

# POESÍA, FICCIÓN Y PERCEPCIÓN FANTÁSTICA. CONTRIBUCIONES TEÓRICAS PARA UN ACERCAMIENTO INICIAL A LA OBRA DE DIEGO MAQUIEIRA

Ricardo ESPINAZA SOLAR\*  
Inger CONTRERAS DÍAZ\*\*  
Marcos CONTRERAS GODOY\*\*\*

- **RESUMEN:** El artículo revisa una serie de contribuciones teóricas específicas relacionadas con el entendimiento de la poesía, la ficción y la percepción fantástica con el fin de establecer dos proposiciones teóricas particulares: afirmar una relación entre la poesía contemporánea y la ficción, y dar cuenta de un vínculo particular entre la expresión poética y el discurso de lo fantástico. A modo de ejemplo, ambas contribuciones se hacen explícitas considerando un acercamiento inicial a la obra del poeta chileno Diego Maquieira.
- **PALABRAS CLAVE:** Teoría literaria. Ficción. Literatura fantástica. Poesía contemporánea. Diego Maquieira.

## Poesía y ficción

El estudio de la poesía contemporánea en tanto discurso de ficción es susceptible de ser problematizado al alero de ciertos criterios o paradigmas epistemológicos propios de la teoría y crítica de la ficción literaria, a la vez que su distinción en tanto género en ningún caso puede estar restringida a una oposición respecto de la ficción misma. Sin embargo, aun cuando la relación entre poesía y ficción nos parece de una obviedad discursiva incuestionable, sucede que la reflexión teórica e incluso propiamente crítica sobre la poesía tiende a explicitarse o justificarse como si tal obviedad no fuese dada de antemano. Así por ejemplo, el crítico chileno Walter Hoefler (2012), en el libro titulado *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: poemas 1973-2010. Análisis y comentarios*, cita al teórico ruso Alexander Zholkovsky quien define a la poesía como *una ficción en verso*. En concreto, con tal cita, Hoefler (2012, p. 8) se refiere a la ficcionalidad de todo discurso

---

\* UNAP – Universidad Arturo Prat. Facultad de Ciencias Humanas – Iquique – Chile – respinaz@unap.cl.

\*\* UNAP – Universidad Arturo Prat. Facultad de Ciencias Humanas – Iquique – Chile – inger.camila@gmail.com.

\*\*\* UNAP – Universidad Arturo Prat. Facultad de Ciencias Humanas – Iquique – Chile – marcosjesus.contreras@gmail.com.

Artigo recebido em 20/08/2019 e aprovado em 10/11/2019.

literario en tanto representación diferida y/o desplazada “[...] puesto que el lenguaje no opta siempre por el único signo posible de las cosas o de los hechos, y es en la poesía donde este excedente o deuda de sentido se manifiesta en plenitud”. Por nuestra parte, una vez revisado con detalle el estudio de Zholkovsky (1999), es posible agregar que para el teórico ruso la ficción no es privativa de un género o modo discursivo literario específico sino incuestionablemente propio de toda literatura. Es decir, que toda obra literaria es una obra de ficción pero, según su juicio, cualquier definición de poema, obra poética o texto poético, depende de alguna definición particular que se tenga respecto de la poesía misma. De tal manera que un poema bien podría definirse en la generalidad de sí mismo en cuanto ficción, pero no necesariamente en cuanto poesía, salvo alguna especificidad particular. Mientras que verso en tanto segundo elemento de la denominación *una ficción en verso* es, para Zholkovsky (1999, p. 132), la *differentia specifica* que distingue a la poesía de la prosa en cuanto la primera se destaca por su unidad rítmica independiente de la segunda en tanto proyección del principio paradigmático de selección y equivalencia por sobre el eje sintagmático o lineal. Así entonces, pareciera ser que uno de los mayores rasgos de cualificación específica de un poema cualquiera, radicaría no tanto por la ficción sino por la presencia de sus variables rítmicas. Mientras lo general es la ficción arraigada en los posibles y múltiples sentidos expresados y/o proyectados en lo poético, lo específico resultaría ser el ritmo empozado en la singular cadencia de los versos.

Ahora bien, respecto de la obra poética de Diego Maquieira<sup>1</sup> (Santiago de Chile, 1951), una idea similar a la anteriormente expresada, en tanto ritmo y ficción, fue propuesta por el crítico Arturo Fontaine Talavera, quien en un artículo periodístico de 1993, titulado *La poesía-ficción de Maquieira*, señala que “cada verso es una sorpresa” (FONTAINE TALAVERA, 1993, p. 5) pues la escritura de Maquieira juega con las alusiones y ecos que van de la sonoridad al sentido:

Maquieira inventa un mundo futurista, poético, cómico y de ciencia-ficción, Cada verso es una sorpresa. Desde luego, su escritura juega, a veces, con las alusiones y ecos que van de la sonoridad al sentido (“un mar mareado”, “aun no venerables sino venideros”). En ocasiones hay hallazgos y torsiones obtenidas al suprimir parte de lo que se esperarí de la oración convencional: “Después de haber dejado sollozos a los milenaristas”. A menudo estas alteraciones quieren evitar el lenguaje libresco y sugieren una jerga como ocurre al sustituir el “más” por el “ma” (“Ma mientras”). El ritmo es natural, marcado por ciertas repeticiones de palabras (“subíamos a...” “subíamos como”). Los versos se suceden unos a otros con una fluidez fílmica. Las comparaciones y metáforas de Maquieira son frescas, gozosas, divertidas si es que no asombrosas: “muy curados, curados como frambuesas”... “venía con la boca mordida de ayunos”... “y soltó el racimo que traía en la lengua”. (FONTAINE TALAVERA, 1993, p. 5).

---

<sup>1</sup> Poeta chileno autor de los libros: *Upsilon* [1975], *Bombardo* [1977], *La tirana* [1983], *Los sea harrier en el firmamento de los eclipses* [1986], *Los sea harrier* [1993], *El annapurna* [2013]. Premio Pablo Neruda [1989] y Premio Enrique Lihn [2004].

Más aún, los posibles elementos ficticios del poema, según Fontaine Talavera (1993, p. 5), dan cuenta por ejemplo de la “[...] construcción de espacios virtuales que hacen pensar en las arquitecturas y habitantes de ciertos cuadros de Matta, y en las situaciones y ambientes de la película *Blade Runner* [...] Ello tamizado por una peculiar asimilación del humor y las invenciones *fantásticas*”<sup>2</sup>. No obstante, considerando el aporte crítico de Arturo Fontaine ¿A qué se debe esta suerte de constante afirmación teórico-crítica y cuasi tautológica de la poesía en tanto ficción, que es enunciada por el propio Fontaine, desde el título de su comentado artículo a modo de “poesía-ficción”? Como si poesía y ficción fuesen elementos no afines sino disímiles o incluso contradictorios y que de pronto, sorpresivamente, pueden unificarse de manera particular en la obra de Diego Maquieira.

