 1985, pp. 175-177.

Yamal, Ricardo: "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita", *Inti*, primavera de 1990, pp. 97-105.

## **8.5. Otros: Crónicas, polémicas, noticias relevantes y entrevistas (ordenados por fecha)**

A continuación señalamos aquellas referencias que pueden resultar de interés para comprender el impacto de la obra de Raúl Zurita en la prensa.

Barcells, Fernando: "Ahora Zurita, que vaciado y cortado te hace la vida", *Bravo* 1, vol. 4, enero de 1980.

[Anónimo]: "Purgatorio por Raúl Zurita", *Qué Pasa* 455, Santiago de Chile, 3 de enero de 1980, p. 58.

Sommer, Waldemar: "Por caminos de *Purgatorio*", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27 de enero de 1980, p. E 5. (Sobre representación plástica de la poesía de Zurita realizada por Leppe, Dittborn y Altamirano).

Barcells, Fernando: "Purgatorio: Obra de Raúl Zurita", *Bravo* 2, vol. 4, febrero de 1980,

pp. 100-102.

González, José: "Raúl Zurita y la poesía joven", *El Mercurio*, Antofagasta, 5 de marzo de 1980, p. 3.

[Anónimo]: "Sinopsis cultural: Recital poético de Raúl Zurita", *El Sur*, 9 de junio de 1980, p. 2.

[Anónimo]: "Jueves y viernes próximos: Jornadas poéticas del Chileno-Británico", *Crónica*, Concepción, 10 de junio de 1980, p. 17.

[Anónimo]: "Sinopsis cultural: Mañana es el recital poético de Raúl Zurita", *El Sur*, Concepción, 11 de junio de 1980, p. 2.

[Anónimo]: "Lectura poética de Raúl Zurita", *Crónica*, Concepción, 12 de junio de 1980, p. 17.

[Anónimo]: "Sinopsis Cultural: Poeta Raúl Zurita viene los días jueves y viernes", *El Sur*, Concepción, 10 de junio de 1980, p. 2.

[Anónimo]: "*Purgatorio* de Raúl Zurita", *El Heraldo de Linares*, Linares, 18 de julio de 1981, p. 2.

Lafourcade, Enrique: "Que Zurita me perdone", *Qué Pasa*, Santiago de Chile, 9 de octubre de 1980, pp. 28-29.

[Anónimo]: "Raúl Zurita. La poesía del amor redimido", *Hoy* 189, 10 de marzo de 1981, p. 41.

Jiles M., Pamela: "Zurita más acá del paraíso", *Perspectivas* 7, julio de 1981, pp. 20-24.

[Anónimo]: "Libros en vitrina: *Purgatorio*", *La Estrella del Norte*, Antofagasta, 19 de marzo de 1982, p. 7.

[Anónimo]: "Itinerario: Literatura", *Artes y Letras*, El Mercurio, Santiago de Chile, 27 de junio de 1982, p. E 8. (Sobre los versos en el cielo de Nueva York).

León, Carlos: "Buenas tardes: *Purgatorio*", *La Estrella de Valparaíso*, Valparaíso, 22 de julio de 1982, p. 4.

Pérez, Laborde, Elga: "Zurita: el poeta escandaloso", *La Segunda*, Santiago, 12 de noviembre de 1982.

Silvia, Samuel: "Cómo matar el arte, y de paso, cambiar el mundo", *Buen Domingo*, *La Tercera*, Santiago de Chile, 14 de noviembre de 1982.

[Anónimo]: "Poesía: Zurita en su *Anteparaíso*", *Ercilla* 2468, Santiago de Chile, 17 de noviembre de 1982, pp. 51-52.

Larraín, Consuelo: "El fenómeno Zurita )Delfín de la poesía chilena?", *Qué Pasa* 606, 18 de noviembre de 1982, p. 43.

[Anónimo]: "Raúl Zurita: Conmoción, *Anteparaiso*", *Vanidades* 24, vol. 2, Santiago de Chile, 23 de noviembre de 1982, p. 98.

[Anónimo]: "Poeta Raúl Zurita ofrece hoy recital", *24 Horas*, Valdivia, 15 de diciembre de 1982, p. 3.

Torres, Jorge: "Presencia de Raúl Zurita en Valdivia", *24 Horas*, Valdivia, 20 de diciembre de 1982, p. 9.

Gelsic, Ricardo: "Ediciones: *Anteparaiso* sin antesala", *Revista Providencia*, Santiago de Chile, diciembre de 1982.

[Anónimo]: "Raúl Zurita: color, rostro humano es el cielo", *Mundo* 1, Santiago de Chile, diciembre de 1982, p. 24.

[Anónimo]: "*Anteparaiso* ocupó el primer lugar en 1982", *Las últimas Noticias*, Santiago de Chile, 14 de enero de 1983, p. 7.

Sierra, Malú: "El nuevo gran poeta de Chile habla", *Revista del Domingo, El Mercurio*, 17 de abril de 1983, pp. 8-9 y 11.

Sierra, Malú: "Una aventura poética radical", *Revista del Domingo El Mercurio*, 17 de abril de 1983, p. 10.

Mora P., Ziley: "Raúl Zurita: de las vacas al paraíso", *El Diario Austral*, Temuco, 23 de abril de 1983, p. 2.

Mora P., Ziley: "Zurita: en París y en Temuco", *El Diario Austral*, 18 de mayo de 1983, p. 2.

Riquelme, Ramón: "*Anteparaiso*", *El Heraldo*, Linares, 19 de mayo de 1983, p. 2.

Paniagua, Jorge E.: "Punto de vista: La poesía de Zurita", *La Estrella de Iquique*, 28 de mayo de 1983, p. 2.

Osorio Huerta, Manuel: "Letropensemos", en *24 Horas*, Noticias IX Región, 7 de junio de 1983, p. 3.

[Anónimo]: "A París reportaje sobre niños poetas de Temuco", *La Tercera*, 18 de junio de 1983.

Osorio Huerta, Manuel: "Letropensemos", *El Diario de Temuco*, 23 de junio de 1983, p. 2.

[Anónimo]: "Viene a Temuco el poeta Raúl Zurita", *El Diario Austral*, Temuco, 25 de

junio de 1983, p. 5.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita visitará Temuco la próxima semana”, *El Diario Austral*, Temuco, 3 de julio de 1983, p. 6.

Anónimo: “Almorzará con *24 Horas*. Poeta Raúl Zurita: El jueves en Temuco”, *24 horas*, Temuco, 5 de julio de 1983, p. 5.

Faundez, Juan: “Zurita. Feliz de ir a Temuco: Conversación exclusiva con *24 Horas*”, *24 Horas*, Temuco, 6 de julio de 1983, p. 12.

[Anónimo]: “Consagración internacional de Raúl Zurita en Francia”, *El Diario Austral*, Temuco, 6 de julio de 1983.

[Anónimo]: “Poeta Zurita llega a Temuco”, *La Tercera*, Edición de Provincia, 7 de julio de 1983, p. 5.

[Anónimo]: “Zurita en Temuco”, *24 Horas*, Noticias de la IX Región, 7 de julio de 1983, p. 3.

Faúndez, Juan I.: “Poeta Raúl Zurita...¿impotente literario?”, *24 Horas*, Temuco, 8 de julio de 1983, p. 3.

[Anónimo]: “Poema en el desierto proyecta escribir Raúl Zurita”, *La Tercera*, Edición de provincia, 8 de julio de 1983.

[Anónimo]: “Raúl Zurita: Soy el mejor poeta de Chile”, *El Diario Austral*, Temuco, 8 de julio de 1983. p. 30. (Entrevista a su llegada a Temuco).

[Anónimo]: “Zurita con alumnos del Colegio Centenario”, *El Diario Austral*, Temuco, 9 de julio de 1983, p. 8.

[Anónimo]: “Zurita se fue a dialogar con Neruda”, *24 Horas*, Temuco, 11 de julio de 1983, p. 6.

[Anónimo]: “Top secret: Poeta Zurita al inglés”, *La Segunda*, Santiago de Chile, 28 de julio de 1983, p. 5.

Goldsack, Hugo: “El tema diferente: Raúl Zurita y la oreja de Van Gogh”, *El Diario de Temuco*, 9 de agosto de 1983, p. 2.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita en la Sala Catorce”, *Arte y Cultura, El Mercurio*, Valparaíso, 18 de septiembre de 1983.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita en la Sala Catorce”, *El Mercurio*, Valparaíso, 22 de septiembre de 1983, p. 2.

Sierra, Malú: “Raúl Zurita, poeta: El problema del país no es de perdón sino de olvido”,

*Cosas* 187, Santiago de Chile, 1 de diciembre de 1983, pp. 54-55.

