

## HISTORIA, MITO Y UTOPIA: IDENTIDADES MITOPOÉTICAS EN LA POESÍA CHILENA

*History, Myth and Utopia: Myth Poetics Identities in Chilean Poetry*

NAÍN NÓMEZ

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE (Santiago de Chile)

[nain.nomez@usach.cl](mailto:nain.nomez@usach.cl)

**Resumen:** el mito aparece en los inicios de la vida humana como narración o ficción, como explicación del orden natural o como mitopoiesis o creación consciente de donde extrae su material la literatura para crear una especie de mitología “privada”. A partir de aquí, este trabajo explora la reformulación crítica de los mitos fundacionales en relación a la historia latinoamericana y chilena, además de su refundación heroica o degradada, utópica y distópica, real o simbólica. Desde la reescritura mítico-histórica de los poetas Pablo Neruda y Pablo de Rokha, se analizan someramente las representaciones que hacen de las identidades mitopoéticas otros poetas del siglo XX como Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Gonzalo Millán, Raúl Zurita y Elvira Hernández.

**Palabras clave:** poesía, mitopoético, identidad, utopía y distopía

**Abstract:** Myth appears in the beginning of human life as narration or fiction, as explanation of the natural order or as mitopoiesis or consciousness creation, from where literature takes out its subject matter in order to create a kind of “private” mythology. From here, this work explores the critical reformulation of original myths in relation to Latin American and Chilean history and its heroic and degraded, utopic and dystopic, real or symbolic re-foundation. From the mythical-historical rewriting of poets Pablo Neruda and Pablo de Rokha, representations of mythopoetic identities done for other Chilean poets of the XX century, like Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Gonzalo Millán, Raúl Zurita, and Elvira Hernández are briefly analyzed.

**Keywords:** Poetry, Myh-Poetics, Identity, Utopia, Dystopia

## Introducción: mito, historia y poesía

Sabemos que el mito aparece en los inicios de la vida humana en tanto narración homérica o como ficción, como ocurre en Platón y el mito de la caverna, como explicación arcaica del orden natural, como mitopoiesis o creación consciente, de donde extrae su material la literatura para crear una especie de mitología “privada”. El mito refuerza la tradición, porque su cristalización tiende a congelar la historia, y de allí las definiciones que lo entroncan con el control social, con el fetichismo de la ideología, con los rituales vacíos y los estereotipos. Asimismo, como señala Leszek Kolakowski (*La presencia del mito*, 1990), puede ser una forma autónoma de pensamiento y vida, un relato fabuloso o semihistórico, que ratifica los orígenes y consolida la conciencia simbólica de una sociedad humana. El autor agrega que “se refieren al origen absoluto del mundo de la experiencia [...] se refieren a la necesidad de los acontecimientos” (13). Ya en el año 1744, Juan Bautista Vico indicaba, en sus *Principios de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, que “los caracteres divinos o heroicos son mitos o relatos verdaderos [...] sus alegorías [...] contienen sentidos no analógicos, sino unívocos, no filosóficos, sino históricos (256). En un extenso comentario introductorio, Ernesto Grassi indica que para Vico

la forma en que se expresa la fantasía en los tiempos divinos y heroicos es el mito... Los personajes míticos son, pues, conceptos fantásticos, son imágenes poéticas creadas por la fantasía. Como toda la poesía en general, posee también el mito un significado universal y unívoco: el mito reduce la multiplicidad a una unidad... El carácter específico de lo mitopoético está en que el mito es alegoría [...] El mito no es, pues, simple cuento, invento arbitrario, fantasía precientífica, sino que expresa alegóricamente el ser de las cosas divinas, naturales y humanas. La figura mítica es símbolo del ser humano y los hechos míticos son representación simbólica de los sucesos decisivos de la vida humana...el mito se caracteriza por ser “historia verdadera”. (176-177)

