

DISQUISICIONES EN TORNO A LA OBRA DE MANUEL
SILVA ACEVEDO:
NOS INTERNAMOS EN EL BOSQUE AL ENCUENTRO DE
BRUJOS Y CREATURAS

Vigore-del Río, Alex¹
Universidad de Concepción
Concepción, Chile
alexvigore@hotmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo examina la obra poética de Manuel Silva Acevedo a través del pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari, atendiendo a los elementos presentes en la máquina estética del Premio Nacional de Literatura 2016. Se prestará especial atención a obras de su etapa inicial (1967-1995), corpus escritural representativo de su introducción y afianzamiento en la tradición literaria nacional. Por medio de dichas claves posestructuralistas se accede a una poesía constantemente desterritorializadora que se conecta con temáticas relevantes para el transcurso de la historia de la creación en Occidente como los son la belleza, la fealdad, la muerte.

PALABRAS CLAVE: Generación del 60, desterritorialización, belleza, fealdad, muerte.

DISQUISITIONS ABOUT THE WRITINGS OF MANUEL SILVA ACEVEDO: WE GO
INTO THE FOREST TO MEET SORCERERS AND CREATURES

¹ El presente artículo fue escrito por el autor en su calidad de becario CONICYT (actual ANID) Doctorado Nacional, en el transcurso de sus estudios de Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción.

This article analyzes the poetic work of Manuel Silva Acevedo through the philosophical thought of Deleuze and Guattari, thus reflecting on some elements present in the aesthetic machine of the 2016 Chilean National Prize for Literature. Special attention will be paid to works from its initial stage (1967-1995), a representative scriptural corpus of his introduction and entrenchment in the national literary tradition. By means of these poststructuralist keys, access is gained to a constantly deterritorializing poetry which connects with relevant themes for the course of the history of creation in the West, such as beauty, ugliness, death.

KEYWORDS: 60's generation, deterritorialization, beauty, ugliness, death.

Recepción: 02/06/2021

Aprobación: 30/06/2022

El transcurso del tiempo nos nutre de ciertas ventajas para continuar con la exploración de la obra de Manuel Silva Acevedo desde otras perspectivas, dada la distancia histórico-literaria y la evolución del pensamiento occidental, con las que podemos reasumir esta tarea. Por ejemplo, podemos observar que en el contexto que va de la década de 1960 al 1970, se comenzaba a vivir un proceso occidental de luchas por las libertades, las que incluirían la llegada de los anticonceptivos (1960) y la libertad sexual, las luchas contra la discriminación racial en Estados Unidos (ley de voto afroamericano en 1965), la emergencia de la contracultura ante lo establecido, como los beatniks o el movimiento fluxus en el arte occidental, The Beatles y Rolling Stones en Inglaterra, el uso de drogas como recurso protético aplicado a la exploración de la conciencia y a la experiencia de las espiritualidades, por lo que estamos ante una época de profunda ruptura con lo establecido y el autoritarismo. Pero no solo eso, sino también los avances tecnológicos exhibían sus ventajas por medio de potentes proezas como el primer satélite orbitando la Tierra (Sputnik en 1957), el primer hombre orbitando la Tierra (Yuri Gagarin en 1961) y luego la mediática llegada del hombre a la Luna (1969), transformando la manera de ver la realidad. La fresca memoria del espíritu experimental de las vanguardias de inicios de siglo, que había sido interrumpida por

los espasmos bélicos de las dos grandes guerras mundiales, retomaba ahora su continuidad al alero de los adelantos tecnológicos de posguerra, rompiendo el orden establecido por dichas guerras y sus regímenes castrenses. Todo lo anterior da pie a la exploración de lo desconocido, a la exploración de nuevas concepciones del sujeto y de la cultura, a un nuevo auge del concepto de viaje a lo desconocido. Así también, la tecnología de posguerra desarrolló una expansión, una profusión y masificación cultural al alero de lo pop (lo popular emerge ante lo culto), la aceleración en la velocidad de publicaciones (súmese la tecnología de la televisión, la radio, la cinta electromagnética y el vinilo) y una ubicuidad que suscitó la pérdida de cierta rigidez en la limitada periodicidad que anteriormente significaba publicar y transitar culturalmente, permitiendo así, entre otras cosas que veremos a continuación, que aquello que se publicaba no quedara necesariamente escrito en piedra.

Debido a su naturaleza transformadora, muchos de estos cambios que se originaron o gestaron en las manifestaciones artísticas de los años sesenta no serían asimilables bajo una contemporánea lógica estructuralista, sino que es una mirada posestructuralista la que logra mayor eficiencia en su observación e interpretación. Por eso decimos que la mayor distancia histórica con que se posiciona el objeto permite ampliar nuestra perspectiva, lo que abre el camino a nuevas miradas sobre la obra poética de Silva Acevedo. En otras palabras, podemos entonces decir retrospectivamente que ciertos rasgos de la obra inicial del poeta son desentrañables y asimilables a la luz de un pensamiento posterior, puesto que se forjaba en su contexto un flujo histórico-cultural cuyas consecuencias se harían patentes de manera determinante años más tarde, sobrevenidos los movimientos culturales de rechazo y asimilación, y su evolución correspondientes. Para esto, haremos el ejercicio de posicionarnos bajo el alero de la mirada filosófica de Deleuze y Guattari, lo que nos permitirá ver la obra de Manuel Silva Acevedo desde una nueva perspectiva y así ampliar su lectura, sobre todo de las obras pertenecientes a aquella etapa que lo introdujera a la escena de la tradición poética nacional y que lo llevará medio siglo después a obtener el Premio Nacional de Literatura en 2016.

Perturbaciones fue el primer poemario publicado por Manuel Silva Acevedo. En 1967 el libro salió de la imprenta al concierto de voces de una nueva generación que, de forma muy heterogénea, comenzaba a publicar sus primeros trabajos poéticos. *Lobos y ovejas* fue su segundo libro (escrito en 1972) publicado en 1976, pero un incendio que se sospecha intencional, dado el contexto político, quemó todos los ejemplares y no apareció circulando entre el público hispanoparlante sino hasta el año 1988 (*Desandar lo andado*, Edit. Cordillera, Ottawa)². Por lo anterior, su segundo libro publicado oficialmente y circulando fue *Mester de bastardía* (1977) y le siguieron, *Monte de Venus* (1979), *Terrores diurnos* (1982), *Palos de ciego* (1986). Esta etapa de su trabajo escritural configura los rasgos más característicos de su proyecto poético y, por supuesto, lo posiciona en la tradición literaria chilena.