[Anónimo]: “Recital de poeta Zurita: Instituto”, *Arte y Cultura, El Mercurio*, 10 de diciembre de 1983, p. 2.

[Anónimo]: “Conversación entre Raúl Zurita y Juan Dowey”, *Phuma & Pincel* 14, Santiago de Chile, abril-mayo de 1984, pp. 35-45.

[Anónimo]: “Presencia del escritor”, *Arte y Cultura, El Mercurio*, Valparaíso, 19 de septiembre de 1984, p. 2.

[Anónimo]: “Escritor Raúl Zurita visitará La Serena”, *El Día*, La Serena, 11 de octubre de 1984, p. 5.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita presenta a José Basso”, *El Mercurio*, Valparaíso, 15 de octubre de 1984, p. 2.

[Anónimo]: “Mañana en La Serena se reunirá con escritores jóvenes: Poeta Raúl Zurita visita la IV Región”, *La Provincia*, Ovalle, 15 de octubre de 1984, p. 11.

[Anónimo]: “Zurita en inglés”, en *Hoy* 389, Santiago de Chile, 31 de diciembre de 1984, p. 25. (Sobre la traducción al inglés de *Anteparaiso*).

Soria, Bernardo: “Cuatro mundos en la poesía actual”, en *El Mercurio*, Valparaíso, 22 de mayo de 1985, p. 2.

[Anónimo]: “Diálogo con Raúl Zurita”, *El Sur*, Concepción, 12 de junio de 1985.

[Anónimo]: “Raúl Zurita presenta su libro inconcluso”, *La Segunda*, Santiago de Chile, 26 de junio de 1985, p. 25. (Sobre *La vida nueva*).

[Anónimo]: “Literatura: Libro de poemas”, *El Mercurio*, 30 de junio de 1985, p. E 10. (Sobre proyecto de escribir parte de su último libro en tres desiertos americanos).

Marras, Sergio: “Raúl Zurita. El paraíso en la tierra”, *Apsi* 157, 15 al 28 de julio de 1985, pp. 39-41.

Correa, Magdalena y Yolanda Montecinos: “Raúl Zurita”, *Paula* 464, Santiago de Chile, 15 de octubre de 1985, p. 5.

Mez B., M. Eugenia y Yolanda Montecinos: “Otra vez Zurita”, *Paula* 470, Santiago de Chile, 7 de enero de 1986, p. 9.

[Anónimo]: “La guerra de los libros de amor”, *La Bicicleta* 67, 21 de enero de 1986.

Valdés Urrutia, Cecilia: “Raúl Zurita: en los límites de su capacidad imaginativa”, *El Mercurio*, 2 de febrero de 1986, p. E 5.

Serrano, Margarita: "Raúl Zurita se busca un paraíso", *Mundo* 43, Santiago de Chile, junio de 1986, pp. 92-96 y 100.

Almendáriz, Maite: "¿Se destruye nuestro lenguaje?", *El Mercurio*, 6 de julio de 1986, p. E 4.

Romero, Graciela: "Un desacato en la línea no oficial de la cultura chilena por Raúl Zurita, María Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz y Nelly Richard", *Vanidades* 16, Santiago de Chile, 22 de julio de 1986, p. 17.

Saúl, Ernesto: "Balance con signo +. 'Desacato' por Raúl Zurita, María Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz y Nelly Richard", *Cauce* 88, Santiago de Chile, 18 al 24 de agosto de 1986, pp. 28.29.

Ulibarri, Luisa: "Desacato" por Raúl Zurita, María Eugenia Brito, Diamela Eltit, Nelly Richard y Gonzalo Muñoz, *Mundo* 45, Santiago de Chile, agosto de 1986, pp. 98-100.

[Anónimo]: "Con o sin rima", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 16 de noviembre de 1986, pp. 8-10.

[Anónimo]: "And our critics commend. The book Reviuw", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 14 de diciembre de 1986, p. 10.

Aguirre, María E.: "Para hablar del paraíso y del infierno; Talleres Literarios", *El Mercurio*, 8 de febrero de 1987, p. E 12 (Entrevista y notas sobre la primera sesión de un taller).

Ulibarri, Luisa: "El jueves en La Casa Larga habrá una lectura inédita. Raúl Zurita canta a los ríos que conversan y se aman", *La Época*, 7 de abril de 1987, p. 25.

[Anónimo]: "Raúl Zurita: del *Purgatorio* a *La Vida Nueva*", *Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, 24 de mayo de 1987, p. 3.

[Anónimo]: "Raúl Zurita inicia Taller", *Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, 22 de junio de 1987, p. 23

Sesnic, Rodolfo: "Zurita, poeta, candidato a todos los premios, escribió el más 'accesible' de sus poemas", en *La Segunda*, 27 de septiembre de 1987, p. 33.

Anónimo: "Seminario con Raúl Zurita", *La Época*, Santiago de Chile, 30 de septiembre de 1987, p. 24. (Sobre seminario "Lenguaje y nuevo mundo" dictado por Zurita y dirigido a políticos, economistas, sociólogos, antropólogos, artistas e intelectuales, en el Museo de Arte Precolombino).

[Anónimo]: "Nueva obra de Raúl Zurita", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 24 de noviembre de 1987, p. 10. (Sobre presentación de *El amor de Chile* en la U. de Chile).

[Anónimo]: "Ceremonia literaria en la Casa Central de la Universidad de Chile: Juan de Dios Vial Larraín presentó *El amor de Chile* del poeta Raúl Zurita", *La Época*, 24 de noviembre

de 1987, p. 25.

[Anónimo]: “Último libro de Zurita”, *La Tercera*, 25 de noviembre de 1987, p. 10. (Sobre *El amor de Chile*).

García, Ricardo: “*El amor de Chile*”. (Logró sentar a Zurita con rector Juan de Dios Vial) *Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, 14 de diciembre de 1987, p. 9.

[Anónimo]: “Agenda: poesía y fotografía”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 18 de diciembre de 1987, p. 9 (Crónica sobre la presentación de *El amor de Chile*).

Ganderats, Luis A.: “Raúl Zurita ¿Otra divina comedia?”, *Paula* 516, Santiago de Chile, diciembre de 1987, pp. 66-69.

Romero, Graciela: “Poemas al amparo de tu amor”, *Mundo* 11, Santiago de Chile, diciembre de 1987.

M. S.: “Raúl Zurita. El ingeniero de *La vida nueva*”, *Ingenieros* 103, febrero de 1988, pp. 26-29.

[Anónimo]: “Estilo personal: Viaja becado por la Fundación Andes. Despedida para el poeta Raúl Zurita que parte a Temuco”, *La Época*, 4 de marzo de 1988, p. 31.

[Anónimo]: “También Onan”, *A Fondo* 29, Santiago de Chile, primera quincena de marzo de 1988, p. 38.

[Anónimo]: “La Universidad de la Frontera. Presentación oficial del poeta nacional Raúl Zurita”, *El Diario Austral*, Temuco, 26 de abril de 1988, p. 5.

[Anónimo]: “UFRO da su apoyo a la literatura”, *El Diario Austral*, Temuco, 29 de abril de 1988, p. 5.

[Anónimo]: “Con el poeta Raúl Zurita. UFRO inicia proyección literaria”, *El Diario Austral*, Temuco, 27 de abril de 1988, p. 5.

[Anónimo]: “Encuentro organizado por la UFRO: Raúl Zurita se reúne con poetas regionales”, *El Diario Austral*, Temuco, 24 de mayo de 1988, p. 5.

[Anónimo]: “Recital de Raúl Zurita en aula universitaria”, *El Diario Austral*, Temuco, 14 de junio de 1988, p. 5.

[Anónimo]: “Raúl Zurita se reunirá con escritores regionales”, en *El Diario Austral*, Temuco, 19 de junio de 1988, p. 5. (En el Aula Magna de la Universidad de la Frontera se realizará el próximo 26 de mayo).

[Anónimo]: “Agenda cultural: Lectura poética con Raúl Zurita”, *El Sur*, Concepción, 24 de junio de 1988, p. 2.

[Anónimo]: “Un encuentro con el poeta Raúl Zurita en la ciudad de Temuco. El escritor está becado por la Fundación Andes”, *La Época*, Santiago de Chile, 29 de junio de 1988, p. 27.

[Anónimo]: “Invitan a integrar Talleres de Creación con poeta Zurita”, *El Diario Austral*, Temuco, 17 de julio de 1988, p. 5.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita ofrecerá recital en Angol”, *Renacer de Chile*, Angol, 18 de julio de 1988, p. 3. (El 28 de julio Zurita visitará Angol y dará recital poético en Salón Auditorium del Hospital Angolino).