Mircea Eliade (*Mito y realidad*, 1968) se refería a los mitos vivientes que dan significado y valor a la vida y especialmente se detenía en los mitos cosmogónicos que relataban el tiempo fabuloso de los comienzos de una cultura, una sociedad o un grupo humano y también a los mitos del origen de la muerte. Son los mitos fundacionales que encontramos en toda cosmovisión, especialmente en la historia de las religiones (210-211). En este sentido, el mito fundacional es también un mito cultural y pertenece al conjunto de realidades simbólicas, valóricas y normativas que generan los estilos de vida y los modelos de relaciones interpersonales y sociales. Ningún mito surge fuera de la práctica social y la decantación de la tradición es un resultado de lo mismo. Levi Strauss (*El pensamiento salvaje*, 1972) señalaba que el mito forma una estructura permanente que se refiere a todo el tiempo, pero que tiene una infinidad de variantes. Desde su punto de vista es un instrumento lógico a través del cual se formaliza un modo de pensamiento que no es distinto en lo fundamental del pensamiento racional y que se reactualiza a través de ritos, cultos, juegos y

ceremonias, como ocurre en las prácticas religiosas, militares, políticas o culturales en su forma específica. Y añade: “Gracias al ritual, el pasado ‘desunido’ del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y de las estaciones y, por otra parte, con el pasado ‘unido’ que liga, a lo largo de las generaciones, a los muertos y a los vivos” (3439). Kolakowski critica a Carl Jung y a Eliade por pretender demostrar que mitos particulares sean concreciones espaciales y temporales del mito arquetípico común. Para él, es muy difícil poder conceptualizarlo, debido a que sólo aparece en la práctica social y entonces, las hipótesis de Eliade ya serían parte de la conciencia mítica. El mito plantea el problema de la trascendencia. Kolakowski indica que frente a lo pasajero de la historia aparece la forma mítica de la temporalidad, que ve en el pasar de las cosas no únicamente la ‘transformación’ sino también la ‘acumulación’: que los hechos se hagan valores. En lo pasajero crece y permanece algo no pasajero, en la variabilidad de los sucesos se acumula algo que resiste a la ruina. La superación de la temporalidad se haría efectiva en los mitos, en donde lo pasado (es decir la tradición) es capaz de sobrevivir en su parte no empírica y valorativa: hace frente al tiempo. La conciencia mítica es un acto de afirmar los valores (16-19). Esto lo reitera Gracia Maturo (1972) en relación a la literatura latinoamericana, cuando afirma que:

[u]na vasta zona del ámbito literario (y específicamente de la poesía actual) prefiere prescindir expresamente de las pautas culturales del mito ya elaborado. Ello no impide que afloren a menudo en la poética contemporánea imágenes arquetípicas cuya profundidad y valor *no siempre son conscientemente asumidos por los poetas*. Es en esta particular medida como puede ser aceptada la afirmación de que el poeta es siempre un mitógrafo. Su actividad intuitiva o imaginaria le lleva al encuentro de elementos primigenios de gran amplitud significativa como el fuego o el agua; de objetos naturales de neto valor simbólico tales como el sol, la luna, el árbol; de tipos de conducta humana que representan verdaderos arquetipos orientadores. (51; cursivas del original)

Es por eso que el mito y sus formas simbólicas aparecen una y otra vez en la literatura y específicamente en la poesía, donde a través de reinterpretaciones y elaboraciones se percibe la pluralidad de su campo semántico y su permanencia en las estructuras profundas de la conciencia. En las secciones siguientes, incursionaremos en la manera como algunos poetas chilenos contemporáneos han asumido las fuentes míticas, especialmente amerindias, para articularlas a la historia y la cultura continental.

### **Pablo Neruda: por una épica mitopoética**

En la poesía de Pablo Neruda (1904-1973), poeta fundamental del siglo XX chileno y latinoamericano, existe el reconocimiento de una identidad poética articulada a los mitos originarios de América, especialmente los mitos de fundación del origen y los símbolos de una génesis natural ligados al mar, el sol, la tierra, la lluvia y los ríos. Así se aprecia, por ejemplo, en el *Canto general* (1950) y, aunque en menor medida, en las *Odas* (1952-1956), *Canción de gesta*

(1960), los “cantos ceremoniales” (1961) y el “Memorial” (1964). Específicamente, se ha estudiado la relación de la historia concreta de Chile y el continente con la re-fundación mítica en el *Canto general*. El poemario de Neruda, para bien o para mal, se declara en guerra con una parte importante de la historia oficial y construye desde el cruce del mito y la historia, una visión posible del mundo americano, de su tradición revisitada y revisada y de su proyecto utópico basal. Su libro publicado en el cruce pendular del siglo XX asume el apogeo del proceso moderno con un cuestionamiento de las identidades tradicionales, pero enarbolando un lenguaje apofántico y solemne, deudor de la tradición del tonante vate épico, en el mismo momento que “los poetas bajaron del Olimpo” en el decir de Nicanor Parra.