Si bien la crítica destacó las virtudes de su primer libro *Perturbaciones*, además de las influencias de Baudelaire, Rimbaud y Neruda, también indicó ciertos rasgos incomprensidos:

En cuanto a *Perturbaciones*, su lectura nos descubrió [...] una voz lírica de singular intensidad; a una inteligencia poética aguda, inquisitiva, de una poderosa imaginería, a la vez que de un decir desparpajado y violento. Sin embargo, ciertos desequilibrios formales, derivados de aquella misma extremosidad neorromántica con la que Manuel Silva se hacía oír por primera vez en el teatro de la joven poesía chilena. (Rojo, “Con motivo” 182)

Más tarde, Carmen Foxley reflexionará sobre “la variedad de contextos referenciales en los que se inscriben los poemas, de modo que pasamos del contexto apocalíptico circense, del de la vida cotidiana al de los informes policiales, del de historias de vampiros al de leyendas de palacio o fábulas de animales, desde el de los bestiarios a las historias de amor” (88), y luego, en el mismo texto, dirá que “no acepta solo una lectura lineal y cerrada, puesto que sus poemas ya forman parte de otro

² El año 1986 se publicaría *Wölfe und Schafe* (Lobos y ovejas, Christian Rohr Verlag, Alemania).

libro en el que se incluyen, abriendo el texto a una transitoria, móvil y dinámica disposición que enriquece los poemas” (88), indicando así la heterogeneidad de su escritura, ya que algunos de sus poemas reaparecen en otros libros recopilatorios dentro del corpus de otros títulos. Por ejemplo, en el libro recopilatorio *Desandar lo andado*, el poema “Las águilas” de *Perturbaciones*, aparece abriendo el corpus correspondiente a *Terrores diurnos*. Por otra parte, en *Desandar lo andado* el autor parece determinar una lógica retrospectiva respecto de escritura, por cuanto “pasa revista al conjunto de su obra hacia atrás” (Rojo, “Manuel Silva Acevedo” 57) y así el libro incluye tres secciones: *Terrores diurnos* (1982), *Monte de Venus* (1979) y *Lobos y ovejas* (originalmente, 1976). Pero además se incluyen poemas de *Palos de ciego* (1986) y *Perturbaciones* (1967). Respecto de este viaje retrospectivo, Grínor Rojo dirá que se trata de “un falso viajero; que la parálisis constituye su esencia recóndita y que por consiguiente el desplazamiento que él efectúa por el espacio del texto carece de principio y de fin” (59).

Para comenzar, diremos que el pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari propone superar las unidades, en el sentido de ver más allá de aquellas que se conceptualizan como concentraciones hegemónicas de poder o de sentido y que estructuran realidad. Se presenta aquí una mirada filosófica que derriba los lindes constitutivos, ya sea tanto del sujeto como de los objetos, proponiendo el pensamiento del n-1. Según esta mirada, los sujetos no se definen por su constitución corpórea, sino que se habla de una haecceidad, una manera de individuación llevada cabo a partir de una serie de elementos y movimientos que confluyen en una determinada instancia, sin subjetivación ni sustancia, “en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado” (Deleuze y Guattari 264). Tanto el sujeto como lo que podría ser, por ejemplo, un libro, Deleuze y Guattari lo determinan como un conjunto de flujos y movimientos que hay que cartografiar, es decir, trazar un mapa en un determinado momento para intentar descubrir los flujos y velocidades que le atraviesan formando un determinado plano de consistencia y configurándole en ciertas circunstancias.

Bajo estos términos, un rizoma es una multiplicidad que se cartografía en un determinado momento, sin sujeto ni objeto, sino más bien lo componen una multiplicidad de trayectos que puede disolverse y volver a conformarse o transformarse y emerger en un nuevo medio, el rizoma “no tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ($n-1$). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse” (25). Así, la realidad formal se abre a las realidades dinámicas de los ‘entre’ en sus movimientos. En esta nueva concepción de la realidad, lo que adquiere protagonismo son las intensidades, los tránsitos y las intersecciones, las segmentaciones, las líneas de fuga y las multiplicidades. Con esto queremos decir que, por ejemplo, en *Desandar lo andado* —ya sea en su trayecto retrospectivo o en su ordenamiento, donde se toman poemas pertenecientes a un libro y se incluyen en el corpus bajo el título de otro libro— la unidad constitutiva del libro se descompone, pues ahora hay poemas que toman su propio trayecto y pasan a constituirse bajo el título de otra obra, es decir, se pasan a otro libro. Así mismo, en este desandar lo andado no aparecen los títulos de los libros *Perturbaciones* ni de *Palos de ciego*, pero si están presentes algunos de sus poemas. Se trata del $n-1$, la tendencia a la disolución del libro como unidad, y más bien estos se metamorfosean unos en otros y la disposición se hace dinámica. Sumemos el hecho de que en *Mester de bastardía* (1977) aparezcan cuatro poemas bajo el título “Contra natura” y dos bajo el título “sueño”. A su vez, en la antología de Silva Acevedo titulada *Suma alzada* (1998), dentro del corpus correspondiente a *Mester de bastardía*, aparecen siete poemas numerados bajo el título de “Contra natura” (71-77). Entre ellos hay varios con otro título respecto del libro original *Mester de bastardía* (1977): 1.- “Contra natura”, 2.- “Sueño”, 3.- “El amor mío se muere”, 4.- “Fin de juerga”, 5.- “Contra natura”, 6.- “Gran angular” y 7.- “Es mi madre la piedra” en el primer *Mester de bastardía*. Comprendemos que, como decíamos anteriormente, el desarrollo tecnológico suscitado tras la mitad del siglo XX permite la profusión de las publicaciones, lo que

produce un efecto de transitoriedad y aceleración que hace movедiza la escritura, y esto se refleja en la escritura de Manuel Silva Acevedo.