[Anónimo]: “Raúl Zurita inicia talleres literarios”, *El Diario Austral*, Temuco, 27 de julio de 1988, p. 5. (Anuncian Talleres de Creación para estudiantes y jóvenes durante la estadía de Zurita en la Universidad de la Frontera)

[Anónimo]: “Recital del poeta Raúl Zurita hoy en Auditorium del hospital”, *Renacer de Chile*, Angol, 28 de julio de 1988, p. 3.

[Anónimo]: “Raúl Zurita: Un poeta que conversa con Gabriela y Neruda”, *El Diario Austral*, Temuco, 31 de julio de 1988, p. 16.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita ofreció recital en nuestra ciudad”, *Renacer de Chile*, Angol, 1 de agosto de 1988, p. 2. (Sobre recital poético en Auditorium del Hospital local).

[Anónimo]: “Entusiasmo por participar: Comienzan talleres con Raúl Zurita”, *El Diario Austral*, Temuco, 4 de agosto de 1988, p. 5.

Sierra, Malú: “Zurita, el poeta”, *Caras* 11, 21 de septiembre de 1988, pp. 68-70.

[Anónimo]: “Durante diez lunes en la UFRO. Seminario en lenguaje con poeta Raúl Zurita”, *El Diario Austral*, Valdivia, 26 de septiembre de 1988, p. 5

[Anónimo]: “Zurita: Entre-visto”, *Barbaria*, Santiago de Chile, septiembre de 1988, pp. 2-3.

Brescia, Maura: “En La Chascona recibió el Premio Pablo Neruda. Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita”, *La Época*, 23 de octubre de 1988, p. 33.

[Anónimo]: “Premio Pablo Neruda obtuvo Raúl Zurita”, *Fortín Mapocho*, 24 de octubre de 1988, p. 22.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita en el Noveno Arcoiris de Poesía”, *El Llanquihue*, Puerto Montt, 1 de diciembre de 1988, p. 8.

[Anónimo]: “Raúl Zurita llegó a Puerto Montt”, *El Diario Austral*, Puerto Montt, 1 de diciembre de 1988, p. 7. (Se realizará el Noveno Arcoiris de Poesía organizado por la Corporación Cultural de esa ciudad con la participación de Zurita).

[Anónimo]: “Raúl Zurita: gran poeta”, *El Pampino*, Antofagasta, 3 de diciembre de 1988,

p. 19. (Sobre *Purgatorio*).

[Anónimo]: “Poeta Zurita cantó a los ríos chilenos”, *El Diario Austral*, Puerto Montt, 6 de diciembre de 1988, p. 7. (Sobre Noveno Arcoiris de Poesía).

[Anónimo]: “Poetas de la zona ofrecieron recital junto a Raúl Zurita”, *El Diario Austral*, Puerto Montt, 6 de diciembre de 1988, p. 7. (Sobre Noveno Arcoiris de Poesía).

[Anónimo]: “Raúl Zurita. Un desafío cultural”, *El Diario Austral*, Temuco, 10 de diciembre de 1988, p. 8.

[Anónimo]: “Con recital el 3 de enero Raúl Zurita se despide de Temuco”, *El Diario Austral*, Temuco, 27 de diciembre de 1988, p. 5.

[Anónimo]: “Recital de despedida para Raúl Zurita”, *El Diario Austral*, Temuco, 3 de enero de 1989, p. 5. (Término de las actividades de Raúl Zurita en Temuco con el encuentro “Raúl Zurita, el poeta y su obra”).

[Anónimo]: “Raúl Zurita al despedirse de la ciudad: En esta zona está lo mejor de la poesía”, *El Diario Austral*, Temuco, 4 de enero de 1989, p. 5. (Señaló al término de la beca Fundación Andes y Universidad de la Frontera para programa “Escritores en Residencia”).

[Anónimo]: “Bravo y Zurita se ponen las pilas en democracia”, *Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, 20 de marzo de 1990, p. 26. (Sobre concierto y recital poético en la Universidad Católica de Chile).

[Anónimo]: “Bravo y Zurita apoyan a jóvenes talentos”, *El Mercurio*, 21 de marzo de 1990, p. C 15.

[Anónimo]: “Raúl Zurita conducirá programa cultural en radio Ventisqueros”, en *El Diario de Aysén*, Coyhaique, 29 de marzo de 1989, p. 7.

Aleuyr, Óscar: “Zurita en ventisqueros”, *Diario de Aysén*, Coyhaique, 20 de junio de 1989, p. 5 (crónica sobre el programa radial “Arte, Literatura y Pasión” de Raúl Zurita en la Radio Ventisqueros).

[Anónimo]: “Escapate: El amor de Chile, poemas de Raúl Zurita”, *Hoy* 625, 10 al 16 de julio de 1989, p. 43.

Schilling F., Mario: “La franja del amor”, *El Mercurio*, Valparaíso, 25 de noviembre de 1989, p. 10.

[Anónimo]: “Este jueves en la Universidad Católica. Concierto para becas jóvenes talentos darán Bravo y Zurita”, *La Nación*, Santiago de Chile, 21 de marzo de 1990, p. 31.

[Anónimo]: “La recaudación servirá para crear becas de estudiantes. Bravo y Zurita presentan un recital de música y poesía”, *La Época*, Santiago de Chile, 21 de marzo de 1990, p. 34.

[Anónimo]: “Roberto Bravo y Raúl Zurita en Universidad Católica: Recital de apoyo a jóvenes talentos”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 21 de marzo de 1990, p. 12.

[Anónimo]: “Recital poético: De Roberto Bravo y Raúl Zurita”, *El Diario*, Santiago de Chile, 22 de marzo de 1990, p. 18.

[Anónimo]: “Arte y cultura: Poeta Raúl Zurita disertará el lunes en la Universidad del Norte”, *El Mercurio*, Antofagasta-Calama, 7 de abril de 1990, p. 4.

Escobar, Paula: “Raúl Zurita: no le gusta mirarse en el espejo”, *Caras 52*, Santiago de Chile, 11 de abril de 1990, pp. 42-44.

Fierro, Juan M.: “Raúl Zurita”, *El Diario Austral*, Temuco, 29 de abril de 1990, p. A 3. (Sobre actividades de Raúl Zurita en Temuco).

[Anónimo]: “Homenaje al poeta ecuatoriano Alfredo Gangotena: Conferencia de Raúl Zurita”, *La Época*, Santiago de Chile, 10 de mayo de 1990, p. 33.

[Anónimo]: “Actualidad cultural: Viene Raúl Zurita”, *El Sur*, Concepción, 6 de junio de 1990, p. 2.

[Anónimo]: “Dos actos tendrá hoy poeta Zurita”, *El Sur*, Concepción, 8 de junio de 1990, p. 2.

[Anónimo]: “Junto al poeta Raúl Zurita. Confirmaron visita del pianista Roberto Bravo”, *El Diario Austral*, Temuco, 21 de junio de 1990, p. A 10.

[Anónimo]: “Poeta Raúl Zurita dio su apoyo a postulación de doctor Von Baer”, *El Diario Austral*, 24 de junio de 1990, p. A 11. (Sobre candidatura a Rector de la Universidad de la Frontera).

[Anónimo]: “Bravo y Zurita dieron recitales en Temuco”, *La Tercera*, Edición de Provincia, 3 de julio de 1990, p. 39.

[Anónimo]: “Público repleta gimnasio B. O'Higgins en dos funciones: Ovación de pie premió recital de Roberto Bravo y Raúl Zurita”, *La Tercera*, Edición de Provincia, 4 de julio de 1990, p. 39.

[Anónimo]: “Junto a Roberto Bravo y Raúl Zurita. Inolvidable experiencia de jóvenes estudiantes de Temuco”, *La Nación*, Edición de Provincia, 5 de julio de 1990, p. 30.

[Anónimo]: “Temuco vibró con los artistas. Brillante fue concierto de Raúl Zurita y Roberto Bravo”, *Fortín Mapocho*, Edición de Provincia, 7 de julio de 1990, p. 23.

[Anónimo]: “Partió primer encuentro hispanoamericano de poesía”, *Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, 17 de julio de 1990, p. 26.

[Anónimo]: “Un recital de despedida ofreció el vate Raúl Zurita”, *Las Últimas Noticias*, 15

de agosto de 1990, p. 32.

Bravo, Patricia: "Raúl Zurita. Ni pena ni miedo", suplemento *Buen Domingo, La Tercera*, 26 de agosto de 1990, pp. 8-9.

LOT: "Raúl Zurita, super estrella", *El Espectador*, San Antonio, 14 de septiembre de 1990, p. 2.

López, Mario: "Raúl Zurita: el escritor de los cielos", *Trauko*, Santiago de Chile, septiembre de 1990, pp. 54-55.

[Anónimo]: "Despedida", *Maga 4*, Santiago de Chile, septiembre de 1990.