El poema central del *Canto*, “Alturas de Macchu Picchu”, presenta un viajero espacial y temporal que asume la tarea prometeica de superar la conciencia de lo transitorio en una búsqueda moderna e iniciática (ya no romántica) del Absoluto que se remonta a los orígenes americanos. Para subir a la montaña, primero el sujeto debe bajar a los abismos desde donde fluye la muerte colectiva, la “poderosa muerte” que no es pura negatividad, sino que trae la fecundación de lo total (el arraigo terrestre y el vuelo airoso), pero en el ámbito de lo histórico y social. Juan Villegas, Cedomil Goic y Mario Rodríguez<sup>1</sup> han abundado en la interpretación de este viaje iniciático como un vínculo con la comunidad y la búsqueda de un elemento esencial a la vida más allá de las formas aparienciales. En el canto VI ya se establece la relación entre el dolor personal y el dolor colectivo, en donde se patentiza la aniquilación de la vida pero también la afirmación de que el reino muerto vive todavía. Hay una solidaridad que se extiende entre este reino muerto y el sujeto que lo recupera y lo catapulta al mito del proyecto futuro de la comunidad. El sujeto del poema exclama: “Piedra en la piedra, ¿el hombre donde estuvo? / Aire en el aire, ¿el hombre donde estuvo? / Tiempo en el tiempo, ¿el hombre donde estuvo?” (*O.C.*, Tomo I, p. 341). Piedra, aire y tiempo son los elementos escalonados que amalgaman la relación entre la naturaleza y la historia, a partir de la pregunta por una trascendencia que se puede encontrar exclusivamente en la fundación mítica de la realidad. Sin embargo, en ese momento la pregunta no puede ser respondida, ya que el sujeto sólo aprehende un “racimo de caras o máscaras” y para encontrar la unidad humana ausente, debe incursionar en la muerte, lo que se hace a través del viaje al centro de las cosas, como un regreso a la tierra y su fugaz primavera, en una contradictoria asunción del mito heroico, convertido ahora en mito de regeneración. Así la “verdadera, abrasadora muerte” se transforma en su contrario: “una vida después de tantas vidas”.

El viaje iniciático ha terminado y en el esplendor de las ruinas, opuestas al proceso moderno represor de la identidad americana, el ser humano sujeto del canto se perpetúa, pero a partir de su propia ausencia. Al responder ahora la pregunta ¿qué era el hombre?, en el canto X, la noción de la muerte es

<sup>1</sup> En Juan Villegas, *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda* (1976); Cedomil Goic, “Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo”, *Anales de la Universidad de Chile* (1971); Mario Rodríguez, “Reunión bajo las nuevas banderas o la conversión política de Pablo Neruda”, *Mapocho* (1964).

reemplazada por la noción de la necesidad: el hambre (Alain Sicard, 1984). Así el ser individual se hace plural: “Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos” (Neruda, 1973: 343) y el antiguo esclavo renace convertido en la caracterización de su oficio o en la afirmación de su valor esencial, lo que reafirma su constitución en mito, sin perder su carácter histórico: “Sube a nacer conmigo, hermano” (Canto XII). A partir del acto visionario del sujeto, el antiguo habitante americano resurge como parte de un colectivo (“tu dolor diseminado”, “los silenciosos labios derramados”) para contar su historia de esclavitud y unirla con la historia del presente en un gesto ritual y mítico que trasciende la realidad empírica. El poeta como voz de la tribu encarna la figura del antiguo chamán, brujo, hechicero, capaz de evocar a los muertos para recontar y recuperar su historia: “veo el antiguo ser, servidor, el dormido/ en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres” (342). Así se convierte en el sujeto de la acción histórica, “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” (343), que desde el romanticismo ha sido central en la ideología de la modernidad aunque, por otro lado, revive la presencia del mito a través de una revitalización de los valores trascendentes de la condición humana.