Pues bien, sucede que al reflexionar sobre la poesía desde una perspectiva particularmente teórica, como en nuestro caso, es necesario precisar que se trata siempre de un ejercicio histórico, suscitado por algún acontecimiento de lectura particular y sin pretensión taxonómica<sup>3</sup>. Por tal motivo, coincidimos con Fernando Cabo Aseguinolaza (1999, p. 10), quien señala que “[...] la lírica [poesía] se entiende mejor como tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa, que como género en un sentido tradicional” o bien, como un discurso situado en una situación variable que es, a la vez, lenguaje y expresión, o ritmo y ficción<sup>4</sup>.

Bajo este sentido, nos parece apropiado comentar prontamente algunos de los planteamientos propuestos por Gerard Genette (1993) en el capítulo homónimo de *Ficción y dicción*, pues a partir de la distinción aristotélica entre *poiesis* y *mimesis*, entendiendo a la primera en el amplio sentido de creación, o bien por la forma como el lenguaje puede ser o llegar a ser un medio de creación en tanto producción de obra, u obra de arte del lenguaje mismo. Mientras que la *mimesis* es vista como vehículo de representación indispensable para que el lenguaje se convierta en creación o bien, como simulación de acciones y acontecimientos. Con ello, Genette (1993, p. 16) sintetiza

---

<sup>2</sup> El destacado para *fantásticas* es nuestro. En la segunda parte de este texto nos referiremos en específico a nuestras percepciones fantásticas con relación a la obra de Diego Maquieira. Por tal motivo, nos parece útil destacar la expresión meramente descriptiva de Fontaine, como anticipo nominal de nuestra mayor inquietud teórica, conceptual y crítica.

<sup>3</sup> Consideramos que cualquier visión teórica sobre la poesía, debe mantener una enfática posición, parcial y particular, alejada de las comunes clasificaciones propuestas por algunos modelos totalizantes de tipo ahistóricos o trascendentalistas que pretenden establecer la naturaleza de lo poético mediante postulados vacuos, principalmente empozados en diccionarios generales. Así por ejemplo, el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) aún señala que la poesía es la manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa, considerándola sustancialmente como un producto subjetivo del ser humano, que mediante un hablante lírico desata sentimientos que se ensalzan en palabras adornadas con figuras retóricas, rimas y versos, entre otros recursos afines a un género supuestamente denominado como el género de los sentimientos o de las pasiones interiores del ser humano. De un modo similar, *Oxford Dictionaries* (OD) define la poesía como la composición literaria que se concibe como expresión artística de la belleza por medio de la palabra, en especial aquella que está sujeta a la medida y cadencia del verso.

<sup>4</sup> Los términos poesía y lírica son resultan afines e intercambiables. Según nuestro parecer, su elección de uso bien se debe o a variables de redacción histórica o de apreciación y afinidad autorial; pues, no hemos podido hallar rasgos o definiciones particulares que nos resulten altamente satisfactorias o diferenciadoras según su epistemología, teoría o conceptualización.

“[...] el lenguaje es creador cuando se pone al servicio de la ficción, de modo que resulta posible traducir mimesis por ficción”. Siguiendo a Aristóteles, el teórico francés comenta que para el maestro griego, la creatividad del poeta no se manifiesta en el nivel de la forma verbal, sino en el de la ficción, de la invención y la disposición de una historia. “El poeta [dice Genette citando a Aristóteles], ‘debe ser más artífice de historias que de versos, ya que por la ficción es poeta y lo que finge son acciones’. Dicho de otro modo: lo que hace el poeta no es la dicción sino la ficción” (GENETTE, 1993, p. 17). Para explicitar tal afirmación, se vuelve necesario añadir la distinción establecida por el propio Genette respecto de ambos términos. Distinción que se resuelve mediante la siguiente proposición: “[...] es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales” (GENETTE, 1993, p. 27). De tal manera que, siguiendo al teórico francés, la ficción opera en el ámbito de la elaboración de sentidos, mientras que la dicción opera en la elaboración de expresiones singulares. No obstante, ahora nos es posible preguntar, como afirma Genette parafraseando incluso a Aristóteles ¿si el poeta hace la ficción, quién entonces hace aquello que el propio Genette, con tanto empeño, denomina dicción? Para responder a esta interrogante, quizás sea necesario retroceder unas cuantas página en el propio ensayo de Gerard Genette, justamente en el momento cuando el autor pretende destacar el criterio de literaridad que prevalece en el terreno de la ficción, citándonos a la teórica alemana Käte Hamburger (2005), quien, a juicio de Genette (1993, p. 17), con la “solidez de una posición inexpugnable”, señala:

La frontera infranqueable que separa la narración ficcional del enunciado de realidad, sea éste cual fuere, es decir, del sistema enunciativo, impide a la literatura caer en la ‘prosa del pensamiento científico’, dicho de otro modo, precisamente en el sistema de la enunciación. Se trata en este caso de un hacer en el sentido de dar forma, de producir y reproducir: es la obra del *poietes* o del *mimetes*, que utiliza el lenguaje como un material y un instrumento, del mismo modo que el pintor los colores y el escultor la piedra. (GENETTE, 1993, p. 17).

De tal manera, Genette se permite afirmar que sólo la ficción representa a la literatura misma y que sólo a partir de ella es posible acceder a su juicio estético, pues:

Entrar en la ficción es salir de la esfera ordinaria del ejercicio del lenguaje, caracterizada por la preocupación por la verdad o la persuasión que imponen las reglas de la comunicación y la deontología del discurso [...] el enunciado de ficción no es ni verdadero ni falso: está más allá o más acá de lo verdadero y de lo falso [...] así pues, si existe un medio, y sólo uno, para que el lenguaje se haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es sin duda la ficción. (GENETTE, 1993, p. 18).

No obstante, líneas después, el teórico francés declara:

En la poesía lírica, nos encontramos sin duda con enunciados de realidad y, por tanto con actos de lenguaje auténticos, pero cuyo origen permanece indeterminado,

pues, por esencia, no puede identificarse con certeza el ‘yo lírico’ ni con el poeta en persona ni con otro sujeto determinado alguno. El enunciado putativo de un texto literario no es, pues, nunca una persona real, sino ora un personaje ficticio (en la ficción) ora un yo indeterminado (en la poesía lírica). (GENETTE, 1993, p. 20).

Por todo lo señalado hasta el momento, y utilizando una expresión similar a la empleada por Genette respecto de Ch. Batteux, consideramos que el enfoque del teórico francés se convierte constantemente en un ‘voluntarioso sofisma’ que sólo pretende alejar a la poesía del terreno de la ficción, ubicándola en una hipotética y forzada zona indeterminada de “no ficción”, aun cuando la ficción en tanto ‘no realidad’ es a la vez, también, indeterminación. Por ello además, aun cuando pudiésemos estar siguiendo valorativamente algunas de las formulaciones expuestas por Gérard Genette, consideramos que no hay motivo razonable que distinga a la poesía de la ficción puesto que no se trata sino de una distinción asimétrica e incluso tautológica y que en el mejor de los casos sólo resulta ser una distinción meramente arbitraria. Tanto ficción como dicción, o ficción y ritmo, poesis y mimesis, lenguaje y expresión, representación y discurso, forman parte de la profunda conjunción de aquello que nosotros consideramos como la *summa* de la expresión de lo humano que es el poema.