[Anónimo]: "Actualidad cultural: Recital de despedida", *El Sur*, Concepción, 22 de septiembre de 1990, p. 2.

[Anónimo]: "Poeta a cargo diplomático en Italia: En el Municipal se despedirá Raúl Zurita", *La Tercera*, 22 de septiembre de 1990, p. 37.

[Anónimo]: "Raúl Zurita ofrece recital de despedida", *El Diario*, Santiago de Chile, 24 de septiembre de 1990, p. 22. (En el Municipal, con motivo de su próximo viaje a Italia como agregado Cultural).

[Anónimo]: "A todo verso será despedida de Zurita", *Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, 25 de septiembre de 1990, p. 23. (Con motivo de la investidura del cargo de Agregado Cultural en Italia).

[Anónimo]: "Despedida de Zurita", *La Época*, Santiago de Chile, 25 de septiembre de 1990, p. 33.

[Anónimo]: "Lectura de poemas en despedida a Raúl Zurita", *El Mercurio*, 25 de septiembre de 1990, p. A 6.

[Anónimo]: "Raúl Zurita: Recital de despedida", *La Nación*, Santiago de Chile, 25 de septiembre de 1990, p. 39. (Recital poético en el Teatro Municipal con motivo de su despedida, se realizará hoy).

[Anónimo]: "Libros y autores: *El amor de Chile*", *Ercilla* 2881, 17 de octubre de 1990.

[Anónimo]: "Raúl Zurita: Entrevista y anticipo de *La Vida Nueva*", *Reseña* 8, vol. 3, 1990.

[Anónimo]: "En medio del camino del grupo La Loba. Poemas de Zurita y la emoción del teatro", *La Nación*, Santiago de Chile, 17 de febrero de 1991, p. 35.

[Anónimo]: "Estrenan obra teatral con poesía de Raúl Zurita", *Las Últimas Noticias*, 18 de noviembre de 1991, p. 36.

Passalacqua, Ítalo: "Con igual espíritu aterrizan en el teatro poemas de Zurita", *La*

*Segunda*, 20 de noviembre de 1991. p. 32.

[Anónimo]: “Libro de Zurita ilustrado por Toral”, *La Época*, 6 de octubre de 1992, p. 33. (Edición de lujo de *El amor de Chile*).

[Anónimo]: “Para leer: *El amor de Chile*”, *El Mercurio*, 20 de octubre de 1992, p. 23.

[Anónimo]: “Profeta en su tierra: *Anteparaiso*, poemas de Raúl Zurita”, *Hoy* 276, Santiago de Chile, 3 de noviembre de 1992, p. 34.

[Anónimo]: “*El amor de Chile*, Raúl Zurita”, *Caleidoscopio* 3, vol. 1, febrero de 1993, p. 35.

Paez, José-Christian: “El plagio de Raúl Zurita”, *Las Últimas Noticias*, Suplemento La Semana, 8 de agosto de 1993, pp. 12-13.

[Anónimo]: “Una frase de Raúl Zurita fue escrita en medio del desierto de Atacama. La inédita obra será inaugurada este viernes”, *La Época*, 11 de agosto de 1993, p. B 15.

[Anónimo]: “Tiro al blanco: Homenaje a Zurita”, *Qué Pasa* 1168, 28 de agosto de 1993, p. 80.

[Anónimo]: “Raúl Zurita: el poeta en entredicho”, *Andina*, El Salvador, 4 de septiembre de 1993, p. 2 (Sobre supuesto plagio a Bob Dylan).

[Anónimo]: “Información reservada: Mensaje escrito en el desierto”, *La Estrella*, Valparaíso, 11 de agosto de 1993, p. 7.

Zamora, Lucía: “Inauguran verso escrito sobre el desierto. Cada letra mide 2,50 metros de alto”, *La Tercera*, 11 de agosto de 1993, p. 14.

Páez, José Cristian: “Sobre el plagio de Zurita”, *Las Últimas Noticias*, 11 de agosto de 1993. (Carta editorial; precisa algunos conceptos sobre su artículo “El plagio de Raúl Zurita”)

Mandujano, Víctor. “Cordura, señores: otro performance de Zurita”, *El Diario*, Santiago de Chile, 13 de agosto de 1993, p. 30.

[Anónimo]: “Poema de Raúl Zurita se inaugura en el desierto”, *El Mercurio*, 13 de agosto de 1993, p. A 6.

[Anónimo]: “Hoy será inaugurado el poema del desierto”, *El Mercurio*, Antofagasta-Calama, 13 de agosto de 1993, p. 6.

[Anónimo]: “Dos ministros presidirán ceremonia: Hoy se inaugura la frase en el desierto”, *La Estrella del Loa*, Calama, 13 de agosto de 1993, p. 5.

Vera, Richard: “Su último libro concluye con una frase en medio de la Pampa. Zurita y su

locura de escribir en el desierto”, *La Época*, 13 de agosto de 1993, pp. 10-11.

[Anónimo]: “Conmovedora inauguración del poema de Zurita en el desierto”, *El Mercurio*, 14 de agosto de 1993, p. 5.

[Anónimo]: “Escriben en el desierto verso de Raúl Zurita”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 15 de agosto de 1993, p. 3

[Anónimo]: “Zurita grabó sus versos en Atacama”, *Las Últimas Noticias*, 14 de agosto de 1993, p. 32.

Celedón B., Pedro: “Zurita, poeta de cielo y tierra”, *La Época*, 17 de agosto de 1993, p. 9.

Arteche, Miguel: “El parto de Conchita y Mulato”, *La Época*, 18 de agosto de 1993, p. 14. (Polémico artículo sobre la escritura del verso de Raúl Zurita “Ni pena ni miedo” en el desierto)

Etwords: “Desde el purgatorio al desierto de Atacama”, *La Época*, 18 de agosto de 1993, pp. 3-4.

[Anónimo]: “Anticipo: *La vida nueva*”, *Literatura y Libros* 280, *La Época*, 22 de agosto de 1993, p. 1-2.

Astudillo G., José: “Raúl Zurita, mensaje de esperanza”, *El Mercurio*, Antofagasta-Calama, 22 de agosto de 1993, p. 16.

[Anónimo]: “Zurita maravillado”, *Hoy* 840, Santiago de Chile, 23 de agosto de 1993, p. 33.

Siglic M., Juan: “Con pena, con miedo, con rabia”, *La Época*, 24 de agosto de 1993, p. B 14. (Apoyo a Miguel Arteche en la polémica por la escritura en el desierto)

Torres-Lara: “Sin pena ni miedo”, *La Época*, 25 de agosto de 1993, p. B 14.

Pastor Mellado, Justo: “Sobre Zurita y lo que Arteche dice” (sobre la polémica de la escritura del verso en el desierto), *La Época*, 27 de agosto de 1993, p. B 14.

Páez, José-Christian: “Lafourcade sobre Zurita. Aclaraciones”, *El Mercurio*, 29 de agosto de 1993. p. D-3.

Monroy, Omar: “Raúl Zurita: acorralado por el silencio”, *Diario Atacama*, 31 de agosto de 1993, p. 5. (Sobre el supuesto plagio de R. Z.).

Méndez A., Alejandro: “Una voz esclarecedora”, *La Prensa*, Curicó, 1 de septiembre de 1993, p. 5.

Aguilar, Patricio: “Zurita en las antípodas de Neruda (o... ni a las rodillas)”, *El Siglo*, 3 de septiembre de 1993, p. 5.

Cabrera, Manuel: "Purgatorio de Raúl Zurita", *El Día*, La Serena, 3 de septiembre de 1993, p. 2.

Gómez, Sergio: "20/30 el bufón de palacio", *El Mercurio*, 3 de septiembre de 1993, p. 8.

Garaycochea, Óscar: "Un texto y el desierto", *La Nación*, Santiago de Chile, 10 de septiembre de 1993, p. 39.

Bravo, Germán: "Las nuevas escrituras", *La Época*, 12 de septiembre de 1993, pp. 18-19. (Sobre la escritura en el desierto del verso "Ni pena ni miedo")

Redolés, Mauricio: "Todas íbamos a zer [sic] reinas", *La Nación*, 15 de septiembre de 1993, p. 44. (Sobre una anécdota político-literaria).

Díaz-Muñoz, César: "Escritura en el desierto", *El Mercurio*, Antofagasta-Calama, 17 de septiembre de 1993, p. 3.

Ocqueteaux D., León: "Raúl Zurita: ¿el otro Neruda?", suplemento cultural de *El Diario de Aysén*, Coyhaique, 10 de octubre de 1993, p. 3.

Olivares, Carlos: "Jack Schmitt", *Literatura y Libros*, *La Época*, 31 de octubre de 1993, p. 1 (Sobre el traductor de *Anteparaiso*).