### **Pablo de Rokha: del mito heroico al mito de lo nacional-popular**

La poesía de Pablo de Rokha (1894-1968) tiene similitudes con la de Neruda, con la cual se desarrolla paralelamente, pero también presenta diferencias importantes en su ordenamiento, su hibridez y apertura hacia otros géneros, su descomunalidad, su lenguaje barroco y fragmentado y, en fin, su falta de límites que lo instala en una marginalidad crítica a la que lo ha relegado el oficialismo canónico. En primera instancia, se podría señalar que sus textos responden en forma substancial a los mitos culturales elaborados por la oligarquía dominante como una visión identitaria estereotipada. De este modo, aparecen en sus poemarios por ejemplo los paisajes, los rituales, las comidas, la cultura popular, las imágenes rurales del campesino y del arriero, los eventos épicos de la historia y la figura del “roto”, todos símbolos de lo que algunos historiadores y sociólogos llaman la “chilenidad”. No obstante, en la obra del poeta estos elementos adquieren un carácter diferente, ya que refundan el estereotipo y lo convierten en una especie de palimpsesto del mito original. Un caso ejemplar lo constituye *Arenga sobre el arte* publicado en 1949, un año antes que el *Canto general* de Neruda. Reúne 3 libros distintos: un libro de poemas de su esposa Winétt, un libro de estética personal y un conjunto de poemas. Aquí se intenta, al igual que en Neruda, refundar la historia del país y del continente mezclando la descripción histórica con una versión mítica de la realidad representada. Hay una simbólica del ideal heroico propio de la épica medieval con una escritura que juega con las oposiciones de lo culto y lo popular y donde una de sus finalidades centrales es hacer un retablo de personajes históricos de diversas épocas y filiaciones sociales, mezclando la historia con la literatura, la familia, lo anónimo, lo común y lo cotidiano. Entre los personajes aparecen el poeta Alonso de Ercilla, el fundador de Chile Bernardo O’Higgins, el poeta Pedro de Oña, el corsario Walter Raleigh, el político Vicente Pérez Rosales, el “roto” Juan Godoy y otros más desconocidos, en un discurso que busca ser la re-

escritura de la historia universal, pero de manera más específica del país. Bardo, vate, voz de la tribu, el sujeto y el discurso marcan su propia posición revisionista, que no sólo es la del intérprete, sino también la del observador y protagonista que padece los sucesos narrados: “Corriendo, andando, durmiendo, cantando o llorando desde mi montaña de contradicciones e incendios, emerge y avanza con las manos cortadas y un tambor negro en el pecho, estrellándose contra la eternidad” (de Rokha, 1949: 279). Actitud antinómica entre la realidad y el símbolo, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo que pertenece al mito y lo que corresponde a la historia, entre la tradición y la rebelión refundadora, que resalta el poeta desde el título de los poemas: “Retrato furioso”, “Lamento americano de las colonias”, “Gran oda clásica a Hispanoamérica”, “El llanto de los llantos”, “Anecdotario completamente desafortunado”, “Epopéya de peripecias”, etc. Probablemente el poema que concentra la reconversión de los estereotipos en mitos de la identidad nacional sea “Teogonía y cosmología del libro de cocina (Ensueño del infierno)”, que aparece en el libro *Arenga sobre el arte* ya mencionado y que en la antología de 1954 realizada por el poeta se titula “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile”. En este texto, personajes, lugares, alimentos y acontecimientos del espacio nacional se mezclan para dar vida a una épica popular y ejemplar. Esta refundación del mundo campesino es una ruptura con los tópicos que sobre la vida rural han realizado históricamente los sectores dominantes de la sociedad chilena, ya que lo que aquí se exalta es la memoria de un escenario arcaico en el cual campesinos, mineros, pescadores y proletarios vuelven a ser parte de la historia como protagonistas anónimos, pero siempre reales. En cierto sentido, lo que hace de Rokha es convertir lo privado en gesta pública o valor colectivo, elemento estructural del mito, como ha señalado Kolakowski. El propio sujeto en primera persona asume una parte de esa identidad anónima que se universaliza y trasciende como parte de un mundo real y simbólico: “la chichita bien madura brama en las tinajas...y nosotros nos acordaremos de todo lo que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer, como un loco asomado a la noria vacía de la aldea” (1954: 397). El poema circula, va de un elemento a otro, haciendo de este continuo vaivén su propia estructura. Cualquier acción natural deviene liturgia sagrada y original: comer, beber, realizar la vendimia, hacer el amor, cabalgar por el campo, las amistades, la trilla, la guerra, la muerte. Pero todo pasa por la alimentación, la especificidad de los lugares, los personajes y los acontecimientos que en su transitoriedad se hacen míticamente trascendentes, como en el siguiente ejemplo que rememora un cuadro de Il Bosco, una escena de La Eneida de Virgilio o las Bacanales de Dionisio o Baco recreadas en la mitología griega y en la *Metamorfosis* de Ovidio, pero ahora en versión popular:

Quando está borracho el año, el otoño, los rastros, los abejorros, los porotos, la peonada, los patrones y los lagares,/ comienza la vendimia, la cual se produce reventando pámpanos agarrados al sol encima de los pechos, del vientre, de los muslos de las muchachas,/ que habrán de estar de espaldas, con las piernas abiertas, riéndose,/ mientras resuellan las carretas, sonando cerro abajo/ y un roto apalea a una patagua, creyéndola su mujer querida y arriba.../ grita un chorro de vino, que anda por bajo

debajo de los subterráneos, gritando, grita, como un animal muerto, grita/ mostrándole a la inmortalidad su verga de toro. (1954: 404-405)

Esta escena dionisiaca y pansexual, incorpora en su realismo cinematográfico un aura de mancomunidad que trasciende la pura descripción para hacerse paradigma epopéyico uniendo lo singular con lo universal. En otros poemas como “Campeonato de rayuela”, “La posada de don Lucho Contardo”, “Rotología del poroto”, “Los borrachos dionisiacos”, Pablo de Rokha se reapropia de un mundo rural cotidiano degradado por la historiografía tradicional y lo instala en una mitología con ribetes trascendentes que exalta los valores de las clases populares a partir de los impulsos originarios: comer, beber, erotismo instintivo, reír, llorar, divertirse, angustiarse, morir. Es una versión chilenezada de lo nacional-popular como proyecto paradigmático que busca iluminar los valores reprimidos de las clases subalternas, al hacer de objetos y lugares comunes, nuevos símbolos.

### **Utopías de la memoria y mito degradado en la poesía de los cincuenta y sesenta**

Por motivos de espacio, haremos un breve esbozo en esta sección y la siguiente. La reescritura que hace Nicanor Parra (1914-2018) de la tradición literaria anterior, desde el romanticismo hasta las vanguardias, inaugura una resemantización del mito de la Nación y del ideal heroico a partir de una elaboración de lo cotidiano y popular, pero de manera diferente a la de Neruda y de Rokha. Su ruptura, ya incluida en *Poemas y antipoemas* de 1954, tiene que ver con el lugar donde se sitúa el poeta y el distanciamiento explosivo frente a cualquier intento de sacralización. Para ello le sirven la parodia, la ironía, la sátira, la paráfrasis, la contradicción, la polémica, el palimpsesto, la intertextualidad, la autoreflexibilidad, la caricatura y todo aquel elemento que enmascare las nuevas identidades tráfugas, en fuga permanente hacia un espejo que degrada e invisibiliza. En Parra, el sujeto autoreflexivo reniega de toda fundación que no sea la del propio discurso aprisionado en su máscara, disolviendo cualquier identidad salvadora (la libertad, el otro, la sociedad), como querían los vanguardistas. Los discursos (poéticos) son sólo discursos de sobremesa, cuyo interlocutor está tan degradado como el locutor que los emite. Su contenido es la desesperanza, el absurdo, la angustia, el fracaso, la desesperación, la corrosión de la parodia, porque somos “un embutido de ángel y bestia” (2015: 54) y “un yogur es lo más que podría ofrecerte” (253). En esta trascendencia vacía fuera de todo mito iluminista, el sujeto parriano es un pobre diablo parafraseador y enmascarado, que lo único que tiene es “la muerte por delante” (217). Sus textos dan cuenta de personajes que critican la historia cultural hecha de falsas mitologías y fundaciones espurias, aunque sus discursos retoman la realidad que perdura detrás del símbolo y la vuelve a llenar de otro sentido. En Parra, la escritura es un forado que busca desmitologizar la historia individual y colectiva del pasado y del presente, para describir la intrascendencia de un futuro opaco, absurdo y limitado que desaparece en la nada, porque “no, la vida no tiene sentido” (83).