De este modo, ya para ir cerrando nuestro primer punto, que al fin y al cabo, creemos que no trata sólo de una afirmación teórica sino sobre todo trata de una defensa de la ficción al interior del poema, consideramos apropiado revisar al menos el pensamiento de dos autores igualmente relevante y provenientes de tradiciones teórico-críticas distintas, como son Barbara H. Smith (1993) y José María Pozuelo Yvancos (1997), quienes en los textos *La poesía como ficción* y *Lírica y ficción* respectivamente, han expresado notables y lúcidas ideas muy similares a nuestra inquietud<sup>5</sup>.

En efecto, para Barbara H. Smith (1993, p. 31), “[...] lo ficticio es la cualidad característica de lo que llamamos poesía” o bien, toda poesía puede ser considerada como un discurso de ficción puesto que se constituye a partir de “enunciados ficticios” (SMITH, 1993, p. 37). Por esto, Smith propone una concepción de la poesía en tanto discurso ficticio a partir de dos distinciones específicas. Una primera distinción respecto de otras formas artísticas miméticas y una segunda distinción respecto de otras composiciones verbales. En cuanto a la primera distinción, Smith (1993, p. 41, énfasis en el original) indica que “[...] como forma artística mimética, lo que un poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes, escenas o mundos, sino *discurso*” y, en cuanto a su composición verbal, Smith (1993, p. 41, énfasis en el original) precisa que “[...] el poema es característicamente considerado no un enunciado natural, sino su *representación*”. De tal modo que, en la dinámica de *discurso* y *representación*, diríase que un poema representa al discurso de sí mismo, en tanto fabricación de objetos o sucesos ficticios. Pues, según Smith

---

<sup>5</sup> Para los lectores interesados en la defensa teórica de la ficción al interior de la poesía, nos permitimos recomendar la lectura del ya clásico libro de Félix Martínez Bonati (1960) *La estructura de la obra literaria*. En específico, recomendamos revisar lo referido a la comunicación literaria en tanto *hablar imaginario* y *expresión apática* contenido principalmente en las partes Tercera y Apéndice del mencionado libro.

Podemos concebir una obra de arte [de lenguaje] no como la imitación de la “forma” de objetos y sucesos determinados ya existentes en la naturaleza en alguna ‘materia’ diferente, sino como la creación de un miembro ficticio de una cierta clase de objetos o sucesos naturales. (SMITH, 1993, p. 42, énfasis en el original).

Por tal motivo, siguiendo la concepción de Smith (1993), un poema se presenta como una estructura lingüística autónoma, cuyo contexto histórico se encuentra indeterminado o igualmente ficcionalizado, por lo que su ficcionalidad le permite crear un contexto propio y particular o bien, invitar al lector a crear un contexto plausible para él. Finalmente, al ser el contexto una situación igualmente ficticia y/o creada desde el propio poema, Smith precisa que, en cuanto posibilidad de interpretación de un poema cualquiera, el lector no sólo debe participar en la creación de sus posibles significados sino que los significados sólo tienen por límite a las propias experiencias e imaginación de los lectores<sup>6</sup>. Un ejemplo de aquello, considerando la obra de Diego Maquieira (1993) bien podría observarse en el poema “Coitus gótico” incluido en el libro *Los sea harrier* en donde la situación de enunciación se determina en un imaginario tiempo futuro-presente-pasado: “En un Harrier de la flota invisible / en el 2029 sobre el desierto de Nazca” (MAQUIEIRA, 1993, p. 24). De este modo, sucede que el sujeto nos habla de un tiempo basado en el año 2029, adelantándose no sólo a nuestra realidad espacio-temporal, sino también al periodo de escritura y publicación de la obra (nótese que la primera edición de *Los sea harrier* corresponde a una versión de plaquette que data del año 1986). Por lo demás, en el mismo poema, versos más adelante se emplea la expresión: “nueve años más tarde/ cuando bajamos por las escalerillas del Harrier” (MAQUIEIRA, 1993, p. 24), logrando que la situación de enunciación se vuelva vertiginosa, dando la impresión de transportar al lector hacia un futuro-pasado-presente confuso, complejo y fantástico.

En cuanto al planteamiento de José María Pozuelo Yvancos (1997), es posible señalar que en *Lírica y ficción* el teórico español se propone realizar un estudio sistemático sobre lo que él considera “[...] la necesidad de extender al mundo de la comunicación lírica las bases o cimientos ficcionales de toda comunicación literaria” (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 242) puesto que, siendo la lírica una modalidad de singular expresión literaria, ésta no difiere de otros géneros por el supuesto carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía de cómo explora el rasgo ficcional particular

---

<sup>6</sup> En concreto, Barbara H. Smith (1993, p. 51) declara: “En nuestro esfuerzo para interpretar un poema, es decir construir el contexto de situaciones y motivos humanos que exige para que sus significados se realicen, echaremos mano de todas nuestras experiencias del mundo y de las palabras de los hombres. Realmente la actividad de interpretar un poema a menudo se vuelve la ocasión para nuestro reconocimiento y aceptación de sentimientos que serían inaccesibles de otro modo y, en cierto sentido, para un conocimiento que no se lograría de otro modo. Cuanto más ricas y extensas sean nuestras experiencias y sentimientos -o como decimos cuanto más aportemos al poema- más significado puede tener para nosotros, lo cual es el motivo de que las lecturas subsiguientes de un poema ‘revelen’ más significados. El lenguaje de un poema parece característicamente ‘concentrado’ porque nos permite una extraordinaria y continua ampliación del significado, que no se limita a determinantes particulares y finitas, sino que abarca todo lo que conocemos que puede relacionarse con él. El lenguaje del poema continúa significando en tanto que tengamos significados para darle. Sus significados sólo se terminan en los límites de las propias experiencias e imaginación del lector”.

que desde la afirmación aristotélica de *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria<sup>7</sup>. Para ello, Pozuelo Yvancos inicia su reflexión afirmando que, desde la perspectiva de la poética contemporánea, existe una gran dificultad para una posible definición de la poesía que se debe, principalmente, a un anquilosamiento del desarrollo teórico respecto de la poesía misma, el que constantemente se ubica en una reducción idealista unitario-romántica e implica un estado de marginalidad en cuanto desarrollo, transformación, variedad, vigencia, novedad o actualidad en el estudio de las obras de poesía en su relación con el ámbito de la ficción<sup>8</sup>. Esto último, se debe, según Pozuelo Yvancos (1997), por no haberse beneficiado [la teoría de la poesía] de las muy provechosas indagaciones teóricas sobre la ficcionalidad que, entre otros avances, lograron alcanzar un alto nivel de desarrollo de la semántica y la pragmática textual). Por lo tanto, Pozuelo Yvancos (1997) también afirma que, una vez instalada la concepción teórica sobre la poesía alejada de lo ficcional, ésta no sólo se resuelve como un constructo de voluntad puramente ideal y teórico sino que su construcción se ha hecho en aras de la necesidad intrínseca de la propia teoría, fuertemente dependiente de la inserción esquematizadora impuesta por el romanticismo. Por tal motivo, desde una posición contraria a los planteamientos estructuralistas de Gérard Genette, Pozuelo Yvancos lleva su exposición hacia una defensa del pensamiento de los antiguos tratadistas Francisco Cascales y Charles Batteux, al comentar la obra de ambos teóricos de manera tal que sus postulados le permiten recuperar una vieja tradición teórica y reivindicar el carácter ficcional de la poesía. A juicio del teórico español, ambos tratadistas explicitaron su comprensión de *mimesis* y *poiesis* en estricta coherencia con el modelo de Aristóteles:

La relación lírica=*mimesis* o la reivindicación mimética de la lírica no es como quiere Genette una distorsión del pensamiento aristotélico, creo más bien que representa un lugar plenamente coherente dentro del sistema teórico de la *Poética*

---

<sup>7</sup> La propuesta de estudio de José María Pozuelo Yvancos (1997) se desarrolla a partir de tres objetivos específicos. Para todos los efectos de interés, recomendamos una atenta lectura del texto de Pozuelo Yvancos, además de indicar que sus tres objetivos son: 1) Indagar las razones históricas de la problematización del género o de la poesía lírica; 2) Mostrar cómo parte de esa problematización ha declarado una objetable exclusión arbitraria de la lírica respecto del ámbito de los géneros ficcionales o miméticos, al crear dificultades teóricas para su no consideración en tanto discurso de ficción; 3) Argumentar que la lírica es un género mimético-ficcional, siguiendo ideas previamente declaradas por los antiguos tratadistas F. Cascales y Ch. Batteux.

<sup>8</sup> O bien, dicho de otro modo, José María Pozuelo Yvancos explicita su posición señalando también que el hecho de que la ficción no haya influido en el desarrollo teórico de la poesía, presenta a la vez una amplia explicación histórica en base al constructo teórico respecto del género mismo que bien puede explicarse por la voluntariosa creación de cierto tipo de clasificación teórico-unitaria que permitiera acoger múltiples y variadísimas formulaciones literarias que la tradición teórica fue imponiendo a partir de una macro unificación del modo lírico a la manera de un architexto. Unificación o clasificación architextual que según Pozuelo, no necesariamente habría respondido con totalidad a los rasgos (- ficcionalidad) y (+ subjetividad), pero que aseguraba una posición de lectura dominante para la proposición de verdad trascendental asociada principalmente a las creencias poético-filosóficas de la tradición del idealismo romántico, entendido como “[...] lugar donde el individuo expresa directamente su alma y rescata la autenticidad originaria o el carácter genuino y verdadero del lenguaje” (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 250). Razón por la cual, además, “[...] los críticos leen una obra a través del sistema crítico de forma que la inteligencia crítica asimila y acomoda lo nuevo dentro de los esquemas y coordenadas dados por su conocimiento” (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 248).

[de Aristóteles] que Cascales y Batteux han respetado, no sin aportar poderosas razones. (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 252).

Por cuanto, todo el sistema teórico, tanto de Cascales como de Batteux, se concentra en una lectura de la *mimesis* como concepto general de la producción artística ligada al *poiein*. O bien, se trata de un amplio entendimiento del principio de mimesis aristotélico, como principio general que abarca la totalidad de la actividad poética, por lo cual es posible acordar que la reproducción/representación de la realidad por medio de su modelización artística no sólo corresponde a una imitación o reproducción de lo dado sino que también responde a la creación o producción de lo imaginario/real propiamente tal (POZUELO YVANCOS, 1997). De esta forma, según Pozuelo Yvancos (1997), Cascales y Batteux entienden la poesía como un hacer igualmente mimético, ligado a la ficcionalidad, cuya defensa se trama en una modelización imaginada, artificial, particular y verosímil del mundo que explora la ficción por sí misma de manera no exclusivamente narrativa pero igualmente  *fingida*<sup>9</sup>. Por consiguiente, luego del comentario a las obras de Cascales y Batteux, Pozuelo Yvancos (1997) se permite declarar que *mimesis* no sólo es *diegesis* (Genette) sino también *poiesis*.

## Percepciones fantásticas

En *Introducción a la literatura fantástica* Tzvetan Todorov (1980, p. 24) afirma: “[...] lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” o bien, se trata de un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo natural en el que se circunscribe. De esta manera, el acontecimiento fantástico resulta ser prácticamente inefable desde nuestra común perspectiva del mundo o percepción de las acciones cotidianas. Indudablemente, la aseveración de Todorov nos permite configurar nuestras

---

<sup>9</sup> Sobre esto último, en relación con posibles argumentos relativos a que los sentimientos expresados en un poema son presentados como verdaderos y que por lo tanto parecen no tener el carácter de imitación o ficción, resulta pertinente recordar aquellos versos de Fernando Pessoa (1982, p. 132), quien en *Autopsicografía* declara: “El poeta es un fingidor. /Finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor /el dolor que en verdad siente.” Igualmente, Diego Maquieira ha enfatizado la idea del artista fingidor/impostor: “[...] tal vez el ser poeta, el ser artista, es una impostación del ser. Porque en el fondo, ser algo ajeno al ser es ser un impostor” (HIDALGO; HOPENHAYN, 2008, p. 34). Por lo demás, el propio José María Pozuelo Yvancos (1997, p. 260, énfasis en el original) también explica que en cuanto a la presentación poética de sentimientos verdaderos o no verdaderos “[...] el principio de ser modelo artificial o construcción artística convierte la oposición ‘sentimientos verdaderos/sentimientos no verdaderos’ en inoperante y reducida al sólo nivel del objeto imitado, pero no atingente al principio de la imitación misma. En ambos casos (sentimientos verdaderos/no verdaderos) opera el fenómeno capital del verosímil poético como modelización [...] el hecho de ser sentimientos verdaderamente sentidos o imaginados como sentidos-fingidos no afecta a su ser artístico [...] verosímil y no verdadero, artístico y no real, modelo y no naturaleza, hablar imaginario y no comunicación histórica. De no ser así la oposición ‘verdad poética/verdad histórica’ no podría darse en la lírica y el valor del poema estaría reducido a su virtual adecuación al particular objeto histórico, lo que arrojaría a la poesía en manos de la dimensión biográfica particular y la lírica saldría del dominio de la literatura para entrar en el de la comunicación natural”.