Villalobos, Sergio: "Contaminadores del paisaje", *La Época*, 8 de diciembre de 1993, p. 10. (Sobre verso en el desierto de Atacama).

Valdés Urrutia, Cecilia: "Nace *La vida nueva*. Concluye la obra luego de 10 años de trabajo", *El Mercurio*, 25 de diciembre de 1993, p. E 24.

Narvaez A., Agustín: "Poema en el desierto", *El Mercurio*, 5 de enero de 1994, p. A 42.

Mauritius: "Ni pena ni miedo", *El Mercurio*, Antofagasta-Calama, 17 de enero de 1994, p. 3.

Contreras, Gonzalo: "Mala conciencia", *Qué Pasa* 1194, 26 de febrero de 1994, p. 48. (Sobre el himno a la campaña presidencial de Frei escrito por Raúl Zurita)

Moure, Edmundo: "Carta letrada", *La Época*, 28 de marzo de 1994, p. 4.

[Anónimo]: "Raúl Zurita será traducido al árabe", *La Nación*, 5 de mayo de 1994, p. 36.

Silvia S., Rocío: "Raúl Zurita, poeta chileno: Ni pena ni miedo", *Somos 393*, *El Comercio*, Lima, 18 de junio de 1994, pp. 6-8.

[Anónimo]: "Recital poético: *La vida nueva* de Zurita", *Las últimas Noticias*, 12 de julio de 1994, p. 27.

Ibacache, Javier: "Raúl Zurita, el otrora rebelde: Ahora estoy en paz; la vida finalmente es

algo bello”, *La Segunda*, 12 de julio de 1994, p. 45.

A. M. R.: “Poesía para reencontrar la dignidad”, *La Nación*, Santiago de Chile, 14 de julio de 1994, p. 36.

A. M. R., “La obra ha logrado existir antes de ser publicada. *La vida nueva*, de Raúl Zurita: Poesía para reencontrar la dignidad”, *El Nortino*, Iquique, 14 de julio de 1994, p. 26.

X. P.: “Un público masivo escuchó a Zurita”, *La Época*, 14 de julio de 1994, p. B 14.

[Anónimo]: “Pericles de Oro para Raúl Zurita”, *La Segunda*, 26 de julio de 1994, p. 9.

Poo, Ximena: “En la ciudad de Reggio, Calabria, Raúl Zurita ganó premio italiano Pericles de Oro”, *La Época*, 27 de julio de 1994, p. B 14.

Bravo, Patricia: “Raúl Zurita: Chile, entre la esquizofrenia y la paranoia”, suplemento *Tiempo en Familia*, *La Tercera*, 3 de agosto de 1994, pp. 12-13.

A. M. R.: “La Vida Nueva de Raúl Zurita. Reinaugurando un ciclo de utopías”, *La Nación*, Santiago de Chile, 24 de noviembre de 1994, p. 19.

R. V.: “Zurita presenta *La vida nueva*”, *La Época*, 25 de noviembre de 1994, p. B 11.

[Anónimo]: “Lanzamiento. Hoy será presentada en la Feria del Libro la última obra del poeta; *La vida nueva* de Zurita”, *Las Últimas Noticias*, 25 de noviembre de 1994, p. 43.

Gieminiani, Marcela: “El escritor presentó su obra en la Feria del Libro: *La vida nueva* de Raúl Zurita”, *La Época*, 26 de noviembre de 1994, p. B 15.

[Anónimo]: “Raúl Zurita: Diez años para escribir *La vida nueva*”, *Revista de Libros*, *El Mercurio*, 27 de noviembre de 1994, p. 5.

[Anónimo]: “Raúl Zurita”, *El Diario de Aysén*, Coyhaique, 28 de noviembre de 1994, p. 1.

Soto, Héctor: “Raúl Zurita. La palabra en estado salvaje”, *Paula* 691, noviembre de 1994, pp. 46-49.

Lafourcade, Enrique: “Zurita: El poeta-nafta”, *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1994, p. D 36.

Etcheto, Ivonne: “Exclusivo. Raúl Zurita, poeta: Vuelvo a Chile exclusivamente para dedicarme a leer y a fumar”, *Cosas* 474, Santiago de Chile, 22 de diciembre de 1994, pp. 65-67.

Maldonado, Carlos: “Raúl Zurita, la comedia chilensis”, *Hoy* 9-10, 26 de diciembre de 1994 al 1 de enero de 1995, pp. 56-58.

- Subercaseaux, Elizabeth: "Estilo lafourcadiano", *Caras* 177, 23 de enero de 1995, p. 119.
- Bravo, Patricia: "Un viaje poético por nuestra historia: Zurita y su *Vida nueva*", *La Tercera*, Santiago de Chile, 24 de febrero de 1995, p. 21.
- Silvestri, Silvana: "Un viaggio tra i deserti e le montagne del Cile", *Il Manifesto*, Rorna, 24 de marzo de 1995, p. 42.
- Narbona V., Hernán: "Escritores: pulgas en el oído", *El Diario*, 11 de abril de 1995, p. 3.
- [Anónimo]: "Zurita y *La Divina Comedia*", *La Nación*, 13 de junio de 1995, p. 39.
- [Anónimo]: "Intensa actividad cultural. Recital poético de Raúl Zurita", *Diario Renacer*, Angol, 22 de junio de 1995, p. 7.
- Bravo A., Nelda: "Recital poético: Raúl Zurita en Angol", *Diario Renacer*, Angol, 6 de julio de 1995, p. 4.
- Laborde, Miguel: "Historia del barrio. Raúl Zurita en Providencia", suplemento *Vivienda y Decoración*, *El Mercurio*, 15 de julio de 1995, p. 39.
- [Anónimo]: "Poeta Raúl Zurita ofrecerá recital en la UCN", *El Mercurio*, Antofagasta-Calama, 13 de julio de 1995, p. 27.
- [Anónimo]: "Raúl Zurita. Autor de obra gigante leyó su obra", *La Estrella del Norte*, Antofagasta, 14 de julio de 1995, p. 27.
- [Anónimo]: "A poeta Zurita no le atrae Sabella", *El Mercurio*, Antofagasta-Calama, 15 de julio de 1995, p. 39.
- [Anónimo]: "En una ceremonia en la que asistieron bastantes invitados y pocos premiados. Entregados los Premios Municipales", *La Época*, Santiago de Chile, 26 de julio de 1995, pág. 11. (Premio a *La vida nueva*).
- [Anónimo]: "Ceremonia. Fueron galardonadas las mejores obras en narrativa, poesía, cuento y ensayo publicadas en 1994", *La Nación*, 28 de julio de 1995.
- Figuroa, A.: "Raúl Zurita, *La vida nueva*", *Ercilla* 3011, 25 de agosto de 1995, p. 63.
- [Anónimo]: "Poesía: recital cautivó audiencia. Raúl Zurita en la altura de Anáhuac", *Suplemento Cultura, Las Últimas Noticias*, 9 de septiembre de 1995, p. 39.
- [Anónimo]: "Recital de Zurita", *El Valle de Aconcagua*, San Felipe, 20 de septiembre de 1995, p. 6.
- [Anónimo]: "Raúl Zurita, mirando Santiago. El complejo de haber sido capitán y no virreynato", *Revista Región Metropolitana* 2, Santiago de Chile, 1995, pp. 25-26.

[Anónimo]: “El poeta habla de los arcanos. Zurita y el Tarot”, *La Tercera*, 4 de enero de 1996, p. 35.

[Anónimo]: “Raúl Zurita debutará como actor en febrero, en el Teatro Municipal de Viña del Mar”, *La Segunda*, 17 de enero de 1996, p. 43.

[Anónimo]: “Raúl Zurita debutará en obra de teatro”, *El Sur*, Concepción, 18 de enero de 1996, p. 22.

G. N.: “Zurita va al teatro”, *La Época*, 26 de enero de 1996, p. 18. (Sobre su participación como actor secundario en la obra *Leva* de Rodrigo Marquet).

[Anónimo]: “Raúl Zurita y Mariano Casanova estrenan recital poético-musical”, *El Mercurio*, Valparaíso, 21 de febrero de 1996, p. C 11.

[Anónimo]: “Zurita: La poesía y la ciencia buscan imaginar lo impensable. Poeta nacional Raúl Zurita dictó la clase magistral ‘Poesía y ciencia’, durante la inauguración del año académico de la U. Austral”, *El Diario Austral*, Valdivia, 12 de mayo de 1996, p. A 16.

Gómez, Beatriz: “Versos sobre el cielo de Nueva York”, *El Colombiano*, Medellín, 19 de junio de 1996, p. A 12.

[Anónimo]: “Recital poético. Raúl Zurita, el poeta que fusiona la vida al paisaje”, *El Sur*, Concepción, 16 de enero de 1997.

