



Artículo de Investigación

## Esquizofrenia y poesía. El acto poético como reversa del estigma<sup>1</sup>

Schizophrenia and Poetry. The Poetic Act as The Reverse of Stigma

**Recibido:** Octubre 2016 **Aceptado:** Febrero 2017 **Publicado:** Noviembre 2017

**Alicia Figueroa**

Universidad de Chile  
Chile

[aliciafigueroa@med.uchile.cl](mailto:aliciafigueroa@med.uchile.cl)

**Jaime Galgani Muñoz**

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
Chile

[jaime.galgani@gmail.com](mailto:jaime.galgani@gmail.com)

**Resumen:** En el presente estudio se analiza la relación activa entre personas con esquizofrenia y la creación poética a fin de cuestionar los estereotipos subyacentes entre la actividad creativa y la esquizofrenia. Existe una larga tradición que concibe la producción artística en la esquizofrenia como fragmentaria, críptica e inaccesible o que afirma que las habilidades artísticas y creativas de estas personas constituyen procesos filtrados por los mecanismos disfuncionales de la patología. Considerando, en este artículo, la producción literaria de Javier Fueyo, poeta chileno que padece esquizofrenia, se desea demostrar precisamente que su obra no responde a las concepciones y estereotipos tradicionales, sino que constituye un claro modelo de creación poética operado racionalmente y que no se explica por su condición personal sino por sus habilidades poéticas.

**Palabras clave:** esquizofrenia - creación poética - estigma - exclusión

---

**Citación:** Figueroa, A. & Galgani Muñoz, J. (2017). Esquizofrenia y poesía. El acto poético como reversa del estigma. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 27(2), 222-234. DOI: 10.15443/RL2717

**Dirección Postal:** Jardines De Maipú 2072, Maipú, Santiago

**DOI:** [dx.doi.org/10.15443/RL2717](https://doi.org/10.15443/RL2717)



**Abstract:** This study presents an analysis of the active relationship between people suffering from schizophrenia and poetic creation, with the aim of questioning the underlying stereotypes between creative activity and schizophrenia. For a long time, artistic production in schizophrenia has been viewed as fragmentary, cryptic and inaccessible. The artistic and creative skills in people suffering from this condition have been seen as processes filtered by the dysfunctional mechanisms of this pathology. Through a study of the work of Javier Fueyo, a Chilean poet who suffers from schizophrenia, we wish to show that his work does not respond to the traditional conceptions and stereotypes, but rather can be seen as a clear model of poetic creativity operated with great rationality, and in no way can be explained as a result of his personal condition, but as a result of his poetic skills instead.

**Keywords:** schizophrenia - poetic creation - stigma - exclusion

## 1. Introducción: poesía y esquizofrenia

En la actualidad, tanto la exclusión como la anulación social causadas por el estigma de padecer una enfermedad mental revela la nimia variación que el concepto ha experimentado a través de la historia. La esquizofrenia, como paradigma de la locura, como una de las enfermedades mentales más graves, complejas e intrigantes, ha sido objeto de estudio de múltiples disciplinas y aún subsisten en ella innumerables aspectos que no han sido dilucidados. Como afección se presenta con alta prevalencia en la población mundial (1%) sin distinción de clase social, raza o género; conlleva un alto riesgo de suicidio y va en franco detrimento de la vida de la persona afectada. Clínicamente, esta enfermedad se inicia en etapas precoces del ciclo vital y tiene una evolución prolongada o crónica en la mayoría de los casos. Las estadísticas afirman, que hasta en un tercio de los afectados, surgen graves discapacidades psicosociales (Alvarado, Erazo & Poblete, 2006).