En Enrique Lihn (1929-1988), este papel desmitificador de la literatura es también extremo. La fundación termina con la destrucción misma de la escritura a partir de una autotransgresión que hace del discurso una pura inanidad, un rumor de palabras que no pretenden destruir nada. Los sujetos lihneanos asumen su desmitificación en la figura de un no-vate marginal, degradado y excéntrico dentro de una sociedad decadente. Su canto es un anticanto y su mundo es grotesco. En Lihn no hay ni siquiera refugio en la subjetividad porque ésta se desfonda en un juego de espejos donde la realidad se refracta en una multiplicidad de máscaras, tal como se aprecia en “La vejez de Narciso”: “Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido” (Lihn, 1995: 24). Así frente al mito de Narciso, el sujeto Narciso satiriza su propia vejez: “He perdido el sentido de mi rostro/ o de tanto contarle, se me ha vuelto infinito.../ y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto” (24). Todo mito fundacional parece haber caducado en la escritura de Lihn. No hay trascendencia ni divina ni humana, ni siquiera discursiva. Lo que permanece es un lenguaje contingente y la condensación de la experiencia fuera de todo camuflaje sacralizador: desgarrada, distanciada y escéptica. Es como si el poeta quisiera mostrar los disvalores de la sociedad moderna en concordancia con una convivencia humana degradada como nación: “Nunca salí del horroroso Chile...nunca salí de nada” (1986 : 213); degradada como posibilidad de rebelión frente a la muerte: “¿Por qué pues no morir tranquilamente?/ ...no se agite, tranquilo, basta, basta./ Basta, basta, tranquilo, aquí tiene su muerte” (38); degradada como imaginario positivo: “cuando la arrastraron a la violencia/ a la tortura” (53) y, en fin, degradada desde el nacimiento: “Nada se pierde con vivir, tenemos/ todo el tiempo del tiempo por delante/ para ser el vacío que somos en el fondo” (60) o ahora la degradación del Canto General nerudiano: “Soy un cantante limitado y un minusválido de la canción/ Canto General al Paseo Ahumada” (1995: 237). Aunque la escritura parece ser la única que permite una tenue refundación de la realidad caída: “No puede ser feliz, ello me fue negado, pero escribí” (175).

En el mismo periodo, los llamados poetas de los lares (poesía del Lar, del origen, de la Frontera) desarrollan una línea antinómica con los poetas nombrados más arriba, puesto que al decir de Jorge Teillier (1935-1996), su mejor representante, “lo importante no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito y de un espacio y tiempo que trascienden lo cotidiano” (en Calderón 1970: 356). Y en “Los poetas de los lares...”, reafirma que “la nostalgia de los ‘poetas de los lares’ [es] su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra...” (Teillier, 1999: 26), planteamiento donde soterradamente aflora la genealogía de algunos románticos o simbolistas europeos como Rilke, Hölderlin, Esenin o Tralk. De esta manera, la poesía de Teillier vuelve a relevar el papel de los mitos fundacionales, que en el decir de Kolakowski son “actos de la afirmación de valores” (fraternidad, solidaridad, amor filial y carnal, paraíso perdido, comunión con la naturaleza), a contrapelo de las representaciones postmodernas que empiezan a socavar al sujeto unitario de la modernidad en



esos años. Desde su primer texto, *Ángeles y gorriones* de 1956, la producción teillieriana elabora un sólo gran libro donde el testigo-poeta bucea en el recuerdo individual y colectivo en busca de una edad dorada con la verdad poética, que trata de hacer de lo efímero y transitorio algo permanente que recupere ese tiempo idílico. Esta edad mitológica reaparece también en los títulos de sus libros y poemas: “Los dominios perdidos”, “El árbol de la memoria”, “Poemas del país de nunca jamás”, “Para un pueblo fantasma”, “El retorno de Orfeo”, pero representa sólo un deseo de trascendencia momentáneo porque el espíritu moderno lo ha desintegrado. De este modo, el sujeto poético vive siempre en una especie de Frontera real e imaginaria en que el *illo tempore* se hace visible y se recupera, pero siempre de manera transitoria. Arraigo circunstancial en cuyos residuos aparecen los espacios ocultos y secretos de manera nostálgica y angustiada: “pienso que la felicidad /no es sino un leve deslizarse de remos en el agua” (1996: 108) o como en el poema “Cuando todos se vayan”: “Cuando todos se vayan a otros planetas/ yo quedaré en la ciudad abandonada/ bebiendo un último vaso de cerveza, / y luego volveré al pueblo donde siempre regreso” (1999: 86). Como indica Andreas Huyssen, “el modo de la memoria es búsqueda más que recuperación” (1995: 3). Es una lucha contra la amnesia del tiempo moderno que busca iluminar la historia individual y social. Y luego el crítico agrega: “la fisura que se abre entre el experimentar un suceso y recordarlo como representación es inevitable...esta separación debería entenderse como un poderoso estimulante para la creatividad artística y cultural” (3). Lo que Huyssen llama *Twilight Memories* (memorias crepusculares, nocturnas, ensoñadas, oscuras) es lo mismo que Teillier recupera en un poema titulado “Twilight”: “Viajamos y viajamos/ aun sabiendo que todo no puede sino terminar/ en una casa miserable/desde donde se mira/ esa luz obstinada en pelear con la noche” (“El árbol de la memoria”, 1996: 29).