[Anónimo]: “Raúl Zurita dice que no está para el Nobel. Ayer recitó en la U.”, *Crónica*, Concepción, 17 de enero de 1997, p. 23.

[Anónimo]: “*La vida nueva* revivió en la voz de su autor Raúl Zurita”, *El Sur*, Concepción, 18 de enero de 1997. (Sobre recital de R. Z. en la Universidad de Concepción).

[Anónimo]: “Los vislumbres de Zurita. Ayer, el poeta lanzó la séptima edición de *Anteparaíso*, con fotografías de los escritos en el cielo de Nueva York”, *El Mercurio*, 22 de marzo de 1997, p. C 17.

[Anónimo]: “Poemas anclados en el corazón. Reeditan el libro *Anteparaíso*, que se había publicado por primera vez en 1982”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 28 de marzo de 1997, p. 28.

[Anónimo]: “Zurita trilingüe”, *Qué Pasa* 1355, Santiago de Chile, 29 de marzo de 1997, p. 28. (Breve nota sobre la traducción al alemán y al inglés de *La vida nueva*).

[Anónimo]: “Zurita reeditado”, *El Mercurio de Valparaíso*, 6 de abril de 1997. (Sobre la reedición de *Anteparaíso*, por Editorial Universitaria).

Gallardo, Luis: “El poeta, Copiapó y los sueños”, *Atacama*, Copiapó, 6 de abril de 1997, p. 3.

Pulgar I., Leopoldo: "Raúl Zurita, jurado único del Primer Concurso de Poesía Joven: La iracundia es una fuerza subterránea", *La Tercera*, 13 de septiembre de 1997.

Gómez B., Andrés: "Me parece un milagro estar vivo. Raúl Zurita comienza a escribir el libro que marcará su retiro", *La Tercera*, 9 de octubre de 1997.

Gómez B., Andrés: "Editarán *La Vida Nueva* en Europa y EE.UU. Mientras Raúl Zurita inicia otra obra", *La Tercera*, 15 de octubre de 1997, p. 45.

[Anónimo]: "Raúl Zurita cierra ciclo literario", *La Tribuna*, Los Ángeles, 31 de octubre de 1997, p. 7. (Sobre la charla "Lectura y conversación" dictada en la Biblioteca Pública de Los Ángeles).

[Anónimo]: "Libros: *El amor de Chile*", *Master Club* 17, Santiago de Chile, 17 de marzo de 1998, p. 6.

Melo, Juliette: "Raúl Zurita. Temuco al amparo del amor", *Ercilla* 2757, Santiago de Chile, 1 de junio de 1998, p. 36.

Torres-Lara, Guillermo: "Sin pena ni miedo", *La Época*, 25 de agosto de 1998, p. 14. (Sobre la polémica en torno a la escritura del verso en el desierto)

## 9. José Ángel Cuevas

### 9.1. Obra poética

*Adiós muchedumbres*. Santiago de Chile, América del Sur, 1989. (Colección Vox Populi). (Incluye *Efectos personales y dominios públicos*, 1979, *Contravidas*, 1983, *Introducción a Santiago*, 1982, *Canciones rock para chilenos*, 1987, y *Cánticos amorosos y patrióticos*, 1988).

*Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*. Santiago de Chile, América del Sur, 1992.

*Proyecto de País*. Santiago de Chile, América del Sur, 1994.

*Poesía de la Comisión Liquidadora*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997. Colección Entre Mares.

*Diario de la ciudad ardiente*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1998. Colección Septiembre.

## 9.2. Otros: compilaciones

*Utopías y antiutopías latinoamericanas*. Santiago de Chile, Ediciones de la Vía Láctea, 1995. (Antología de textos hispanoamericanos desde Bolívar a Zurita).

## 9.3. Entrevistas y coloquios

Barrientos, Julia: "Téngase presente la utopía", *Punto Final* 323, Santiago de Chile, agosto de 1994, p. 21.

Cuevas, José Ángel y Jorge Vargas, Carlos Cabrera, Martín Faunes: "Una conversación espinuda", *Pájaro Pardo* 1, invierno de 1995, pp. 4-5.

Faunes, Martín: "José Ángel Cuevas: Necesito una revolución con urgencia ahora", *Pluma y Pincel* 160, junio de 1993, pp. 30-31.

Guerrero, Pedro Pablo: "José Ángel Cuevas: Yo invito a despoblar Santiago", *Revista de Libros, El Mercurio*, 5 de mayo de 1996, p. 3.

Méndez, Adán: "La majamama de la poesía. Habla el ex poeta Pepe Cuevas", *Punto Final* 399, Santiago de Chile, 2 de abril de 1995, pp. 21.

Zalaquett, Cherie: "José Ángel Cuevas: versos libres con el rock del mundial y el 11 de septiembre. 'El Pepe se está haciendo famoso', comentan sus amigos", *La Segunda*, Santiago de Chile, 25 de octubre de 1989, p. 24.

Zerán, Faride: "El hablante de José Ángel Cuevas", *Literatura y Libros* 361, año 7, *La Época*, 12 de marzo de 1995, pp. 4-5.

## 9.4. Crítica y estudios sobre la poesía de José Ángel Cuevas

Bianchi, Soledad: "Una especie de memoria: la poesía de José Ángel Cuevas", *Licantropía* 5, Santiago de Chile, julio de 1996, pp. 26-28.

-----: "José Ángel Cuevas y las aristas escondidas del témpano", *Atenea* 473, Universidad de Concepción, 1996, pp. 215-220.

Cárcamo, Luis Ernesto: "El libro de un ex-poeta", *Literatura y Libros* 245, año V, 20 de diciembre de 1992. (Sobre *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*).

Contreras V., Mario: "*Diario de la ciudad ardiente*" (reseña), *El Llanquihue*, Puerto Montt, 27 de octubre de 1998, p. A 7.

Cuneo, Bruno: "La palabra como hospicio", *Revista de Libros, El Mercurio*, 2 de mayo de 1998. (Sobre *Poesía de la Comisión Liquidadora*).

Espinoza, Patricia: "Desde el sitio de un sobreviviente", *Literatura y Libros, La Época*, 1 de febrero de 1998, p. 3. (Sobre *Poesía de la Comisión Liquidadora*).

Larraín, Ana María: "La vida es todavía bella", *Revista de Libros, El Mercurio*, 5 de mayo de 1996, p. 2 (Sobre *Proyecto de País*).

Méndez, Adán: "Proyecto de País de un poeta", *Punto Final* 399, Santiago de Chile, 2 de abril de 1995, pp. 20-21.

Moraga, María Luz: "Y ahora, ¡qué haré!: leeré poesía. *Adiós muchedumbres, Treinta poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas*, y *Proyecto de País*, de José Ángel Cuevas", *Rayentru, revista literaria* 10, marzo de 1996, pp. 6-7.

Muñoz, Rosabetty: "*Poesía de la Comisión Liquidadora*" (reseña), *El Llanquihue*, 2 de diciembre de 1997, p. A 7.

Quezada, Jaime: "Toda una generación", *Literatura y Libros, La Época*, 30 de julio de 1989 (Sobre *Adiós muchedumbres*).

Rojas Behm, Ricardo: "30 poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas" (reseña), *Diario El Centro*, Talca, 11 de julio de 1993 (Originalmente en la revista *Simpson* 7, Sociedad de Escritores de Chile).

Rojas V., Wellington: "Versos escritos desde la marginalidad" (reseña), *Renacer*, Angol, 23 de febrero de 1998, p. 3 (Sobre *Poesía de la Comisión Liquidadora*).

Schilling, Mario T.: "Estética del pesimismo", *El Mercurio*, Valparaíso, 18 de noviembre de 1989, p. 14. (Sobre *Adiós muchedumbres*).

Valente, Ignacio: "Tres poetas subterráneos", *El Mercurio*, 6 de julio de 1980, p. E 3. (Sobre José Ángel Cuevas, *Efectos personales y dominios públicos*, Bruno Serrano y Carlos Trujillo).

-----: "El trauma del 11 en verso", *El Mercurio*, 16 de agosto de 1987. (Sobre *Canciones rock para chilenos*).

## 10. Sobre Juan Pablo Riveros

### 10.1. Obra poética

*Nimia*. Poemas en prosa. Santiago de Chile, Alfabetá, 1980. (Incluye un apéndice de Mauricio Ostría: "Peregrinaciones y regresos. Notas sobre la escritura de Juan Pablo Riveros", pp. 95-121.

*De la tierra sin fuegos*. Concepción, Ediciones del Maitén, 1986.

### 10.2. Entrevistas

Maack, Anamaria: "Desde el silencio de los mares del sur. La voz de Juan Pablo Riveros en *De la tierra sin fuegos*", *Extremos* 3-4, 1987, pp. 51-59.