Actualmente, se cuenta con una amplia gama de tratamientos psicofarmacológicos y métodos de rehabilitación que ofrecen auténticas posibilidades de mejoría. No obstante, ningún tratamiento o intervención psicoterapéutica asegura la remisión absoluta de la enfermedad. Por otra parte, se ha documentado que la baja adherencia a los programas de rehabilitación y tratamiento es sinónimo de inevitable cronicidad, además de acrecentar el deterioro neurocognitivo tras cada episodio psicótico enfrentado. Aunque se ha avanzado enormemente en el tratamiento y la rehabilitación, resta mucho camino por recorrer. Como paradigma de la locura, es, sin duda, una de las enfermedades mentales que simboliza el estigma en grado superlativo. Hoy en día, la psiquiatría está volcada hacia la integración social como fórmula de rehabilitación efectiva, sustentando dicha integración con todas las capacidades psíquico-físicas que se encuentran conservadas o que pueden recuperarse para facilitarla. Las experiencias del proceso mórbido, como los delirios, humor paranoide y otros síntomas, pueden persistir durante toda la vida. Sin embargo, si no interfieren con la vinculación psicoafectiva del paciente, es posible acercarse a la funcionalidad e integración de estas personas (Figueroa, 2015). La conservación de un yo implica

asumir que se vive una experiencia propia, autónoma e interconectada con los demás, incluso si se presentan anomalías. Para el restablecimiento de la salud, es imprescindible rechazar la idea naturalista con respecto a un deterioro progresivo, absoluto e inhabilitante, puesto que no aporta ningún beneficio legitimar la idea de que las personas con esquizofrenia se encuentran determinadas por sus mecanismos cerebrales disfuncionales por sobre el hecho de ser personas. La creatividad artística siempre ha estado presente como un tópico descriptivo en el campo de la psicosis (Burch, Pavelis, Hemsley & Corr, 2006); eminentes pintores y literatos han demostrado una asociación entre locura y creatividad. Sin embargo, muchas de estas asociaciones son fruto de paradigmas culturales dominantes, como es el caso de la concepción romántica sobre la creatividad (Chávez & Lara, 2000) y la esquizofrenia, binomio asumido como un estado emocional desvinculante con respecto al medio, una especie de trance hipnótico al que solo el artista puede acceder, o bien, su posterior evolución hacia una reflexión introspectiva exacerbada como estrecha vinculación con estéticas rupturistas de vanguardia.

El arte en nuestro tiempo está marcado por lo que algunos autores califican como “corrientes de inercia” (Sass, 2014: 35) como si sus productos culturales fuesen interpretables únicamente para quienes los elaboran, o para los ‘iniciados’ en el análisis crítico. Se trataría de un arte auto-gestado, tan complejo de interpretar como la esquizofrenia, su analogía más extendida. El connotado psicólogo norteamericano, Louis Sass (2008), plantea una visión crítica sobre el trabajo de Jamison (1990) por considerar que la autora restringe la relación entre creatividad y enfermedad mental al estereotipo romántico, es decir, una visión dionisiaca, emocional y primitiva, que finalmente niega o minimiza el potencial creativo de las personas enfermas:

Jamison también sugiere, de paso, que la esquizofrenia es de alguna manera incompatible con la capacidad o potencial creativo. Criticaré el libro de Jamison por tratar las nociones románticas de la creatividad como si éstas definieran a la creatividad en general. También discutiré que la negación del potencial creativo de las personas en el espectro esquizofrénico de Jamison depende de ciertas simplificaciones diagnósticas exageradas; a saber, una concepción demasiado general del trastorno afectivo y una concepción excesivamente estrecha de la esquizofrenia que ignora el potencial creativo del espectro esquizofrénico (Sass, 2008: 8).