Si bien Efraín Barquero (1931), compañero de ruta de Teillier, reitera algunas de las características de la poesía anterior, se diferencia desde su primer libro, *La piedra del pueblo* de 1954, por el hecho de que su búsqueda también se elabora a partir del mito de la comunidad perdida, pero en esta escritura no desaparece nunca del todo, puesto que se recupera momentáneamente en un presente donde el sujeto del poema la hace realidad con su acción, su actitud, su contenido. Barquero lo ha expresado, al señalar que se trata de “poetizar la trascendencia de los actos, de los vínculos, de los gestos, de los valores esenciales de la vida. Pero no sólo *poetizar*, sino también fundar un plano de existencia nueva donde se dé a luz un hombre nuevo capaz de recuperar una esencia vital perdida en el universo” (Calderón: 348; cursivas del original). Su actividad creadora tiene también un sentido religioso de acercamiento entre los seres humanos y debe conllevar una actitud moral ante la poesía, la crítica y el lector. De este modo, aquí la naturaleza es recuperada para dar lugar a una epifanía ancestral con el ser humano. Los objetos y los actos cotidianos pasan a tener un carácter esencial y producen una comunión escatológica en el aquí y el ahora con el sujeto, a través de los elementos originales: el pan, la piedra, el agua, la tierra: “La mesa servida que me aguarda/ tiene todos los frutos y nadie sentado. / Pero el pan no se añeja ni el vino se enturbia, / en la mano tendida que no

encuentra la otra” (Barquero, 2000: 341). O como se indica en el poema “Trueque sagrado” del libro *La mesa de la tierra* de 1998: “Se reconciliaron y comieron juntos/ gustando la comida, celebrando ese día. / Porque lo primero que hicieron al sentarse/ fue coger el cuchillo de la mesa/ y morder el hierro para quitarle su sabor amargo/ antes de mezclarlo a los alimentos sin mezcla/ que nacieron del primer pacto de sangre” (346). Por un lado, aparecen en Barquero las fuerzas naturales como símbolos míticos (el aire, el fuego, la tierra, el agua, la piedra, la semilla, el grano) y, por el otro, materias y actos que aluden a la solidaridad y el intercambio humano (el pan, el cuchillo, el enjambre, la casa, la puerta, el vino) y que también se mitifican como gestos ancestrales de una comunidad perdida.

### **Coda final: utopías y distopías en la poesía actual**

Aquí unas palabras finales para referirnos a la poesía más actual. Durante el periodo dictatorial, varios poetas de-construyen los mitos de una nación cuya institucionalidad fue secuestrada por la dictadura, reelaboran la realidad generando nuevas utopías y desarrollando desmitificaciones distópicas, incluyendo la re-sacralización o desacralización de los mitos religiosos, políticos y culturales. En este sentido, hay que abordar textos como *La Bandera de Chile* (1981/1991) de la poeta Elvira Hernández, quien toma uno de los símbolos fundadores de la patria-nación para deconstruir su simbolización vaciada de contenido en el régimen dictatorial como emblema mujer-madre-patria y conformar así un nuevo cuerpo que se desplaza desde su clausura hacia un autoreconocimiento de denuncia que alude también a la representación mujer. Otro tanto ocurre con la poesía de Raúl Zurita, quien en *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982) realiza el ejercicio de recuperar la escatología judeocristiana, especialmente los símbolos del mesianismo y el lenguaje de la revelación, con el fin de metaforizar las agresiones sufridas por el cuerpo social, el cual se sitúa simbólicamente en las laceraciones del propio cuerpo, al mismo tiempo que le devuelve la trascendencia a la naturaleza (cordillera, playas, desierto, áreas verdes) frente a la deshumanización imperante. La desmitificación distópica de *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán donde la ciudad es la patria en la tradición histórica, centro donde confluyen lo sagrado y lo profano, destruida y arruinada por el vandalismo de la represión. En un gesto refundador, la escritura de Millán retorna la ciudad a sus orígenes para reconstruirla estirpando la plaga que se ha apoderado de ella y para transformarla en una especie de paraíso perdido donde los ciclos humanos y los ciclos de la naturaleza conviven a partir del imaginario poético. O la reterritorialización que hace Eugenia Brito de la ciudad de Santiago, a través de un sujeto escindida y dañada por el dominio patriarcal en su poemario *Vía pública* de 1984. Para ello, la poeta escoge la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción del cerro San Cristóbal, lo que le permite re-semantizar la sacralidad del mito religioso hasta proponer un nuevo orden para la Ciudad y la Vía Pública.