El poema de Silva titulado “Las visitas”, de su libro *Perturbaciones*, se concentra en el recuerdo de la infancia, específicamente en la presencia, la llegada, de unas visitas (“cualquier noche invadían la casa”, dice el poeta), que conforman un flujo vital que transfiere su dinamismo sobre todo lo que encuentra a su paso:

Recuerdo que venían
con ropas ligeras de Verano,
los cuerpos asoleados,
nosotros pálidos como plátanos
gimiendo entre las sábanas que ardían. (*Perturbaciones* 7).

Dichas visitas no están definidas como sujetos en el poema. Podríamos preguntarnos ¿quiénes son esas visitas, son personas, niños, pájaros, entidades? El poema presenta de manera indefinida esa presencia, pues no determina qué sujetos exactamente son esas visitas, y más bien se les identifica a través de los comparativos “alegres como búfalos colgándose de lámparas y puertas” o “ellos como gorriones, / despavoridamente alborotados” (7-8). La llegada de dichas visitas no se define por la determinación de su sujeto o las características de este, sino más bien estamos en presencia de una visita que se proyecta como un flujo que atraviesa el poema y arrasa todo a su paso (la pantera rosa pinta todo de rosa, dirían Deleuze y Guattari), “escudriñaban todo; / metidos en los muebles / destruían la ropa / en un juego de manotones y codazos” (*Perturbaciones* 7). Estas visitas transitan como un flujo de intensidad que pasa liberando animales, desatando los devenires animales, gorriones alborotados y búfalos colgándose de lámparas, líneas de fuga en cuanto presenciamos, en parte, sino la disolución del sujeto hablante, el tránsito fantasmagórico de la haecceidad, pues desde este punto de vista, y para graficar dicha individuación, el poema podría titularse “unas visitas, cierta noche”. Avanzando en el poema, el flujo libidinal de las visitas nuevamente transita con tal fuerza que parece arrasar con su paso la configuración del mismísimo sujeto hablante, sugiriendo su liberación: “A veces me

les parezco, / lentamente voy siendo como ellos, / extraño transeúnte de estos otros cuartos / en que me hago sospechoso; / y recorro la casa por la noche / liberándome de tristezas y grilletes” (8). Al mismo tiempo el mundo poético se hace algo borroso e incluso fantasmal, por cuanto lo que no se puede asir se torna raro, opaco y apenas vislumbrable.

En el poema “Las águilas”, por medio del recurso del sueño o incluso las variantes del sueño dentro del sueño (o del despertar confuso), la línea de fuga desata el devenir animal, esta vez, del sujeto hablante. El poema libera su bandada y el devenir águila del hombre trasciende los gestos humanos:

Desde hace mucho tiempo, madre,
 desgarró en jirones tu belleza,
 tu rostro insoportable que olvidé
 enrolándome como artista de feria
 y cada lugar es más aterrador y más lejano
 [...]

 Soñé que hablaba entre los hombres
 y desperté dando graznidos y cloqueando.
 [...]

 Al despertar, ocupaba mi lugar entre las otras
 junto a ti, madre cruel y misteriosa (13-14).

Sumido “entre tanto sueño y escándalo de sueños”, donde los lindes del mundo se han disuelto, se suscita el devenir águila del sujeto que, más allá del bien y el mal en el plano de las significaciones e introducido en una lógica animal, desgarró en jirones la belleza de la madre. ¿Pero qué sería exactamente un devenir, específicamente un devenir animal? Para Deleuze y Guattari, el devenir animal “más bien serían segmentos que ocupan una región media” (253). No se trataría de imitar ni de identificarse con algo, con un animal. No se compone ninguna existencia corpórea o sujeto clasificable con una mirada estructural, es más, “cuando el estructuralismo encuentra esos devenires que recorren en todos los sentidos una sociedad, ve en ellos fenómenos de degradación que desvían el orden verdadero y tienen que ver con las aventuras de

la diacronía” (Deleuze y Guattari 244). Así es como, por ejemplo, Wolfgang Kayser observa los elementos de la fealdad o del mal (donde estética y ética confluyen), agrupándolos en el fenómeno de *lo grotesco* (1957), convirtiéndolo todo en un flujo estético en una categoría en sí bajo ese rótulo y cuyo rasgo característico sería “la mezcla de lo animal y lo humano, o bien lo monstruoso” (Kayser 24). Comprendemos entonces, a partir de esta última referencia, el asombro que produjeron las publicaciones del poeta ante su crítica contemporánea y la asunción de la mirada posestructuralista puede ingresar con mayor profundidad en las directrices de su ejercicio escritural. Esto, porque hay que comprender que estamos en un trayecto de liberación de la concepción del sujeto, el que a la luz del transcurso histórico permitirá, luego, abrir aquellos insterticios por donde se suscitarán las fugas que fracturarán dicha categorización y abrirá nuevas perspectivas de subjetivación. El devenir (animal) propone el avizoramiento de la fuga, pero también es signo de la difuminación de la figura del sujeto hablante, lo que en poéticas como la de Gonzalo Millán alcanzará su ocultamiento de tendencia objetualista y, luego, en poéticas como la de Juan Luis Martínez, se arrimará a la desaparición, asediando así, estas dos últimas rutas, la figura misma del autor:

El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real. Ese es el punto que habrá que explicar: cómo un devenir no tiene otro sujeto que sí mismo. Pero también cómo no tiene término, puesto que su término solo existe a su vez incluido en otro devenir del que él es el sujeto, y que coexiste, forma un bloque con el primero. Es el principio de una realidad propia característica del devenir. (Deleuze y Guattari 244)

En *Monte de Venus* (1979) vemos también las conformaciones del devenir animal, puesto que el poeta escribe tematizando el acto amatorio y liberando en manada las fuerzas animalescas. No se trata de una transformación en animal, sino del devenir animal como línea de fuga,

como vehemente flujo libidinal en el que la subjetivación colapsa y el sujeto deviene transitoriamente otra cosa, otra individualidad. No hablamos de animales, propiamente tales, sino del devenir animal del sujeto en cuestión, que se produce en manada. Ejemplificamos con fragmentos de los poemas “Géminis”, “Tridente” y “Soy un mortal”:

Tiene una cierta hiedra, una alimaña
 que en el pecho le parte, le rompe, le divide
 el alma: ella es y no es
 y cuando es
 como un reloj pulsera taconeando tras tuyo
 y es capaz como perra de comer
 en tu mano
 Pero de pronto no es, y como si la dinamitaran
 lanza todas sus cosas por el aire
 y ella misma se niega y se desarma,
 se expande como boa, se agiganta,
 se pone a doscientos kilómetros por hora,
 se licúa y al final se la ve como
 una pobre lágrima (*Monte de Venus* 8)

Rasgo tu blanca piel de arriba a abajo
 con zarpazo de oso extraviado y con hambre
 Te destripo de manera cabal, figurativa
 deliciosa dama (11)

respetuosamente ruego a Usía darme su venia
 para soltar la melena dorada
 de esta leona que orina como un ángel
 Soy un mortal
 quiero comer tierra a puñados
 y beber mar y lamer la colmena
 Quién podría oponerse
 a que desnude a esta mujer palidecida (37)

Lobos y ovejas es acaso un texto ejemplar para evidenciar la cuestión del colapso de la individuación en el devenir lobo de la oveja, que rehúye su mansedumbre ovina y desea ser loba: *cómo transfigurar mi naturaleza*

ovina, se pregunta. A ratos se problematiza sobre la naturaleza de la oveja que, al ser tragada por la loba, y ya en su entraña, se siente *lobo malo de repente*. Estamos ante una especie de devenir, un protodevenir, pues finalmente, la oveja renuncia a su naturaleza y se torna fiera: “Y a los pies del zagal, la cordera perdida/ surgió de los despojos de la loba abatida” (Silva, *Canto Rodado* 41). Lo cierto es que se propone aquí un descentramiento en la individuación, la transgresión de un concepto de sujeto atada a una naturaleza binaria (lo binario estaría establecido en el ‘o’ disyuntivo y no la ‘y’ copulativa, como diría William Burroughs), lo que más tarde suprimirá las distancias del supuesto racional (e incluso religioso) hombre-razón-conciencia/animal-instinto-naturaleza, una ruta inicial de lo que posteriormente posibilitará numerosas fugas en la individuación, en la sexualidad y en la identidad, entre otras ideas.

Otro rasgo de su poesía es el uso de imágenes no del todo placenteras (o no complacientes) y la inclusión de lenguaje malsonante, lo que amplifica cierta violencia –como en el caso de la violencia animal–, llegando incluso a la repugnancia, como en el poema “Verano”, donde reviste el tema indicado en el título con sus procedimientos escriturales, asediando así el sentido mismo de la situación presentada:

Se dilata el ovillo de lombrices.
 Te vive la oreja y un chirrido de ratas
 frunce el ojo del culo. No puedes con el techo,
 demasiados insectos rugen en la ampolleta. Es verano.
 (Silva, *Perturbaciones* 17)

Lo mismo se acentúa con ciertas alusiones escatológicas en el poema, (recordándonos, por ejemplo, el texto “Las despiojadoras” de Rimbaud). Reconocemos, al menos, en la escritura del poeta un marcado afán por conformar imágenes desconcertantes al punto de la degradación:

Por eso el abuelo llora
 y el pichí te corre por las piernas
 [...]
 donde saboreas la piel y la acidez
 del barro de las uñas. Y es verano.
 Las diarreas verdes encienden los calzones,
 la colcha se engrasa de alimañas (Silva, *Perturbaciones* 17)

El poema “Rojo entre el amarillo”, de *Mester de bastardía*, deja ver así que en su poesía no solo se invoca a ciertos animales por su enérgica fiereza, entre otras cosas, sino que también lombrices, ratas, moscas, alimañas, todo un desfile de criaturas que cargan a sus espaldas las imágenes de la repugnancia:

Tú entre los cardos
 criatura podrida aureolada de moscas

Tú entre los insectos carniceros
 Cuerpo en crepitación. (Silva, *Mester de bastardía* s.p.)

Por medio de estos recursos, el poeta utiliza además un lenguaje tradicionalmente despreciado, como hemos visto, los semas de la degradación, de lo repugnante y palabras malsonantes. El poema “Incidente con crack y vampiresas” de *Mester de bastardía* es un ejemplo claro donde el mundo poético se retira del sentido absoluto y lleva al lenguaje desde su propia fractura al balbuceo:

Al entrar a mi domicilio tuve una sorpresa mayúscula
 Vi un back-centro decapitado en mi sofá
 con la camiseta empapada en sudor
 Retrocedí horrorizado
 En la escala tropecé con dos rubias esculturales
 risueñas cosquillosas.
 Ellas me ampararon en sus abrigos de pieles perfumadas
 Me besaron me besaron AAAAAG
 No me dejaron una gota de sangre. (*Mester de bastardía* s.p.)

Las características particulares de la escritura de Manuel Silva Acevedo están ligadas a elementos que no representan las armonías o equilibrios de una belleza clásica o tradicional y, más que solazarnos, muchas veces sus imágenes parecen desconcertarnos con seres inquietantes, escenas violentas o significantes tan lejanos –semánticamente hablando– que nos exige siempre extender nuestro ejercicio lector más allá de lo referencial. Esto producto de la multiplicidad presente en la escritura de Silva Acevedo, una multiplicidad construida con fragmentos de realidad, de memoria, sueños, alimañas y devenires animales que en manada componen un mundo poético y que en cada instancia nos introduce a una fisura en el lenguaje, a la ruptura de la hegemonía del sentido y de las instalaciones tradicionales de la individuación. ¿El significado del vocablo ‘perturbar’?: “1. Inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien [...] / 3. Dicho de alguien: perder el juicio” (RAE). Esto nos explica, en parte, el sentido de su escritura. Miguel Salmerón dirá, en la presentación a una de las ediciones de *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz, que la cuestión de lo feo no solo refiere a las formas de la simetría, la armonía y la proporción, “sino también a aquello que nos perturba o puede perturbar anímicamente” (12). A riesgo de padecer cierto efectismo, Silva Acevedo utilizará entonces como materia de su escritura, en esta primera etapa, “las perturbaciones, las ansiedades, las depravaciones, la muerte” (Lautréamont, *Obra Completa* 531-532) como enumera Lautréamont en sus *Poesías I*. Baudrillard nos explica la profusión de estas líneas estéticas, y nos sirve de prospección cuando afirma que