Sass (2008) cuestiona que la creatividad esté únicamente vinculada a una capacidad inspiracional superior o que ésta deba estar caracterizada por un cripticismo vacío, rechazando también la asociación entre arte moderno y esquizofrenia por considerarla reduccionista: “se ha afirmado que el arte moderno manifiesta ciertas características desconcertantes que recuerdan la esquizofrenia: la cualidad de ser difícil de entender o de sentir empatía” (Sass, 2008:35). El psicólogo norteamericano advierte que la naturaleza de la creatividad está mediada no solo por la originalidad relativa de la obra, sino, sobre todo, por la capacidad de lo que él llama “autofomentarse” con la creación de redes sociales y el desarrollo de la habilidad para interpretar las expectativas de una posible audiencia. Kinney *et al.* (2001) realizaron un estudio en el que observaron que las personas con rasgos esquizotípicos manifestaban un grado de compromiso mayor que otros pacientes con los procesos de elaboración de actividades artísticas, como la escritura de poesía o la fotografía, hallazgos que pueden confirmar la ingente necesidad de validar estas habilidades creativas con fines terapéuticos (Lauronen *et al.*, 2004) y de integración social de las personas con psicosis (Szaboles, 2009).

Por otro lado, una clásica dimensión negativa de la relación dada entre creatividad y esquizofrenia corresponde a los estereotipos estéticos utilizados en la descripción de los actos creativos realizados por estas personas. Con frecuencia han sido etiquetados como producciones de enorme belleza metafórica, pero en extremo crípticas y a menudo impenetrables, verbigracia, las descripciones jungianas. O, incluso, como expresiones bizarras, inconexas, fragmentarias o vacías de significado (Kraepelin, 1919; Bleuler, 1911). Cabe preguntarse si la creación poética de una persona con esquizofrenia supone a pie forzado estos patrones descritos por la psiquiatría o podemos esperar que dicha creación, por sí misma, pueda anular el estereotipo sociocultural del texto del loco, considerado como excéntrico y desbordado:

En el genuino arte, las metáforas y metonimias, por su amplitud connotativa, producen una

suerte de fascinación y de asombro que nos cautiva. Esto lleva a preguntarse: ¿Son las metonimias esquizofrénicas verdadera poesía? ¿Dónde está lo esencial de lo poético: en la intención del autor o en la sensación evocada en el que escucha? Por otra parte, si el lenguaje disgregado de los esquizofrénicos es bello, ¿cómo se compagina con la idea tradicional de que la belleza siempre implica la normalidad y la armonía? (Pitágoras). ¿Cómo la distorsión del habla –un síntoma patológico– puede producir un sentimiento estético? (Peña & Lillo, 2012: 325).

El destacado psiquiatra chileno Armando Roa (1971) señaló con mucho acierto que, en la psiquiatría contemporánea, se establece como forma de diagnóstico y tratamiento la idea de fondo de que el hombre es lo que *hace* y lo que *ama*. Por lo tanto, los trastornos en su *hacer* serían indicadores de alteraciones mentales:

No se es algo si no se es capaz de hacerlo, [...] la pregunta que de ordinario se formula a alguien sobre qué es él, equivale a preguntarle por lo que es capaz de hacer habitualmente [...]. Cuando se dice de alguien que no hace nada, se apunta a un rasgo esencial de la personalidad (Roa, 1971: 21).

Cuando la perturbación del hacer se transforma en enfermedad mental, la vida adopta un cariz negativo y estigmatizante, que es uno de los problemas centrales para las personas que padecen enfermedades mentales. La desvinculación con el medio social y el paulatino detrimento de su identidad son más dañinos que la misma patología. Transformarse en “un enfermo” conduce a dejar de ser persona, Bolado (1996) recoge esta idea a partir de una reflexión de Ortega y Gasset:

Este verse o sentirse, esta presencia de mi vida ante mí que me da posesión de ella, que la hace “mía” es la que falta al demente. La vida del loco no es suya, en rigor no es ya vida. [...] El loco, al no saberse a sí mismo, no se pertenece, se ha expropiado [...] pasar a ser propiedad ajena es lo que significan los viejos nombres de la locura: enajenación, alienado, decimos -está fuera de sí-, está “ido” se entiende de sí mismo; es un poseído, se entiende poseído por otro (Bolado, 1996: 354).