primeras impresiones sobre el fenómeno de lo fantástico en tanto percepción ambigua de un acontecimiento que por sí mismo excede a la realidad. Vacilación, indecisión, ambigüedad, duda o perplejidad ante la idea de que lo fantástico sea solamente producto de la subjetividad singular, cuyo resultado no afecta ni al funcionamiento del mundo ni a la constitución de sus leyes o bien, el acontecimiento fantástico sucede de tal manera que cuando algo desconocido participa de la realidad, entonces, el mundo familiar comienza a regirse por leyes ciertamente extrañas. Situación que a la vez implica o provoca que la vacilación, indecisión, incertidumbre o ambigüedad ocurra en el seno del propio lector respecto de acontecimientos previamente relatados, traspasando incluso los límites de la verosimilitud intratextual e intertextual para aproximarse a los territorios extratextuales<sup>10</sup>. Por tal motivo, Todorov señala que lo fantástico ocurre a partir de tres condiciones fundamentales: a) *La vacilación de los personajes*, que implica la integración del lector con el mundo de los personajes y se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados<sup>11</sup>; b) *La relación personaje-lector*, cifrada por la confianza, dado que el papel del lector está confiado a un personaje, razón por la cual, al mismo tiempo, la vacilación representada se convierte en uno de los temas de la obra<sup>12</sup>; y c) *La lectura de lo fantástico*, que responde no sólo a la existencia de un acontecimiento extraño que provoca una vacilación entre el lector y los personajes, sino, sobre todo, a una particular manera de leer el texto de ficción. Ante esta última condición, Todorov declara que tal lectura no puede ser ni poética ni alegórica puesto que, a su juicio, lo fantástico solamente se genera al interior del discurso narrativo por cuanto la narración resulta ser el discurso propio de la ficción, mientras que los discursos poéticos y/o alegóricos solamente responden a una combinación semántica sin necesidad de referencia ni de vacilación, por lo que su manifestación resulta ser ajena a la ficción<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> En *Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión* Alfons Gregori (2013) declara la existencia de dos grandes perspectivas contemporáneas respecto del estudio de lo fantástico en Hispanoamérica. Perspectivas que él denomina como intratextual y extratextual. La perspectiva intratextual, encabezada por las contribuciones de Ana María Morales, se focaliza principalmente en el estudio de las variables estilísticas de nominalización de lo fantástico respecto del devenir diacrónico de la literatura, concentrándose en las posibles relaciones de la literatura fantástica contemporánea con el imaginario literario tradicional, canónico y/o clásico. Mientras que la perspectiva extratextual, propia de las investigaciones de David Roas, se concentra en el estudio de una manifestación más amplia de lo fantástico abarcando diversas manifestaciones del arte y la cultura contemporánea como el cine, la televisión, el comic, los videojuegos y la poesía.

<sup>11</sup> Tanto para el personaje como para el lector, existe un proceso que varía entre la confianza y la desconfianza, la percepción ambigua entre lo real y lo fantástico, por tanto “[...] es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (TODOROV, 1980, p. 30).

<sup>12</sup> En el caso de una posible lectura ingenua, tal condición de confianza se cumple cuando “el lector real se identifica con el personaje” (TODOROV, 1980, p. 30).

<sup>13</sup> En *La poesía y la alegoría*, cuarto capítulo de *Introducción a la literatura fantástica* (TODOROV, 1980), el teórico búlgaro sostiene la oposición entre poética y fantástica, señalando que una de las amenazas sustanciales que inhiben la presencia de lo fantástico en la literatura es el cuestionamiento por la naturaleza del texto que evoca los acontecimientos fantásticos. Es decir, el cuestionamiento de las propiedades del discurso respecto de la naturaleza de la obra literaria, y si acaso las propiedades textuales permiten la presencia de determinados

Ahora bien, aun cuando podrían resultarnos sustanciales algunos fundamentos que diferencian a unos géneros literarios respecto de otros, también es sustancial el nacimiento de nuevas formas de escritura que, dado el caso inicial de la obra de Diego Maquieira, exigen de un quiebre del pensamiento tradicional sobre la poesía. De modo tal que la “improbable relación” postulada por Todorov resulta incluso contradictoria por cuanto afirma que en la literatura del siglo XX la poesía contiene elementos representativos. Sobre esto último, la teórica argentina Susana Reisz (2014), a modo de ejemplo, ha señalado que la descalificación que utiliza Todorov hacia las antologías de poesía fantástica, correspondería a que “[...] los poemas reunidos en ellas son relativamente inteligibles y tienen un carácter narrativo-descriptivo, análogo al de los relatos ficcionales” (REISZ, 2014, p. 176). Sin embargo, dado que a juicio de Todorov “lo fantástico implica la ficción”, sucede que al hablar de poesía, Todorov deja fuera de ella a todos los posibles elementos narrativos que un poema igualmente puede contener, afirmando contradictoriamente, que un texto “no es poesía porque es ficción” (REISZ, 2014, p. 176). Ante esto, coincidimos con Susana Reisz cuando declara que si para Tzvetan Todorov cualquier manifestación poética o poemática que instala algún elemento de representación, finalmente no pertenecería al género poético, sino a otra forma de expresión variable de la narrativa, solamente se trataría de ideas que demuestran una cierta incapacidad de Todorov para evidenciar variaciones de género al interior del discurso poético. Así además, también coincidimos con Reisz (2014) en cuanto creemos que la presencia de lo fantástico al interior de la poesía posibilita no sólo una metamorfosis en la naturaleza del género fantástico sino también una transformación de la poesía misma.

Con el fin de reforzar los planteamientos propuestos por Susana Reisz, a continuación comentaremos algunos de los aportes teóricos realizados por David Roas (2011) y Omar Nieto (2015), quienes no sólo han podido formular un entendimiento de lo fantástico desde la superación de las categorías de género sino que, al igual que Susana Reisz, también nos entregan una guía respecto de la relación de lo fantástico con las formas poéticas contemporáneas.

En el libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, el teórico español David Roas (2011), propone que lo fantástico responde a una categoría estética

---

acontecimientos. Ante esto, Todorov resuelve que el discurso fantástico es por naturaleza representativo en tanto posee una propiedad congénita de la narrativa, como es el desarrollo de la ficción. A diferencia del discurso poético, que, según Todorov (1980, p. 50), no representa nada: “[...] las imágenes poéticas no son descriptivas [...] deben ser leídas en el puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia. La imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, y hasta nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales”. Pues bien, esta particular propiedad que Todorov sostiene sobre la poesía, se ilustra en el ejercicio de ir tomando a las palabras sin considerar ni el efecto sensorial de las mismas o su disposición espacial al interior de una página, como tampoco a la evocación sensible de las imágenes, o incluso a la singularidad interpretativa del lector. En este último caso, los postulados empedernidos del teórico búlgaro se grafican de forma simple: “la poesía no posee la aptitud para evocar y representar” (TODOROV, 1980, p. 50). Por ello, nos resulta altamente necesario señalar, aquí, que tal propiedad no representativa de lo poético, manifestada por Todorov, solamente descansa en el vetusto entendimiento, semejante a Genette, por el cual “[la poesía] no puede ser ficción”. Con ello, ambos teóricos no sólo aíslan voluntariamente al poema respecto de lo fantástico, sino que además pretenden anular el potencial de imaginación y creación de lo que bien podemos entender como propiamente poético.