una vez liberados lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, en cierto modo se multiplican: se convierten en lo más bello que lo bello o en lo más feo que lo feo. Así, la pintura actual no cultiva exactamente la fealdad (que sigue siendo un valor estético), sino lo más feo que lo feo (el *bad*, el *worse*, el kitsch), una fealdad a la segunda potencia en tanto que liberada de su relación con su contrario. (Baudrillard 24).

Pero más allá del efectismo que nos sugiere, por ejemplo, el título de su primer poemario, comprendemos entonces que las obras de Manuel Silva Acevedo plantean un diálogo con la tradición artístico-literaria

de Occidente utilizando ciertos elementos de lo que Umberto Eco denominó “la estética de la fealdad”, compuesta por recursos tales como la escatología, la hibridez animal (en nuestra lectura devenir animal), lo asqueroso, lo siniestro, lo diabólico, lo perverso, y otros, como veremos³. Estos elementos de la estética de la fealdad, entre otros, Karl Rosenkranz los describía ya en 1853 y, según él, lo sublime ocupa el sitio más alto de lo bello. Algunos de los elementos de la fealdad que determina Rosenkranz son los siguientes: la ausencia de forma (lo amorfo, lo asimétrico, lo desarmónico), la incorrección, lo vulgar (lo vil, lo banal, lo burdo), lo repugnante (lo tosco, lo muerto y lo vacío, lo horrendo), lo malo (lo criminal, lo espectral, lo diabólico) y la caricatura. Así mismo, plantea, por ejemplo, los contrarios (antítesis): sublime/vulgar, placentero/repugnante, bello/caricatura

En la poesía de Manuel Silva Acevedo, podemos ver que los elementos estéticos de la fealdad configuran poemas donde las palabras no siempre conforman versos con sentido comprensible, los significados se vuelven nebulosos ante la configuración estética que propone: la falta de sentido, lo indeterminado, pues se pone en relación la fealdad y la fractura de sentido, tal es la tensión a partir de la cual desarrolla su escritura, pero también tensionando el entramado racional del sentido. La fealdad o, más bien, “el cosmos de lo feo [parece presentarse] desde su inicial y caótica nebulosa, desde su amorfia y asimetría” (Rosenkranz, *Estética de lo feo* 19)

Por lo anterior, la escritura de Silva Acevedo conforma una máquina estética dialogante con la molaridad de la Belleza tradicional, platónico-religiosa y conservadora, lo que hoy nos parece superado, mas no entonces. En toda su escritura se manifiestan líneas de fuga, distintas intensidades que constituyen trayectos, y la propia escritura de Silva Acevedo está en el trayecto de la adopción de estos recursos en el desarrollo histórico del arte del siglo XX⁴. No en vano, Adriana Valdés en el prólogo a *Suma*

³ Debemos recordar que la tradición poética chilena no ha transcurrido ajena a las relaciones con la estética, el arte y la visualidad, como en los casos de la escritura de Huidobro, Enrique Lihn, Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán o Nicanor Parra, por ejemplo.

⁴ Vemos, por otra parte, cómo estos elementos de la estética de la fealdad son siempre asistémicos, por cuanto no conforman una disposición colectiva de enunciación sistemática

alzada comienza diciendo que la poesía de Silva tiene un “doble fondo [que] parece tocado por un pintor surrealista [...] Llegué a anotar que ese pintor era Magritte” (Prólogo 11).

¿Pero cuál es la línea artístico-literaria secular, segmentaria y no enunciada que demarca ese camino al costado del territorio de la belleza, en la poesía, y que sería antecedente para la comprensión de la obra de Manuel Silva Acevedo? Justamente hablamos de líneas estéticas segmentarias que han aparecido y desaparecido como fuerzas de intensidad, destellos en el transcurso del desarrollo histórico de las artes, en este caso, literarias, que forman una tribu de brujos en el devenir de la literatura.

Si bien, como decíamos, estos elementos han estado presentes en la historia de las artes, es a partir del romanticismo que se reflexiona sistemáticamente sobre la fealdad propiamente tal. Podemos nombrar a Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, la vanguardia y los surrealistas, como la línea literaria que compone en este aspecto la ascendencia literaria del poeta chileno. El enrarecimiento de las imágenes poéticas creadas por Silva se construye a partir de la transgresión de los principios de la belleza tradicional (principios burgueses dirían, por ejemplo, las vanguardias) y corrientemente desemboca, por distintos motivos, en una conflictiva aceptación (o rechazo) de los textos. Atrás en la historia del arte y la literatura, próximos al poeta chileno, estaban los movimientos vanguardistas de Occidente que buscaban de alguna manera remecer los conceptos artísticos con elementos que tradicionalmente no eran aceptados. Sin ir más lejos, elementos de la modernidad que parecían

como así sí lo hace históricamente la belleza a través de los siglos en la máquina estatal educativa de Occidente, el helenismo clásico y el cristianismo, por ejemplo, constiuyendo así estructura molar de profusión. Los elementos así llamados de la fealdad son adoptados, en los más abiertos casos, de manera no articulada (o no programada) por la cultura dominante, por sus centros aglutinados de poder. Más bien han sido desarrollados por sujetos marginales a la belleza clásica y de manera no organizada; su conformación históricamente ha sido intensiva y molecular, su proyección se desarrolla, hasta el día de hoy, en la multiplicidad de sus recursos, diremos, por contagio de bandada. No hay una escuela de la fealdad, no hay un movimiento artístico de la fealdad ni un estilo de la fealdad inscrito en la Historia. La estética de la fealdad puesta en movimiento sería el circo nómada de *Freaks* (película dirigida por Tod Browning, 1932) transitando desde los bordes hacia el desarrollo estético de Occidente, profiriéndole sus fuerzas o pasividades vectoriales de creación desterritorializada y desterritorializante.