El loco, al no poseerse, no posee ni siquiera su propio discurso. Michel Foucault, refiriéndose al tema, señala que, entre los principios de exclusión discursiva, está el que opone la razón a la locura: “Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros” (Foucault, 1992: 13). Sin embargo, manifiesta el autor de *Historia de la locura* que ha coexistido, al lado de ese rechazo, es decir, junto a la invalidación de la palabra del loco para cualquier acto judicial, ceremonial o de negocios, por ejemplo, una suerte de atribución de propiedades sobresalientes a ese mismo discurso: “se le confiere[n] [...] extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir” (1992: 13). El refranero popular dice “de músico, poeta y loco” todos tenemos un poco. Y no se equivoca, pues representa un sentir casi atávico que vincula las artes de la música y de la palabra con el desequilibrio de la sinrazón, casi como si se pensara que, por la misma brecha quebrada y disidente del loco, por el mismo lugar donde se escapa el juicio que llamamos racional, parecieran entrar revelaciones ocultas de una realidad que no alcanzamos a dimensionar pero que siempre mantenemos como reserva de contenido de verdades menos visibles pero sí más sustanciales y reveladoras. Se sabe que, en este sentido, diferentes culturas primigenias atribuían a la palabra poética ciertas concepciones que le otorgaban territorio común junto a la palabra sagrada y a la palabra desquiciada. Un buen sacerdote, un chamán, una pitonisa de Delfos, un mistagogo, en síntesis, revelaba, entre enigmas desarticulados de toda conexión formal, contenidos que lindaban al mismo tiempo en la poesía y la locura. La vocación mistagógica tenía que ver con la capacidad de separar el propio discurso de la instancia racional que lo ordenaba para entrar en otra lógica; para lograrlo, se ayudaba de sustancias alucinógenas si era necesario.

Mucho más se puede decir sobre esta materia. Quizás Miguel de Unamuno (1961) llegó a la síntesis más cabal al proponer para Don Quijote el título de “caballero de la locura”, transformando la fórmula kierkegaardiana de “caballero de la fe” y asignando al manchego personaje cervantino el atributo de juntar la locura con la fe; no hay fe que no sea aberrante, pues, en el horizonte filosófico de Kierkegaard (1991), la fe, la del verdadero “caballero de la fe”, está siempre al borde externo de la razón. Así también, de toda la tradición prerromántica alemana, representaba fundamentalmente por Hölderlin (1991), nos ha quedado un cierto saber común que confiere,

tautológicamente, cualidades poéticas a la palabra del loco y excentricidades discursivas a la palabra poética. Quizás, por ello mismo, seamos objeto de la idolatría de un fetiche que, vistas las cosas con mayor detenimiento, no siempre coincide con la realidad. De hecho, conocemos a muchos poetas delirantes que, en lo cotidiano, se comportan con todo orden, simetría y equilibrio. Y, por otro lado, también conocemos locos que jamás han sido capaces de enhebrar una sola línea que pudiera decirse, incluso con generosidad, que resulta ser “poética”. De cómo distinguir estas cosas, quizás pasándose al otro extremo, nos enseñó la escuela neoclásica, cuyos principios generales sobre la creación artística bien pudieran resumirse en la moraleja de la fábula de Iriarte: “Sin reglas de arte / borriquitos hay, / que una vez aciertan / por casualidad” (Iriarte, 1893: 25).

## 2. Javier Fueyo

En el presente trabajo, se plantea la posibilidad de encontrar una relación activa entre la persona con esquizofrenia y la creación poética. Es decir, siguiendo los presupuestos señalados anteriormente, se intenta desnaturalizar la actividad poética del enfermo mental, quitándole a sus construcciones verbales la manida vinculación con lo poético, a veces con lo misterioso, y con lo sagrado incluso. Se dice poesía cuando se fundamenta un quehacer creativo (*poiesis* en su etimología griega) marcado por la intencionalidad de una mente capaz de discriminar entre los procesos desfamiliarizadores del lenguaje y los cotidianos. No se es poeta simplemente por hablar hermética o desordenadamente; menos, porque un simple desorden cognitivo produzca objetos lingüísticos extraños que tienen una sonoridad fascinante (también las aves emiten sonidos naturales hermosos y no decimos que sean poetas o músicos).