### 10.3. Crítica y estudios sobre la poesía de Juan Pablo Riveros

Bianchi, Soledad: "Modernos cronistas de indias", *Literatura y Libros* 132, año III, *La Época*, 21 de octubre de 1990, pp. 1-2. (Sobre Tomás Harris, Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros).

Carrasco, Iván: "Metalenguas de la poesía etnocultural de Chile (autores sureños) II", *Estudios Filológicos* 29, 1994 (Véase: "Juan Pablo Riveros", pp. 97-99).

-----: "*De la tierra sin fuegos*: voz de los que no tienen voz", *Revista Chilena de Literatura* 52, 1998, pp. 69-82.

Castellano-Girón, Hernán: "Juan Pablo Riveros: *Nimia*, poemas en prosa" (reseña), *Revista Chilena de Literatura* 23, 1984, pp. 154-155.

-----: "Juan Pablo Riveros, *De la tierra sin fuegos*" (reseña), *Inti* 39, primavera de 1994, pp. 321-323.

Contreras, Marta: "Poética contemporánea. *De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros", *El Sur*, Concepción, 28 de junio de 1987.

Friedemberg, Daniel: "Estética y testimonio: *De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros", *Clarín*, Buenos Aires, 21 de abril de 1988.

Maack, Anamaría: “Versos desde un cautiverio poético”, *El Sur*, Concepción, 8 de marzo de 1987.

Martínez Elissetche, Pacían: “Una voz distinta: Juan Pablo Riveros”, *El Sur*, Concepción, 19 de octubre de 1980.

Muñoz, Luis: “*De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros”, *El Sur*, Concepción, 15 de febrero de 1987.

-----: “*De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros”, *Acta Literaria* 12, Universidad de Concepción, 1987, pp. 127-129.

Muñoz, Marino: “Nuestros pueblos aborígenes a través de un libro poético”, *El Magallanes*, Punta Arenas, 22 de marzo de 1987.

Ostria G., Mauricio: “*Nimia, poemas en prosa* de Juan Pablo Riveros”, *El Sur*, Concepción, 12 de octubre de 1980, p. 55.

-----: “*De la tierra sin fuegos: los fuegos de la escritura*”, *Acta Literaria* 17, Universidad de Concepción, 1992, pp. 171-184.

Rojas, Benjamín: “*De la tierra sin fuegos: un testimonio de vida, dolor y amor*”, *El Sur*, Concepción, 28 de febrero de 1988.

## **11. Sobre Clemente Riedemann**

### **11.1. Obra poética**

*Karra Maw'n*. Valdivia, Alborada, 1984. (Ilustraciones de Roberto Arroyo).

*Primer arqueo*. Valdivia, El Kultrún, 1989. Segunda edición: 1991. (Contraportada de Óscar Galindo).

*Karra Maw'n y otros poemas*. Valdivia, El Kultrún, 1995.

### **11.2. Ensayos**

“Apuntes para la acción escritural”, *Eurídice. Revista de Literatura Chilena* 1, Valparaíso, pp. 3-4.

*El viaje de Schwenke & Nilo. Estudio introductorio a un proyecto musical y poético.* Santiago de Chile, sin referencias editoriales, 1989.

“La poesía como ejercicio de libertad”, *Literatura y Libros*, La Época, 16 de diciembre de 1990, p. 3. (Discurso de recepción del Premio Pablo Neruda).

### 11.3. Entrevistas

Gacitúa G., Óscar: “Conversaciones con Clemente Riedemann”, *El Diario Austral*, Puerto Montt, 25 de noviembre de 1990, A 15 (primera parte); 26 de noviembre de 1990 (segunda parte).

Trujillo, Carlos Alberto: “Diálogos con la poesía del sur: entrevista a Clemente Riedemann”, *El Llanquihue*, Puerto Montt, 21 de febrero de 1993, p. A 18 (primera parte); 28 de febrero de 1993, p. A 16 (segunda parte); 7 de marzo de 1993, p. A 18 (tercera parte).

Zerán, Faride: “Riedemann y la utopía”, *Literatura y Libros*, La Época, 20 de junio de 1993, pp. 4-5.

### 11.4. Crítica y estudios sobre la poesía de Clemente Riedemann

Barraza, Eduardo: “Clemente Riedemann y Carlos Trujillo: Premios Pablo Neruda para la poesía de la Décima Región”, *Alpha 7*, Universidad de los Lagos, 1991, pp. 9-15.

Bello, Marco Antonio: “*Karra Maw'n*: versos de lluvia se ponen pantalón largo”, *El Diario Austral*, Valdivia, 10 de abril de 1984.

Bianchi, Soledad: “Modernos cronistas de indias”, *Literatura y Libros* 132, año III, La Época, 21 de octubre de 1990, pp. 1-2. (Sobre Tomás Harris, Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros).

-----: “Descubrimientos y conquistas como intertexto en la poesía chilena actual”, varios autores: *Cartas de don Pedro de Valdivia*. Barcelona, Lumen, 1992, pp. 278-291.

Carrasco, Iván: “Metalenguas de la poesía etnocultural de Chile (autores sureños) II”, *Estudios Filológicos* 29, 1994 (Ver: “Clemente Riedemann”, pp. 94-97).

-----: “*Karra Maw'n*: las voces de la historia”, *Estudios Filológicos* 30, 1995, pp. 145-154.

Contreras, Mario: “Clemente Riedemann: entre el poeta y el profeta”, *El Diario Austral*, Valdivia, 10 de octubre de 1984.

Galindo, Óscar: "La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2, Valdivia, 1994, pp. 17-30.

Mansilla, Sergio: "Yo debo hablar con claridad / medio a medio de lo oscuro", *Textos, Works and Criticism* 1, vol. 2, 1991, pp. 58-62.

-----: "Poesía en el sur de Chile (1975-1990). Clemente Riedemann y la textualización de la temporalidad histórica", *Revista Chilena de Literatura* 48, 1996, pp. 39-63.

Miralles, David: "Primer arqueo: los momentos de una palabra lúcida y vital", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2, Valdivia, 1994, pp. 70-73.

Rodríguez, Eugenio: "Karra Maw'n de Clemente Riedemann", *El Mercurio*, Valparaíso, 5 de mayo de 1984.

Rodríguez, Antonieta: "Clemente Riedemann: un poeta del sur de Chile", *El Llanquihue*, Puerto Montt, 25 de marzo de 1984.

Schopf, Federico: "Fronteras de la violencia", *Literatura y Libros* 161, año IV, *La Época*, 12 de mayo de 1991, pp. 4-5.

Ulibarri, Luisa: "Literatura valdivia. Es un poema que relata la historia del sur", *24 horas*, Valdivia, 12 de marzo de 1984.

-----: "Karra Maw'n", *Mundo* 18, mayo de 1984, p. 66.

-----: "Karra Maw'n", *Pluma y Pincel* 14, 1984, pp. 88-89.

## **12. Sobre Diego Maquieira**

### **12.1. Obra poética**

*Upsilon*. Santiago de Chile, (sin sello editorial), 1975.

*Bombardo*. Santiago de Chile, (sin sello editorial), 1977.

*La Tirana*. Poema. Santiago de Chile, Tempus Tacendi, 1983.

*Poemas de anticipo: Los sea harrier en el firmamento de los eclipses*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1986.

*Los sea harrier*. Santiago de Chile, Galería Plástica Nueva/Morgan Impresores y Editorial Universitaria, 1993.

## 12.2. Entrevistas

Beatriz Berger: "Diego Maquieira. Creo que soy un comediante", *Revista de Libros* 217, *El Mercurio*, 27 de junio de 1993, pp. 1 y 4-5.

Campos, Ana: "Diego Maquieira. La poesía: Una agonía sin anestesia", *El Mercurio*, 20 de junio de 1993, p. D 20.

Casas, Fabián; Fernando Rosenberg y Daniel Durand: "Diego Maquieira: se puede ser barroco sin ser maricón", 18 Whiskys. Un buen record 3-4, año I, marzo de 1993.

D. S.: "Diego Maquieira: Me habría encantado ser un poeta romántico", *Revista de Libros*, *El Mercurio*, 20 de octubre de 1989, p. 7.

Larraín, Ana María: "Diego Maquieira: En Lima aprendí a hablar castellano", *Revista del Domingo*, *El Mercurio*, 20 de junio de 1993, pp. 20-21.

Serrano, Margarita (Fotografías de Soledad Campaña): "Diego Maquieira. Misil de alto vuelo", *Mundo Diners*, Santiago de Chile, noviembre de 1993, pp. 13-16.

Valdés U., Cecilia: "Diego Maquieira: Sueño con ser un poeta renacentista", *El Mercurio*, 30 de mayo de 1993, p. E 9.