referentes estéticamente inadecuados, como la velocidad, las maquinarias y artefactos, eran presentados luego como objetos artísticos por parte del Futurismo, por ejemplo. Eco apunta sobre los surrealistas:

Con el Manifiesto surrealista de 1924 comienza una tendencia especial a representar situaciones perturbadoras e imágenes monstruosas. El artista tiende a reproducir situaciones oníricas que abren rendijas en el subconsciente por medio de operaciones como la escritura automática, para liberar a la mente de cualquier freno inhibitorio y dejarla vagar según libres asociaciones de imágenes e ideas. La naturaleza es transfigurada para dar vía libre a situaciones de pesadilla y a teratologías inquietantes en artistas como Ernst, Dalí, Magritte. (Eco 369)

Las vanguardias parecen profundizar ciertos impulsos que ya el romanticismo había propugnado. El cuestionamiento a la razón, la exploración de lo feo o la disensión con la belleza clásica, la fantasía, lo oscuro, la locura y lo onírico vuelven a ocupar un lugar preponderante en la historia del arte, esta vez, tras las necesidades –y con los recursos– que el contexto de un naciente siglo XX suscitaba. Leemos del Segundo Manifiesto surrealista:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar este punto. (Breton 84).

Podemos comprender la relación del surrealismo respecto de la belleza y la fealdad en el siguiente fragmento, también del Segundo Manifiesto:

Es justamente desde el repugnante hervidero de esas representaciones carentes de sentido que nace y se nutre el deseo de ir más allá de la insuficiente y absurda distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal. (Breton 85)

Reconocemos entonces esta particular búsqueda en el trayecto artístico-literario por el que Silva, con su propio estilo, también se arroja, y que la perspectiva filosófica que Deleuze y Guattari desarrollan nos ayuda a comprender en la empresa de su análisis, ya que esta primera etapa de la escritura de Silva Acevedo podría ser parte de un reencauzamiento de elementos depurados por una estética aséptica por tradicionalista y burguesa.

Todo este influjo de la tradición literaria occidental está presente también, de manera más patente, en la tradición literaria chilena en la obra huidobriana, por ejemplo, y en los poetas relacionados con el Grupo Mandrágora⁵. Así, Braulio Arenas en clara retrospectiva manifiesta el que fuera el hilo conductor de la poesía de dicho grupo:

Contigo atravesamos el corazón mental de los románticos alemanes y oímos chisporrotear en la hoguera de la razón los corazones de Novalis, Arnim (de ese Arnim que fue uno de los primeros biógrafos de la mandrágora), los cerebros de Holderlin y de Hegel.

Contigo atravesamos, y ahora nuestra expedición se interioriza cada vez más, en las mansiones de Sade y Mallarmé, las de Rimbaud y Lautréamont, en las cuales hemos recibido la hospitalidad más espléndida.

Contigo atravesamos, y por último, el dominio del fuego del surrealismo, una vez más estrecho las manos amigas de Breton y Péret, las manos de Duchamp y las de Leonora Carrington, hasta esta última tan extemporánea, y por extemporánea hasta. (Arenas 183).

No podemos dejar de mencionar aquí que esta línea creativa, que expande los parámetros de belleza tradicional, confronta el corazón de la idea cultivada en Occidente durante siglos a partir de la interpretación socrática de belleza. Recordemos entonces el diálogo de Diotima con Sócrates, donde la sabia reflexiona sobre la unión de los hombres y las mujeres con la finalidad de procrear: “es imposible que tal cosa suceda

⁵ Nombramos, a modo de ejemplo, dos casos donde podemos apreciar esta influencia con mayor evidencia, pero es indudable la influencia de aquellas vanguardias en otras obras poéticas como en Neruda, De Rokha, Marín, las vanguardias de Valparaíso (Agrella, Quiñones, Juan Negro, etc.) y otros.

en lo que es inadecuado, y lo feo es inadecuado a todo lo divino, mientras que lo bello es adecuado” (Platón 91). Y es que queda aquí de manifiesto que la belleza clásica radica no solo en las formas bellas, sino también en la idea de bondad y bien que engendraría belleza (no solo procreación, sino también cabe aquí el arte, la creación) y como consecuencia acercaría a los humanos, en la posibilidad de su naturaleza, a la potencia divina. Es decir, las formas bellas serían producidas (o engendradas) por ideales morales mayores que luego construyen el espíritu humano a semejanza de la divinidad. Así, lo feo queda relegado al mal, a lo impuro, lejano de lo divino, opuesto de lo bello. Y la belleza tiene cabal sentido en una ruta de depuración⁶.

⁶ Aquí la idea específica es el *kalos kagathos*, “que únicamente se presenta entre los griegos, es un concepto semimoral y semiestético que consiste en una fusión de la belleza y el bien” (Bayer 31). El concepto socrático de la belleza extiende esta alianza de lo bueno y lo bello al exigirle que además debe ser conveniente y útil, y estas dos últimas ideas podrían sintetizarse en lo ventajoso, es decir, en lo que produce siempre un beneficio, un bien. Sin la transgresión de esta idea de belleza no sería posible gran parte de la historia artística de occidente, como hemos visto, ni la obra de Silva Acevedo. Recordamos que en los escritos de Rosenkranz algunos de los recursos de los que se sirve la fealdad en el arte pueden ser, por ejemplo, la amorfia (lo nebuloso, lo indeterminado), la desarmonía o irregularidad, la defiguration o la deformación, lo vulgar, lo repugnante, la caricatura, lo malo (lo criminal, lo espectral –el más allá–, lo hechiceril, lo demoníaco), etc. Debemos comprender en este punto que el trayecto de la idea de belleza y la fealdad implica también el trayecto de la moral y las ideas del bien y el mal. Rosenkranz dirá: “El infierno no es solo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes” (Rosenkranz 23). Los conceptos de bien, de belleza y bondad que emanan de la institución religiosa (la Grecia y la Roma clásica tamizadas a través de las iglesias), junto a los conceptos emanados de las instituciones militares (desde Esparta, Roma, pasando por la caballería hasta la milicia actual), son los que influenciarán –incluso en la educación– una configuración del hombre ideal profiriendo un orden determinado, una pulcritud, un equilibrio y estabilidad que luego (como vimos respecto de la perspectiva vanguardista) caracterizarían a la sociedad del siglo XX (para ejemplificar, evocamos la figura del *gentleman* inglés, como la evolución del concepto del *kalos kagathos* griego). Se determinaría así el lugar de lo demoníaco para los elementos de la fealdad, y lo podemos ejemplificar en la animalidad o bestialidad, los rasgos grotescos en la apariencia misma del demonio (macho cabrío) o los híbridos humano-animales en gárgolas y quimeras utilizadas en la arquitectura de templos góticos, por ejemplo.