Para lograr este propósito, se ha revisado la obra literaria de Javier Fueyo, poeta chileno que padece esquizofrenia y cuya prolífica lírica tiene sobrados méritos artísticos y creativos, reveladores de un hacer intencionado y racional de primer orden.

Por expresa petición del poeta que estudiamos en este trabajo, no podemos revelar su nombre biográfico y nos referiremos a él a través de su seudónimo: Javier Fueyo. Es el único hijo de Luzmila, profesora de Química, y de Jorge, sociólogo, ex presidente de la Federación de Estudiantes de la U. de Concepción, miembro del Comité Central del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, (MIR) detenido fuera de Chile en 1975 y visto por última vez como preso político en Villa Grimaldi (en el año 1976). Javier Fueyo nació el 27 de abril de 1971 en Santiago y, tras el asesinato de su padre en la Villa Grimaldi, su familia partió al exilio en 1975, radicándose en La Habana, Cuba. Javier cursó estudios de licenciatura en matemáticas en la Universidad de La Habana y volvió a Chile en el año 1992. Desde ese entonces, escribe poesía y trabaja en una teoría sobre aspectos morfo-léxicos de nuestro idioma. Su prolífico trabajo literario está contenido en cuatro volúmenes inéditos, entre los cuales están *Arias y estrofas estrafalarias* (2013) y *Versos adolescentes para niños tardíos* (2015).

Para el análisis de algunos rasgos de la poesía de Javier Fueyo, es necesario detenerse en una precisión teórica relacionada con lo que los formalistas habrían de caracterizar como la desautomatización del discurso cotidiano (Todorov, 1978). En este sentido, es necesario percibir en la palabra poética un quiebre con respecto al discurso automático (el de la prensa, incluso el de la pedagogía, por ejemplo), cuyas pretensiones son eminentemente “significativas”, en el sentido de hacer tan transparente el lenguaje que permita acceder inmediatamente (automáticamente) al contenido que expresa. No así la creación literaria, la que pretende producir una obstrucción significativa emanada de la disrupción lógica introducida por un mecanismo impertinente que transforma la palabra con el fin de detener al receptor en un ejercicio de percepción duradero.

Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo (Shklovski, 1978: 68).

El poeta, sujeto ya no de una visión atrapadora del símbolo, como auguraban en cierto modo

los románticos y sus adláteres, es un artífice racional de la palabra, un mañoso artesano verbal que manipula intencionalmente sus unidades con el fin de producir un efecto extraño (extrañamiento), cumpliendo así el principio aristotélico de que “la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente” (Shklovski, 1978: 69). En este sentido, se distingue el lenguaje poético del lenguaje de la prosa: “El discurso poético es un *discurso elaborado*. La prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto (*Dea prosae* es la diosa del parto fácil, correcto, de la buena posición del niño)” (Shklovski, 1978: 70), entendiendo aquí la prosa como el lenguaje unívoco, el de la prensa, el discurso pedagógico, político, etc. En síntesis, la visión formalista postula que, de algún modo, se llega a una producción poética abstrusa, oscura, y críptica (que a veces puede parecer a la del loco) a través de una “elaboración”, es decir, de un trabajo consciente y, si se quiere, cerebral. Nada más propio para comprender el dinamismo que animó ciertas vanguardias, como es el caso del creacionismo de Vicente Huidobro: “El vigor verdadero reside en la cabeza” no en el “músculo” (el corazón) que “cuelga como recuerdo, en los museos” (*Arte poética* en Videla de Rivero, 2011: 234). De este hacer cerebral y nada romántico da cuenta, previamente, Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la composición* (1846).