que trasciende los límites y convenciones de un género, entregando una definición de carácter multidisciplinar con el fin de determinar el funcionamiento, sentido y efecto de lo fantástico. Por tal motivo, Roas (2011) afirma que toda reflexión teórica sobre lo fantástico requiere explicitar una necesaria relación tanto con el entendimiento de lo real (de lo posible o su imposibilidad) como también de sus límites de expresión, sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo inexpresable que está más allá de lo pensable. De esta forma, David Roas señala que el valor del acontecimiento y de la percepción de lo fantástico, en gran medida, se determina ya no por la vacilación sino por su intrínseca dimensión transgresora de la realidad y de la identidad en tanto situación de conflicto entre los límites de *lo real y lo imposible*; situación que el teórico español ejemplifica con la figura del fantasma:

El fantasma es un ser que retorna del más allá en forma incorpórea y se instala en el mundo de los vivos, rompiendo, de ese modo, los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real. Y no sólo por su presencia imposible, sino también por su especial naturaleza, a la que no afectan ni el tiempo ni el espacio humanos. Esa dimensión transgresora es la que determina su valor en el relato fantástico. (ROAS, 2011, p. 46).

Con ello, el teórico español también entiende que la transgresión a la realidad radica en su imposibilidad de nominalización. Es decir, no sólo en la irrupción de lo imposible al interior del mundo real, o de su vacilación provocada, sino también en “la incapacidad para explicarlo de forma razonable” (ROAS, 2011, p. 50). Situación que ya puede ejemplificarse a partir de la figuración de un sujeto otro radicalmente semejante y a la vez también radicalmente opuesto de sí, según se evidencia a partir del problema del otro y el doble, como en las alteridades radicales que se constituyen en sujetos y voces fantasmales o monstruosas, entre otros. Así por ejemplo, la singular voz femenina del sujeto poético presente en *La tirana*: “Yo, La Tirana, rica y famosa / la Greta Garbo del cine chileno / pero muy culta y calentona...” (MAQUIEIRA, 1983, p. 11) o bien, la voz pluralizada y no humana de *Los sea harrier*: “Ya los Harrier fuera de pantalla / en un cielo con dos mil años de vacío, / parados esperando la consagración de las utopías...” (MAQUIEIRA, 1993, p. 15). Así, todas estas voces tienen sus correlatos de otredad fantástica y no sólo de vacilación, sino también de ambigüedad, perplejidad e incluso anulación en tanto transgresión de la representación de la realidad, o de su imposibilidad en tanto sujetos y voces bien constituidas. Pues ambas voces y obras refieren a mundos antagónicos de oprimido y opresor (Tirana v/s Velázquez y Harrier v/s Milenaristas), fragmentarios y degradados, cuyas voces además se desplazan de un sitio a otro, transformándose en su otro, erosionando el entendimiento:

El sujeto poético en la obra de Maquieira constituye una identidad móvil, movediza, que se trastoca o interpone con la de su reverso: sujeto opresor y sujeto oprimido se interceptan, superponen, permutan propiedades y eclipsan el uno al otro,

como motor y consecuencia a la vez de la desestabilización que padecen. Ambos sujetos se funden y confunden, se enmascaran, son uno y otro simultáneamente en ambos poemarios: Velázquez y Los Milenaristas como entidades dominantes; La Tirana y Los Sea-Harrier como entidades sometidas, generándose de este modo un mecanismo de transferencia de propiedades o huellas que permiten reconocerlos como tales. En el caso del yo oprimido, es la degradación, la decadencia, la anulación; en el caso del yo opresor, es la dependencia, la filiación necesaria respecto de la otredad a la cual dominar. (RIVEROS, 2015, p. 115).

Por otro lado, con el fin de explicitar la preeminencia cultural de lo fantástico en la contemporaneidad, Roas hace hincapié en señalar que la transgresión a la realidad, no solamente es susceptible de ser observada al considerar a esta última como una entidad estético-abstracta, sino que la imposibilidad de nominalización o incapacidad de explicación razonable de lo fantástico se debe principalmente a variables culturales y políticas que contextualizan referencialmente el o los sentidos de los textos fantásticos que de otro modo no podrían existir: “[...] los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (ROAS, 2011, p. 14).

En el caso de la poesía de Diego Maquieira, tal situación bien puede ser comprendida al tratarse de poemas que traman una *política de la literatura* que según Jacques Rancière (2011, p. 15) resulta ser entendida como el “[...] lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir”, en relación a contextos hegemónicos que imposibilitan una expresión evidente, obligando al poeta a la representación de la realidad por medio un texto-escenario en donde se narra la experiencia de las voces y personajes que finalmente son la evidencia de un “carnaval de la lengua adversa” (RIOSECO, 2013, p. 247), de un “sujeto eclipsado” (RIVEROS, 2015, p. 110) o bien, de una “enunciación saturada” (AYALA, 2009, p. 8); “un vaciamiento del yo en su propia impersonalidad” (LIHN, 1996, p. 165)<sup>14</sup>.

En una perspectiva cercana a Roas, el teórico mexicano Omar Nieto (2015) propone ampliar el estudio de lo fantástico abordándolo desde una categoría general como es la noción de sistema, en tanto estrategia textual de un sistema semiótico, con el fin de establecer ya no una definición específica de género literario o de temas exclusivos para lo fantástico, sino un conjunto organizado de variables diversas y contextuales que posibilitan una perspectiva diacrónica de clasificación a partir de lo fantástico clásico

---

<sup>14</sup> Otras aproximaciones críticas afines a las mencionadas por la crítica precedente, han referido tanto al carácter anómalo de la obra de Maquieira, entendiéndola como una “[...] estrategia de concreción textual [que] está basada en el injerto, en la recontextualización de fragmentos, de archivos, [...] siendo la interfaz el libro: un cuerpo articulado por una escritura que interrumpe el discurso unívoco del sujeto, cuestionando su *mismidad* a través de múltiples morfologías y subjetividades, en tanto texturas” (DONOSO ACEITUNO, 2007); como también han hecho referencia a los vínculos de proximidad con la estética barroca y (neo)barroca latinoamericana, por cuanto “[...] refleja estructuralmente la inarmonía y, por consiguiente, la ruptura de la homogeneidad y del *logos*, en el texto de Maquieira prima el desequilibrio, la carencia de todo centro cultural, teórico o lingüístico” (GALINDO, 2010, p. 199).

(siglos XVIII - XIX), fantástico moderno (siglo XX) y fantástico posmoderno (desde fines de siglo XX y principios de siglo XXI). De este modo, Omar Nieto (2015, p. 103) entiende el *fantástico clásico* como “[...] la irrupción lineal del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar”, es decir: situaciones imposibles al interior de lo posible, que provocan una vacilación respecto de la comprensión de lo real externo, de manera tal que la verosimilitud ocurre por la presencia de referentes miméticos. Mientras que en el *fantástico moderno* ocurre una naturalización de lo improbable, en donde ya no se manifiesta una vacilación ante lo real sino una ausencia de sorpresa, por la que, en definitiva, se explicita un marco epistemológico de toma de conciencia de la complejidad de lo real y de la especificidad y de las reglas de lo fantástico propiamente tal: “Lo fantástico moderno significa una ruptura con el modelo clásico de lo fantástico, pero no sólo en la forma en la que combina los elementos del sistema, sino sobre todo por la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico en sí mismo” (NIETO, 2015, p. 131).