Reafirmamos entonces que la obra de Manuel Silva Acevedo trazaría una línea de fuga ante los conceptos de belleza gravitacionales. En el marco de su obra, el lenguaje participa de un sistema nomádico, por cuanto el lenguaje y/o los símbolos de la fealdad conforman una pequeña nación en el territorio de las artes y letras, que usurpa la hegemonía del bien como centro gravitacional y simbólico de la creación, operando y determinando el campo del arte mismo, como flujo que propicia la integración de los signos del bien y el mal, lo bello y lo feo, para su tránsito a una figuración estética no pivotante en lo binario, sino en su superación, por lo que se resiste la semiotización burguesa-católica, y más tarde, como veremos, la semiotización producida desde el centro político-dictatorial. Este es el punto de la historia de la literatura chilena del siglo XX donde se inscriben las páginas de Silva Acevedo. Entonces, trazando sus líneas de fuga y provocando las desterritorializaciones correspondientes logra desarrollar un lenguaje poético que contempla entre sus posibilidades la revelación del mal, o al menos la utilización de sus símbolos. A partir del romanticismo, de los poetas llamados malditos, de la vanguardia y, diremos, de Manuel Silva Acevedo en el contexto citado, utilizar este universo simbólico como materia estética también es posible en la literatura llevando a cabo una liberación. La poesía de Manuel Silva Acevedo es reflejo de una búsqueda poética que reencauza los códigos estéticos recurriendo a los extramuros de la belleza tradicional y burguesa características de la época. Podemos hablar también del terror, de criaturas asesinas, muertos redivivos, de hombres lobo, de vampiros, de zombies, de *freaks*, de acechantes insectos gigantes, etc., como posibilidades que se abren tras esta liberación de la belleza y la fealdad. Pero también podemos nombrar la caricatura recordando que en la *Estética de lo feo* de Rosenkranz es lo opuesto de lo bello, de la parodia, de todas las deformaciones que se puede hacer de la realidad y del hombre para producir literatura artística.

Por otra parte, estos elementos oscuros y perturbadores, terroríficos (no olvidar el sinsentido), se pusieron en acción en el entramado político

del cuerpo social en el que se desarrolló luego la obra de Manuel Silva Acevedo. Estuvieron presentes en la realidad misma de la época de la intervención militar y de la dictadura chilena comenzada a principio de los años setenta, por lo que dicha realidad se desarrolló de manera paralela a parte del corpus de la obra del autor que aquí analizamos. Naín Nómez respecto de la Dictadura cívico-militar, explica que “los primeros días y meses fueron sintomáticos de este ordenamiento ejemplarizador en que la razón de Estado está por sobre los individuos con el fin de derrotar el Mal” (90). En este contexto, la escritura de Silva Acevedo es también una escritura de los cuerpos atormentados por la violencia⁷, por dispositivos de tortura, y es una escritura de la muerte, pues lejos de establecer un silencio aséptico, sitúa el mal en el territorio de la escritura y lo revela en un lenguaje poético seudocaricaturesco o irónico, por cuanto mezcla la deformación del sinsentido y la perversidad revestidos por la sorna de la inadecuación, contradicción o enajenación entre acciones, actos comunicativos y contextos, como en los poemas “Cierta viuda” y “Pareja humana” de *Mester de bastardía*:

Según los expedientes, a fojas trece
 su señor esposo alquiló este cuarto
 se tendió en esta cama
 se introdujo este revólver en la boca
 y gatilló... perdone la crudeza.
 Ayudándola a sentir, muy buenas tardes. (s. p.).

Al hombre le vuelan la cabeza con una cimitarra
 El hombre en cuatro pies busca su testa
 La mujer llora por el hombre
 El hombre llora con su propia cabeza bajo el brazo
 La mujer y el hombre decapitado se abrazan se palpan
 La mujer da de mamar a la cabeza de su compañero
 El cuerpo del hombre sin cabeza
 se agita como la cola de un lagarto
 La multitud vocífera delirante
 La mujer acuna la cabeza en su regazo

⁷ Sobre este punto hay un artículo escrito por Francisco Simón Salinas.

La fusta del empresario silba amenazante
La mujer y el hombre sin cabeza hacen una venia
y la luz los delata en el centro de la pista.
(Silva, *Mester de bastardía* s.p.)

En esta primera etapa escritural de Silva Acevedo, su poesía es siempre una máquina literaria-estética que propicia una confrontación valórica entre la potencia creadora y reflexiva del arte –como campo simbólico y autorreflexivo de la experiencia humana– y sus implicancias axiológicas: rechaza la idealización aséptica que evita hablar del mal o que evita utilizar estos signos estéticos de su representación de manera artística y abierta. Dicho de otro modo, ante la hegemonización de las ideas y los signos del bien y el mal, su poesía se atreve a utilizar los signos proscritos de la degradación, la fealdad y los términos malsonantes, lo considerado impuro (desde una ya tradicional perspectiva estructuralista), una nación de exilio dentro del propio lenguaje, para incluirlos desprejuiciadamente en su lenguaje estético literario, ampliando su territorio, suscitando así una desterritorialización. La máquina estético-literaria desterritorializa se enfrenta al intento de sobre-codificación del dispositivo de Estado, puesto que “la metáfora de la higienización elaborada por el autoritarismo fue una forma de violencia epistémica que permitió llevar a cabo un programa consistente en erradicar lo sucio y leo ese ‘erradicar’ justamente como un problema territorial” (Sepúlveda 68). Podríamos decir que el hombre suele evadir u ocultar ciertos aspectos de su naturaleza por miedo o vergüenza, entre estos, el mal, y se rehúsan a mirarle de frente. Niega entonces la muerte o la esconde, como en el caso del morir en el hospital o la industria cárnica. Baudrillard explica:

Estamos en plena compulsión quirúrgica que tiende a amputar las cosas de sus rasgos negativos y a remodelarlas idealmente mediante una operación de síntesis. Cirugía estética: el azar de un rostro, su belleza o su fealdad, sus rasgos distintivos, sus rasgos negativos; habrá que

reparar todo eso y convertirlo en algo más bello que la belleza: un rostro ideal, un rostro quirúrgico. (52)

En el marco del pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari, vemos en la escritura de Manuel Silva Acevedo la configuración de una máquina estético-literaria a partir de los elementos de la fealdad que hemos descrito. Por lo anterior, la escritura del poeta chileno rehúsa la idealización de la belleza y, como consecuencia, su obra propone una alternativa a la hegemonía del bien como centro gravitacional de producción estética y la rigidez de sus parámetros (lo noble, lo fuerte, lo regular, lo simétrico, lo ordenado, lo puro, lo bueno, etc.). Esto implica que sus procedimientos escriturales producen constantemente la desterritorialización de la belleza como discurso por medio de una liberación axiológica, proyectando líneas de fuga que implican los elementos así llamados de la fealdad en la escenografía misma de la belleza. Así es como se produce constantemente el devenir animal (signo de lo impuro) y utiliza elementos despreciados corrientemente (y, a la vez, adoptados durante el transcurso del siglo XX y XXI)⁸ en el arte y la literatura tales como el lenguaje malsonante, la perversidad, lo escatológico, lo repugnante, el sinsentido, la muerte. Muchos de estos elementos no son cabalmente incorporables desde una mirada estructuralista, herramienta de análisis contemporánea a la primera etapa de escritura del poeta, pues comprender su obra supone trascender categorías y taxonomías rígidas, unidades de concentración de sentido, de poder, de subjetivación, de pureza, e internarse en cualidades dinámicas de disoluciones, liberaciones y trayectos ‘entre’, devenires, etc. Por esto, la mirada posestructuralista nos ha permitido abrir otra perspectiva en la comprensión de las disposiciones estéticas presentes en la escritura

⁸ Byung-Chul Han reflexiona en torno a esta problemática explicando que el arte del siglo XXI se identifica con lo pulido, es decir, se ha llegado a una especie de higienización estética donde el arte ostenta una representación satinada, pulida y pulcra, que evita el elemento de la conmoción y más bien tiende a una contemplación complaciente. El filósofo surcoreano explica que “hoy no solo se vuelve pulido lo bello, sino también lo feo. También lo feo pierde la negatividad de lo diabólico, de lo siniestro o de lo terrible, y se lo satina convirtiéndolo en una fórmula de consumo y disfrute” (19). Para Han, estos parámetros actuales hacen imposible la experiencia de lo bello y más bien se difunde una anaestésica.

de Manuel Silva Acevedo y observar el lugar que su poesía ocupa en la tradición literaria nacional y de Occidente.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, BRAULIO. *La Mandrágora y otros libros*. Santiago: Pehuén, 1998.
- BAUDRILLARD, JEAN. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- BAYER, RAYMOND. *Historia de la estética*. México: FCE, 1980.
- BRETON, ANDRÉ. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta Alianza Francesa, 1992.
- DELEUZE Y GUATTARI. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- ECO, UMBERTO. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- FOXLEY, CARMEN. “Lo grotesco, la bestialización y el amor. La poesía de Manuel Acevedo”. *Seis poetas de los sesenta*. Ed. Carmen Foxley y Ana María Cuneo. Santiago: Universitaria. 1991. 87-12.
- HAN, BYUNG-CHUL. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.
- KAYSER, WOLFGANG. *Lo grotesco*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.
- LAUTRÉAMONT. *Obra Completa*. Madrid: Akal, 1988.
- NÓMEZ, NAÍN. “La poesía chilena: representaciones de terror y fragmentación de sujeto en los primeros años de dictadura”. *Acta Literaria* 36 (2008): 87-101.
- PLATÓN. *El banquete*. Madrid: Alianza, 1997.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 2001.
- ROJO, GRINOR. “Con motivo de la publicación de un célebre inédito”. *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ed. Ricardo Yamal. Concepción: Lar, 1988. 181-92.
- . “Manuel Silva Acevedo o del pastor a dentelladas, aullador de estrellas”. *Poesía chilena del fin de la modernidad*. Concepción: Universidad de Concepción, 1993. 50-96.
- ROSENKRANZ, KARL. *Estética de lo feo*. Trad. Miguel Salmerón. España: Julio Ollero Editor, 1992.
- SALMERÓN INFANTE, MIGUEL. Presentación. *Estética de lo feo*. De Karl Rosenkranz. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2015. 5-24.
- SEPÚLVEDA, MAGDA. “Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario”. *Acta Literaria* 37 (2008): 67-80.
- SIMÓN SALINAS, FRANCISCO. “Homo Feminae Lupus: la representación de una ciudadanía antropofágica en la poesía chilena de posgolpe”. *Acta Literaria* 52 (2016): 163-183.
- SILVA ACEVEDO, MANUEL. *Canto rodado*. Santiago: Universitaria, 1995.
- . *Mester de bastardía*. Santiago: El viento en la llama, 1977.
- . *Monte de Venus*. Santiago: Pacífico, 1979.
- . *Palos de ciego*. Concepción: LAR, 1986.

_. *Perturbaciones*. Santiago: Renovación, 1967.

_. *Terrores diurnos*. Santiago: Sin editorial, 1982.

VALDÉS, ADRIANA. Prólogo. *Suma alzada*. De Manuel Silva Acevedo. Santiago: FCE, 1998. 11-28.