Se concluye, entonces, que hay dos caminos por los que se ha concebido el ejercicio poético y sus relaciones con el discurso del loco: por un lado, uno tradicional y de origen ancestral que atribuye al loco propiedades de adivinación similares a las del poeta y del sacerdote; su discurso provendría de una enajenación del sujeto en servicio a una verdad que lo trasciende y, de algún modo, lo posee, todo con el fin de utilizarlo “mediáticamente” en función de la comunicación de una verdad trascendente. Y, por otro lado, el camino que separa totalmente la creación poética de todo tipo de enajenación mental en que el verdadero poeta es un artífice cerebral de la palabra. Su propuesta no tiene contenidos ni místicos ni espirituales y, probablemente, ni siquiera afectivos. Es más, quizás no tiene siquiera contenidos, porque lo que importa al poeta es la obtención de objetos poéticos a-significativos que retengan la mirada del esteta en el goce simple de la palabra. Para llegar a estos resultados, el poeta es conocedor y artífice de ciertos procedimientos que trabaja a conciencia.

En este sentido, al evaluar los poemas de Javier Fueyo, se advierte, en primer lugar, que para él no valen las premisas consideradas culturalmente como habituales y casi naturales cuando se trata de la escritura de una persona diagnosticada con alteraciones psíquicas de determinada índole, en este caso, la esquizofrenia. Normalmente, cuando se analizan escrituras de tal tipo de autores, se suele confirmar la recurrencia de neologismos, desorganización sintagmática, incoherencias, jergafasia, impertinencia predicativa, ausencia de concordancia en género y número, interrupción inmotivada del hilo discursivo, etc. Todo eso, que podría ser considerado como un nutriente espontáneo y natural de un habla poética encaramada sobre las cimas del delirio, el hermetismo o, incluso, la ironía, y, por lo tanto, casi como la enunciación crítica frente a los discursos académicos formales, para el caso que analizamos no sirve. Ni tampoco sirve para la comprensión de la creación poética desde el punto de vista de las categorías teóricas sostenidas desde el formalismo. Como ya se dijo, desde esta perspectiva, la obra poética es ejercicio de la razón, es arbitrio consciente frente a las veleidades del lenguaje para producir el efecto que se espera. En el caso de Fueyo, se puede advertir que tal ejercicio es llevado hasta el extremo. En efecto, los rasgos de su escritura carecen en absoluto de las características mencionadas más arriba. Así pues, en todo momento parecen ser el ejercicio metódico de quien desea sujetar con las riendas de la razón la articulación poética que quiere proponer. Tanto es así que pareciera que todos sus poemas no atienden sino a un único fin: dar cuenta de un arte poética que se afina en la tradición clásica al punto de utilizar los diferentes recursos (metros, rimas, estrofas, figuras) casi exclusivamente para hablar del tema que le interesa mayormente, la poesía. Su obra, entonces, es metapoética. Y lo es con un despliegue de tal profusión que pareciera estar toda ella consagrada a validar el ejercicio de la producción lírica, su sentido, sus posibilidades, sus límites y contornos.

Para ofrecer evidencias del método y las convicciones metapoéticas del autor en estudio y demostrar, así, en qué medida su ejercicio escritural se encuentra totalmente alejado de estereotipos, se proponen a continuación algunos ejemplos especialmente relacionados con

respecto a su opción por el verso rimado y medido, el cual, más allá de sus exigencias externas, demuestra, según las concepciones de Fueyo, tener un sentido que acaba en un proyecto poético ambicioso.