Warken, Cristian: "Diego Maquieira: En poesía es fundamental quedarse callado", *Artes y Letras*, *El Mercurio*, 16 de marzo de 1997, pp. E 16-17.

Zerán, Faride: "Diego Maquieira en el ojo del huracán", *Literatura y Libros*, *La Época*, 4 de julio de 1993, pp. 4-5.

## 12.3. Crítica y estudios sobre la poesía de Diego Maquieira

Brito, Eugenia: "*La Tirana* de Diego Maquieira: una misa negra en la literatura chilena", *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, 2<sup>o</sup> ed., pp. 95-109.

Espinoza Orellana, Manuel: *Aproximaciones a "Vida" de Gonzalo Millán. "La Tirana" de Diego Maquieira. Quincena crítica*. Santiago de Chile, Ediciones Altazor, 1984.

Harris, Tomás: "*La Tirana* de Diego Maquieira", *El Sur*, Concepción, 28 de octubre de

1984.

Fontaine T., Arturo: "La poesía-ficción de Maquieira", *Literatura y Libros, La Época*, 31 de octubre de 1993, p. 5.

Larraín, Ana María: "El despegue de Diego Maquieira", *Revista de Libros 217, El Mercurio*, 27 de junio de 1993, p. 5.

Lihn, Enrique: "Diego Maquieira, *Poemas de anticipo*", *Cauce 73*, año 3, Santiago, 5 al 11 de mayo, 1986. (También en: Germán Marín (ed.) *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago de Chile. Ediciones LOM, 1997, pp. 193-194)

-----: "Diego Maquieira: escribir es rayarse", (inédito) *El circo en llamas*, p. 166.

-----: "Un lenguaje violento y 'chilensis': *La Tirana*, de Diego Maquieira", *Apsi 137*, año IX, Santiago, 21 de febrero al 5 de marzo, 1984. (*El circo en llamas*, pp. 167-169)

Lihn, Enrique y Pedro Lastra: "Lectura de ciertos poemas chilenos", *Hora de poesía 51-52*, Barcelona, 1987. (*El circo en llamas*, pp. 210-225) (Sobre Eduardo Anguita, Alberto Rubio, Óscar Hahn, Manuel Silva Acevedo, Diego Maquieira)

Valdés, Adriana: "Materiales para un trabajo sobre Diego Maquieira", Santiago de Chile, CENECA, 1983 (inédito, fotocopia).

[Anónimo]: "La real fuerza aérea de Diego Maquieira", *El Sur*, Concepción, 25 de diciembre de 1993, p. 11. (Sobre *Los sea harrier*).

#### 12.4. Otros

Escobar, Paula: "Diego Maquieira y Vicente Huidobro: Oxígeno invisible", *Caras 96*, 18 de diciembre de 1991, pp. 74-76. (Sobre el lanzamiento de la antología de Vicente Huidobro: *El oxígeno invisible. Antología arbitraria*, preparada por Diego Maquieira).

Gajardo, Alejandra: "Maquieira en su faceta de pintor", *La Época*, 2 de septiembre de 1995, p. B 12.

Martínez, Paloma: "Ahora la poesía viene en disco compacto", *La Época*, 25 de marzo de 1993, p. B. 15. (Breve entrevista, incluye también la nota "Dibujos y disco de poemas lanza Diego Maquieira. En la galería Plástica Nueva").

### **13. Sobre Tomás Harris**

#### **13.1. Obra poética**

*Zonas de peligro*. Concepción, LAR, 1985.

*Diario de Navegación*. Concepción, Sur, 1986.

*El último viaje*. Concepción, Sur, 1987.

*Alguien que sueña, Madame*. Concepción, Cuadernos de movilización literaria, 1988.

*Cipango*. Santiago de Chile, DOCUMENTAS/CORDILLERA, 1992. (Incluye *Zonas de peligro*, *Diario de navegación*, *El último viaje*, además de *La vida a veces toma la forma de los muros* y *Cipango*). Segunda edición: Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme. (Con prólogo de Grinor Rojo).

*Noche de brujas y otros hechos de sangre*. Santiago de Chile, Mosquito, 1993. Colección La estocada sorpresiva.

*Los 7 naufragos*. Santiago de Chile, Red Internacional del Libro, 1995.

*Crónicas maravillosas*. (Premio Casa de las Américas 1996). La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1996.

#### **13.2. Ensayos**

No consideramos los artículos críticos y estudios de T. H. fundamentalmente sobre poesía chilena, que se consignan en las secciones correspondientes.

Tomás Harris: "Notas acerca de literatura y ciudad", *Extremos 2*, Concepción, 1986, pp. 125-127.

#### **12.3. Entrevistas**

Gajardo, Alejandra: "Harris ganó Casa de Las Américas. En el conocido concurso participaron obra de 25 países", *La Época*, 26 de enero de 1996, p. B 11.

Guerrero, Pedro Pablo: "Tomás Harris: El poeta tiene una función de cronista", *Revista de Libros* 247, *El Mercurio*, 23 de enero de 1994, p. 5.

-----: "Tomás Harris: intento buscar lo prenatal", *Revista de Libros, El Mercurio*, 22 de octubre de 1995, p. 3.

Jaeger, Virginia: "Tomás Harris. Aventurero de la poesía", *Hoy* 1973, 16 al 22 de febrero de 1998, pp. 52-54.

Teitelboim, Marina: "Tomás Harris, poeta de la desesperanza. Premio Casa de las Américas", *Punto Final* 363, Santiago de Chile, 3 de marzo de 1996, p. 22.

X. C. O.: "Tomás Harris. El premio del pasajero penquista", *El Sur*, Concepción, 11 de febrero de 1996, p. 6.

#### 13.4. Crítica y estudios sobre la poesía Tomás Harris

Bianchi, Soledad: "Modernos cronistas de indias", *Literatura y Libros* 132, año III, *La Época*, 21 de octubre de 1990, pp. 1-2. (Sobre Tomás Harris, Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros).

-----: "Descubrimientos y conquistas como intertexto en la poesía chilena actual", varios autores: *Cartas de don Pedro de Valdivia*. Barcelona, Lumen, 1992, pp. 278-291.

-----: "Una mirada a la poesía de Tomás Harris", *Casa de las Américas* 203, abril-junio de 1996, pp. 100-102.

-----: "Reiterar la forma de lo inasible: una mirada a la poesía de Tomás Harris", *Aérea* 1, octubre de 1997, pp. 25-28.

Calderón, Teresa: "Un acercamiento a la estética de lo grotesco", *La Nación*, 20 de noviembre de 1993, p. 37.

Campos, Javier: "Tomás Harris y la cultura de la imagen (algunas reflexiones sobre la poesía chilena de los 80)", *Revista Chilena de Literatura* 46, 1995, pp. 87-90.

Dávalos P., Eugenio: "Cipango. Tomás Harris", *Diario El Centro*, Talca, 11 de julio de 1993 (Originalmente en *Simpson* 7, Revista de la Sociedad de Escritores de Chile).

Nómez, Naín: "Por una épica de la marginalidad", *Literatura y Libros* 107, año III, *La Época*, 29 de abril 1990, p. 3.

-----: "Las Crónicas Maravillosas", *El Mercurio*, 14 de junio de 1998, pp. E 10-11.

Giordano, Jaime: "Tomás Harris: macrorrelato con carrozas", *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 885-890. También en *Paginadura. Revista de Crítica y*

*Literatura 2*, Valdivia, segundo semestre de 1994, pp. 9-16.

Gómez, Christian: "El rango literario del horror", *Literatura y Libros, La Época*, 22 de febrero de 1998, p. 3. (Sobre *Crónicas maravillosas*).

Larraín, Ana María: "El que entienda, mariposa, que entienda", *Revista de Libros, El Mercurio*, 22 de octubre de 1995, p. 2. (Sobre *Los 7 naufragos*).

Ostria, Mauricio: "Tomás Harris y Juan Pablo Riveros: conjuros y revelaciones", *Atenea* 476, Universidad de Concepción, 1997, pp. 109-117.

### 13.5. Otros

Iniguez, Ignacio: "Tomás Harris premiado en Cuba. Su poemario *Crónicas maravillosas* obtuvo el primer lugar en concurso Casa de las Américas", *La Nación*, Santiago de Chile, 26 de enero de 1996.

Novoa, Loreto: "Thomas (sic) Harris recibe Premio Pablo Neruda. Antes de los 40 años, con dos galardones anteriores y ocho libros publicados", *La Época*, 10 de octubre de 1995, p. B 11.

Soto, Hernán: "Horror gótico", *Punto Final* 319, junio de 1994, p. 19. (Sobre el libro de relatos de Tomás Harris *Historia personal del miedo*).

Madrid, abril de 1999.