Por último, en cuanto al *fantástico posmoderno*, Omar Nieto, apoyado en algunas ideas provenientes del pensamiento de Jean-Francois Lyotard (1999), Gianni Vattimo (2000) y Jean Baudrillard (2005) se refiere a la presencia de itinerancias, simultaneidades o simulacros textuales de lo posible y lo imposible debido al reciclaje híbrido e intertextual de elementos diversos para dar cuenta de un carácter escéptico tanto de la realidad como de la literatura al suspender, relativizar o erosionar su posible comprensión:

El fantástico posmoderno relativiza los estatutos de realidad y sobrenatural para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual [...] constituye un simulacro, ya sea de alguno de sus elementos constitutivos (lo real o lo sobrenatural) o bien de todo el sistema fantástico, y debilita hasta un grado cero la concepción de verdad como centro integrador. (NIETO, 2015, p. 234-235).

Por consiguiente, la máxima expresión de lo fantástico posmoderno, según Nieto, no es sino: “[...] la construcción de un relato fantástico cuyo tema sea la creación justamente de lo fantástico” (NIETO, 2015, p. 272).

Así también, ya sea en el caso de la irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural (clásico) o su inversión problemática (moderno) o su relativización (posmoderno), Omar Nieto señala que la existencia de lo fantástico no depende de una definición genérica trascendental sino de estrategias pragmático-textuales que se evidencian de manera diversa y en correspondencia con los distintos periodos temporales y/o contextos culturales específicos en tanto materialización de una otredad o manifestación de un cuestionamiento sobre las convenciones de lo real. La problematización de lo extraño o de lo inaceptable: la transgresión como evidencia dialéctica entre dos elementos disímiles, excluyentes o relativos. Sobre esto último, además, resulta necesario señalar de acuerdo a nuestros intereses, que lo fantástico no es privativo de un tema, género o modo literario particular sino que resulta ser propio de todo texto literario en cuanto se trata de un texto de ficción que evidencia la presencia de una transgresión específica. Ante esto, ya una crítica como Rosalba Campra (2001, p. 189) declaraba que “[...] la transgresión aparece

como la isotopía que atravesando los diferentes niveles del texto permite la manifestación de lo fantástico”. Por tal motivo, consideramos que si lo fantástico se constituye en el poema en cuanto texto de transgresión, todo texto fantástico es nuevamente un texto político “[...] como nodo específico entre un régimen de significación de las palabras y un régimen de visibilidad de las cosas” (RANCIÈRE, 2011, p. 23), relativo a contextos de producción que cada texto, en sí mismo *fantastiza* dado su particular juego de lenguaje:

Lo *fantástico posmoderno*, asumido entonces como un juego del lenguaje, adopta a la metáfora fantástica como un vehículo predilecto para transgredir la propia idea del lenguaje, entendiéndola como una representación arbitraria, sujeta a los hilos de una convención. En palabras de Campra, un fantástico que representa “la negación de la transparencia del lenguaje”. (NIETO, 2015, p. 84).

Respecto de la obra de Diego Maquieira, es precisamente en esta última categoría de *fantástico posmoderno*, en donde bien podríamos instalar su poética, por cuanto, según Ana María Riveros (2015), la obra de Maquieira da cuenta de los caracteres propios del llamado sujeto posmoderno, a razón de constituir en sí misma una entidad fragmentaria, escindida y degradada: “[...] en la obra de Maquieira el sujeto que acontece acentúa paulatinamente su desintegración, hasta alcanzar en los últimos versos un estado de evidente agonía” (RIVEROS, 2015, p. 111). Así además, a juicio de Marcelo Rioseco (2013) la poética de Maquieira posee dos particularidades fundamentales. En primer lugar, se presenta como una poesía del espectáculo, que ocurre y discurre sobre un escenario en donde lo poético se instala como una idea de simulacro, que transgrede la función poética hacia la representación y referencia de mundo, con personajes que desenvuelven un rol preestablecido por un poeta director o compositor lúdico, modificando los escenarios según las circunstancias discursivas y referenciales. En segundo lugar, Rioseco (2013) instala la idea de una *transgresión lúdica*, que proclama la invención de otra risa en tanto manifestación lúcida, negra, sangrienta y satírica, que se mezcla con el espacio del espectáculo, que también es, a la vez, el espacio de juego lúdico. Se trata entonces, de una poesía de la imaginación que no sólo alude figurativamente a la realidad en la que vivimos, sino que se constituye como un espacio ficticio de representación concreta. Es decir, un escenario desde donde emergen las distintas voces que componen la denominada lengua adversa, entendida como polifonía verbal, cuya expresión es sinónimo de marginalidad combativa y gozosa (RIOSECO, 2013). Polifonía que, según el crítico Matías Ayala (2009) también es cifra de una colectividad resistente, transgresora y descentrada que trama su relación contextual tanto con la dictadura cívico-militar chilena (*La tirana*) como también con el periodo posterior de transición democrática de los gobiernos concertacionistas (*Los sea harrier*). Así, a juicio de Ayala, la obra de Maquieira se caracteriza tanto por las voces de los sujetos que pueblan y hablan en los poemas, como también por las formas de agrupación que tales sujetos y voces sostienen entre sí:

Los sujetos en *La tirana* se encuentran fuertemente descentrados: hay un desfase entre la voz y el cuerpo, una fractura marcada por la violencia y la incapacidad para construir una identidad personal estable. Quizás debido a esto, su colectividad y

relaciones de afiliación son antagónicas y agrupadas en bandas y mafias definidas por la violencia. *La tirana*, mediante una yuxtaposición temporal, combina, por una parte, la Inquisición del siglo XVI, que escenifica los conflictos culturales de América Latina en términos de imperio y mestizaje, y por otra, la mafia urbana del siglo XX. El contraste entre Inquisición y mafia manifiesta la inestable relación entre la ley y violencia. En *La tirana*, ambos elementos tensan los descentramientos y la violencia como alegoría de la dictadura política y la liberalización económica. En *Los sea harrier*, en cambio, hay sujetos coherentes -tanto individuales como colectivos- cuyas relaciones son institucionales. El poeta (o la voz narrativa) da coherencia a los textos, los cuales se presentan como dos bandos enfrentados: epicúreos y dogmáticos, que sostienen luchas que combinan un discurso caballeresco con el despliegue visual del cómic. La alegoría continúa en *Los sea harrier*, pero ahora se trata de una alegoría propia de la transición política chilena, que neutraliza el conflicto, institucionaliza la violencia y utiliza profusamente la alusión a obras de arte y marcas de productos como cifra del libre mercado. (AYALA, 2009, p. 9).