1. Frente al sentir común de que la poesía ya no tiene nada que decir al hombre contemporáneo, Fueyo afirma una poética del verso como fuente de novedad:

¿Qué se ha roto el verso? Eso es mentira.  
Pues ya traigo de nuevo sus presagios.  
En sufragio de árboles se admira  
que hay nuevas de deleite en lo rimado. (*Verso Fénix*)<sup>2</sup>

Quizás la asonancia de los versos cuarto y segundo se vea ensombrecida por la consonancia de los versos primero y tercero, provocando un efecto de debilitamiento en la conclusión de la estrofa, que afirma precisamente su opción por “lo rimado”. Sin embargo, no deja de empeñarse por partir dando el ejemplo. Así pues, en este renacimiento de la poesía, en este desmentido a la afirmación de la ruptura del verso (figura de la crisis lírica del siglo), el hablante formula que, como el ave Fénix, reaparece con figuras de feracidad natural y arbórea trayendo novedades y presagios.

Sobre el fin histórico de la poesía, es decir, su crisis y su desaparición, ya en otras épocas surgió el mismo temor. Probablemente, las amenazas más significativas son aquellas que desató la modernidad científico-técnica, aspecto que se relaciona con la “ruptura de la experiencia”, la “pérdida del aura” y la “politización del arte”, procesos que Walter Benjamin (1990) y otros teóricos profundizaron adecuadamente. También los poetas mismos se plantearon ante la interrogante ominosa frente al destino de la creación lírica. En este sentido, estos versos de Fueyo parecen hacer eco a las afirmaciones que, en el romanticismo tardío hispánico, formulaba Bécquer:

No digáis que, agotado su tesoro,  
de asuntos falta, enmudeció la lira;  
podrá no haber poetas; pero siempre  
habrá poesía. (Rima IV, 2017: 89)

2. El ejercicio poético aparece asociado al placer de una escritura refinada, alentada por el afán de lograr una métrica exacta:

Escribo porque me gusta  
labrar fino la palabra  
y como un abracadabra  
doy mi métrica justa. (*En defensa de la poesía*)

Imposible no pensar en el propósito de Flaubert en el sentido de encontrar “la palabra justa”. Fueyo, en este proyecto, se muestra totalmente contracultural, ya que las modas desaprensivas con respecto a los gustos clásicos lo tienen sin cuidado, pues su arte se incardina en la escuela de una suerte de orfebrería verbal.

3. En consecuencia, con el predicamento sostenido hasta ahora, el tipo de poetas que valora son aquellos que cuidan de ciertos patrones métricos que fuerzan la creatividad al máximo. Como se entiende en los torneos de poetas populares, la creatividad se prueba con el ajuste a metros clásicos.

Me gustan los repentistas  
con su décima ortodoxa  
y su guitarra tan docta. (*¿Qué es la poesía?*)

Los repentistas son, precisamente, los poetas populares que en España y Latinoamérica suelen improvisarlo todo menos la estructura (generalmente décimas o quintillas). Ellos, tomando

cualquier tema, ya sea jocoso o serio, profano o religioso, finalmente ofrecen lo que Fueyo valora, es decir, la primacía del sonido y del ritmo por sobre el contenido:

La poesía es sonido  
que nos hace disfrutar  
hecha para recitar  
embelesa los sentidos. (*¿Qué es la poesía?*)

Fueyo se aleja de los miramientos románticos clásicos hacia la poesía; estos versos parecieran ser un mentís a la famosa rima de Bécquer: “¿Qué es poesía?” (Rima XXI, 2017: 102). Esta vez, al contrario del poeta español, que enfatiza la esencia de la poesía en el sujeto (*poesía eres tú*), Fueyo acentúa el estímulo de los sentidos que produce la musicalidad de la construcción poética (*Poesía es sonido*). Sin duda, se acerca más, así, aunque sea epidérmicamente, a la concepción formalista que asigna a la estructura valor de sentido.