Por motivos de espacio sólo podemos mencionar algunos poetas que en el periodo de la postdictadura mantienen una importante articulación con la

reescritura, las representaciones y la presencia de los mitos. Entre ellos podemos citar a Carmen Berenguer, Thomas Harris, Marina Arrate, Roxana Miranda, Nelson Torres, Juan Pablo Riveros, Elicura Chihuailaf, Ivonne Coñuecar y Héctor Hernández Montecinos, entre muchos otros. La batalla de nuestros poetas pareciera seguir relacionada con una resignificación constante de nuestros mitos culturales y fundacionales. La resistencia frente a la desterritorialización de la aldea global neoliberal no implica sólo una reconversión de la tradición fundacional de los mitos, sino también la necesidad de que los discursos poéticos socaven la homogeneidad de identidades inamovibles, estereotipadas e ideologizadas. En esta tarea, la poesía sigue dibujando la retradicionalización imaginada: la de los mitos del porvenir. Como indica el poeta huilliche Jaime Luis Huenún: “La poesía queda en el limbo de la lengua, esperando se despeje el camino hacia la memoria humana, su verdadero territorio... su destino... En medio de las alucinaciones y la fractura del tiempo real... recordar y remontar hacia el origen de la sangre y la palabra es siempre un acto subversivo” (2000: 167). Revitalizar los mitos es recordar la nostalgia de lo que fue y lo que pudo ser, y escribir sobre lo que todavía soñamos sigue siendo tarea fundamental de la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARQUERO, Efraín (2000), *Antología*. Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- BRITO, Eugenia (1984), *Vía pública*. Santiago de Chile, s.e.
- CALDERÓN, Alfonso (1970). *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- ELIADE, Mircea (1968), *Mito y realidad*. Madrid, Editorial Guadarrama.
- GOIC, Cedomil (1971), “Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo”, *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 129, n.º 157-160, pp. 153-165. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5354/0717-8883.2011.19456>>.
- HERNÁNDEZ, Elvira (1991), *La bandera de Chile*. Santiago de Chile, Libros de Tierra Firme.
- HUENÚN, Jaime Luis (2000), En *Pentukun*, 10-11. Temuco, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, pp. 167-182.
- HUYSEN, Andreas (1995), *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York and London, Routledge.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1990), *La presencia del mito*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- LEVY-STRAUSS, Claude (1964), *El pensamiento salvaje*. 2ª reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica.
- LIHN, Enrique (1986), *Pena de entranamiento*. Santiago de Chile, Sinfronteras.
- LIHN, Enrique (1995), *Porque escribí. Antología*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- MATURO, Graciela (1972), *Claves simbólicas de García Márquez*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- MILLÁN, Gonzalo (2014 [1979]), *La ciudad*. Madrid, Amargord Ediciones.

- NERUDA, Pablo (1973), *Obras completas*. Tomo I. Cuarta reedición. Buenos Aires, Losada.
- NÓMEZ, Naín (1995), *Pablo de Rokha. Epopeya del fuego. Antología*. Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago.
- PARRA, Nicanor (2015), *Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001*. Naín Nómez (selecc. y prólog.). Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- RODRÍGUEZ, Mario (1964), “Reunión bajo las nuevas banderas o la conversión poética de Pablo Neruda”, en *Mapocho*. Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.
- ROKHA, Pablo de (1949), *Arenga sobre el arte*. Santiago de Chile, Editorial Multitud.
- ROKHA, Pablo de (1954), *Antología 1916-1953*. Santiago de Chile, Editorial Multitud.
- SICARD, Alain (1984), *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid, Editorial Gredos.
- TEILLIER, Jorge (1996), *Los dominios perdidos. Antología*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- TEILLIER, Jorge (1999), *Prosas*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena.
- VICO, Juan Bautista (1744), *Crítica del ideal de la formación humana en nuestro tiempo. Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. Introducción y comentarios de Ernesto Grassi. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- VV. AA. (2000), *Pentukun*, vol. 10-11. Temuco, Universidad de la Frontera.
- VILLEGAS, Juan (1976), *Estructuras míticas y arquetipo en el Canto general de Neruda*. Barcelona, Editorial Planeta.
- ZURITA, Raúl (1979), *Purgatorio*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- ZURITA, Raúl (1982). *Anteparáiso*. Santiago de Chile, Editores Asociados.