Por último, cabe destacar nuevamente algunos de los postulados teóricos de Susana Reisz (2014), quién, en el artículo antes mencionado, plantea la existencia particular de un poema ficcional con efecto fantástico. Al respecto, Reisz (2014, p. 173) declara que los términos *ficción* y *fantástico* son categorías pragmáticas que solamente se definen al interior de un acto de comunicación específico por lo cual “[...] cabe hablar de *ficción* cuando cualquiera de los componentes del acto comunicativo ha sido intencionalmente modificado en el modo de ser que se le atribuye según la noción de realidad vigente”. Por consiguiente, el efecto fantástico de un texto literario o poético cualquiera se produce cuando alguno de sus “[...] componentes del acto comunicativo ha sido modificado de tal manera que en él se muestre la convivencia problemática de lo *posible* y lo *imposible*” (REISZ, 2014, p. 174). Por tal motivo, lo *fantástico*, según Reisz, se instala como el nacimiento de la confrontación de dos esferas que son mutuamente excluyentes, como es la antinomia irreductible entre lo posible (real) y lo imposible. De esta forma, lo fantástico se resuelve en tanto aquello que modifica intencionalmente el orden del acto comunicativo, mientras que el sentido de tal modificación resulta ser una cualidad propia de la ficción. Así además, Susana Reisz cita a la poeta argentina María Negroni para decirnos que la poesía es la expresión que “[...] por antonomasia cuestiona los fundamentos de lo real, desde el momento en que cuestiona el instrumento mismo de aproximación a lo real como es la lengua” (REISZ, 2014, p. 190). Por consiguiente, la categoría de poema ficcional con efecto fantástico comprende en primer grado la no coincidencia entre la situación de enunciación del sujeto del discurso poético y la situación de escritura en tanto situación espacio-temporal presumible en la que el poeta escribió el poema. En segundo grado, tal categoría también presenta una discordancia identitaria entre quien escribió el poema y la voz que sostiene el discurso poético (REISZ, 2014). Por último, Reisz (2014) también declara que los posibles sentidos sobre el efecto fantástico resultan ser impuesto por el lector, quién en tanto figura conjetural basada en su propia experiencia de lectura o bien, en su comparación con la lectura de otros, determinará e integrará la armonía flexible

entre los mundos discrepantes e intencionadamente presentes al interior del texto leído. Sobre esto último, finalmente Reisz (2014) añade que, a quienes cabe el título de co-creadores de poesía [lectores] siempre insisten en tratar de ir más allá esforzándose por trabar un diálogo imaginario equiparable a la resistencia a cualquier explicación racional por cuanto la expresión poética constantemente cuestiona todas nuestras certidumbres racionalistas y produce un sentimiento de inquietud por el cual el poema se fantastiza.

ESPINAZA SOLAR, R.; CONTRERAS DÍAZ, I.; CONTRERAS GODOY, M. Poetry, fiction and fantastic perception: theoretical contributions for an initial approach to the work of Diego Maquieira. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 151-168, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *This article reviews a series of specific theoretical contributions related to poetry, fiction and fantastic perception in order to establish two particular theoretical propositions: to affirm a relationship between contemporary poetry and fiction, and to account for a particular link between poetic expression and the discourse of the fantastic. As an example, both contributions are made explicit considering an initial approach to the work of the Chilean poet Diego Maquieira.*
- **KEYWORDS:** *Literary theory. Fiction. Fantastic literatura. Contemporary poetry. Diego Maquieira.*

## Referencias

AYALA, M. Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n.75, p. 7-27, 2009.

BAUDRILLARD, J. **Cultura y simulacro**. Barcelona: Kairós, 2005.

CABO ASEGUINOLAZA, F. La lírica: un lugar teórico. In: CABO ASEGUINOLAZA, F. **Teorías sobre la Lírica**. Madrid: Arco Libros, 1999. p. 9-22.

CAMPRA, R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, D. (comp.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 153-191.

DONOSO ACEITUNO, A. La Tirana: 1983, de Diego Maquieira: mestizaje, ficcionalización y referencialidad anómala: devenir gramático de la *opsys*. **Proyecto Patrimonio**, Santiago, 2007. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/aed130407.htm>. Acceso en: 22 jun. 2017. Sin paginación.

FONTAINE TALAVERA, A. La poesía-ficción de Diego Maquieira. **La Época**, Santiago, v. 273, p. 5, 1993. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78217.html>. Acceso en: 22 jun. 2017.

- GALINDO, O. Las poéticas (neo)barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. **Alpha**, Osorno, n. 31, p. 195-214, 2010.
- GENETTE, G. **Ficción y dicción**. Barcelona: Lumen, 1993.
- GREGORI, A. Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión. **Studia Romanica Posnaniensia**, Poznan, v. 2, n. 40, p. 5-23, 2013.
- HAMBURGER, K. **La lógica de la literatura**. Madrid: Visor, 2005.
- HIDALGO, P.; HOPENHAYN, D. **Give me a break**: conversaciones con Diego Maquieira. Santiago: Universitaria, 2008.
- HOEFLER, W. **Presuntas re-apariciones**: poesía chilena: poemas 1973-2010: análisis y comentarios. La Serena: Universidad de La Serena, 2012.
- LIHN, E. **El circo en llamas**. Santiago: Lom, 1996.
- LYOTARD, J. F. **La condición postmoderna**: informe sobre el saber. Madrid: Cátedra, 1999.
- MAQUIEIRA, D. **La tirana**. Santiago: Tempus Tacendi, 1983.
- MAQUIEIRA, D. **Los sea harrier**. Santiago: Universitaria, 1993.
- MARTÍNEZ BONATI, F. **La estructura de la obra literaria**. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 1960.
- NIETO, O. **Teoría general de lo fantástico**: del fantástico clásico al posmoderno. México: Ediciones Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- PESSOA, F. **Antología poética**. Madrid: Espasa, 1982.
- POZUELO YVANCOS, J. M. Lírica y ficción. *In*: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (comp.). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco Libros, 1997. p. 241-268.
- RANCIÈRE, J. **Política de la literatura**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- REISZ, S. Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable. *In*: GARCÍA, F. (comp.). **(Re)visoes do fantástico**: do centro às margens: caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 173-194.
- RIOSECO, M. Diego Maquieira y el carnaval de “la lengua adversa”. *In*: RIOSECO, M. **Maquinarias deconstructivas**: poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira. Santiago: Cuarto Propio, 2013. p. 247-312.
- RIVEROS, A. M. El sujeto eclipsado en la poesía de Diego Maquieira. **Estudios Filológicos**, Valdivia, n. 55, p. 109-128, 2015.
- ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SMITH, B. H. La poesía como ficción. *In*: SMITH, B. H. **Al margen del discurso**. Madrid: Visor, 1993. p. 31-55.

TODOROV, T. **Introducción a la literatura fantástica**. México: Premiá, 1980.

VATTIMO, G. **El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna**. Barcelona: Gedisa, 2000.

ZHOLKOVSKY, A. Poemas. *In*: VAN DIJK, T. (comp.). **Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios**. Madrid: Visor Libros, 1999. p. 131-148.