Lo mismo reafirma en otro poema suyo al decir:

No entiendo la poesía  
que no tenga buen sonido.  
Y pienso que está perdido  
quien sólo la leería. (*Poesía: buen sonido*)

4. Ante el juicio apresurado y simple sobre las libertades que ofrece el verso libre, juega cuestionando retóricamente si el verso libre libera de algo:

No escojo el verso libre ¿qué libera?  
¿o es que acaso la rima no es cantera?  
Como ambos crepúsculos, los pares;  
suenan cual lo barroco, regulares. (*Sonora cráter*)

Estos versos constituyen un verdadero contramanifiesto, una vuelta de tuerca a la modernidad crítica que, en su iconoclasia formal, pareció descubrir una cantera de liberación con la superación de los metros clásicos. Sin embargo, Fueyo afirma que, en la regularidad, en la paridad, en la simetría en fin, se despliega una suerte de dinámica balanceada y rítmica que sugiere un hontanar simbólico que revela fórmulas líricas que contienen un valor expresivo que va más allá de la otra tiranía, la del “contenido”.

5. En el mismo poema, el hablante se hace cargo de la rima como un “oficio”, acompañada de su estrofa favorita (la redondilla), y de la métrica, simbolizada como el barro del que se hace ese vaso nuevo que es un poema:

Prefiero la rima con su oficio,  
simetría como acorde en redondilla.  
La métrica es parte de su arcilla. (*Sonora cráter*)

No siempre se verifica que el poeta cumpla con las determinaciones que expresa el hablante lírico. Sin embargo, la formulación de esta metáfora estructural de la “cráter” (vasija de la antigüedad para mezclar vino con agua) resulta positivamente sugerente. Es la copa de greda meticulosamente redondeada y terminada que, unida a la insinuación de la sonoridad, asigna al verso medido y ritmado su estatura de documento ritual.

6. En este sentido, el poema ideal para Fueyo se parece a un cáliz bien terminado y el poeta, al artífice que lo construye.

Por eso los artistas le confieren  
porte de cáliz en mano que lo aprieta. (*Sonora cráter*)

Se colige, entonces, que el proceso literario en su polo poético (como diría Iser) semeja al oficio

del alfarero y, en su polo de recepción estética, al de quien, al leer un poema, lo hace como un sacerdote que levanta un cáliz, o el dueño de casa que alza la copa para brindar, produciendo, en ese movimiento, sonoras insinuaciones melódicas. Nuevamente, la poesía se muestra como un arte formal.

7. Las preferencias de Fueyo por el verso rimado y medido lo llevan a decir que el “El verso libre es bastante amorfo” y que es “Imposible darle pronta melodía” (Sonora crátera). Al parecer, su entusiasmo formal le impide considerar que el ritmo y la melodía no se reducen a las fórmulas apreciadas por él. Afirmaciones de este tipo lo sitúan en la antípoda nuevamente de ciertos proyectos líricos de la modernidad, especialmente del llamado “poema en prosa”<sup>3</sup>, estructura que, desde Gaspar de la Nuit hasta nuestros días, pasando por Baudelaire, Darío y muchos más, intentó explotar las posibilidades sonoras, melódicas y rítmicas de la prosa breve, contenida, perfecta, cerrada y circular, y de la que también se podría decir que constituye una “crátera sonora”.

8. Sin embargo, contra todo lo predecible, hay un propósito trascendente. De este trabajo formal, el hablante lírico, poeta con conciencia de creador, espera llegar a una meta suprema:

Prefiero seguir rimando  
hasta mi última hora.  
Para así alcanzar la aurora  
de lo humano con su canto. (*Mi vida es una partida*)

Rimar, como actividad, aquí seguramente debe de entenderse como una sinécdoque del oficio global del poeta. Rimar constituye la representación externa esencial, como “cincelar” corresponde al escultor, como “trazar” señala al dibujante. De esa actividad material, se ha de trascender a una meta espiritual; de ese trabajo individual, se ha de alcanzar la aspiración de la armonía universal y colectiva de “lo humano”; de esa fatiga presente y última, se ha de remontar hasta el principio primigenio de todas las cosas: “la aurora de lo humano con su canto”. Lo que no pueden las filosofías y las metafísicas, lo puede el canto. En este pronunciamiento, el hablante coincide con la voz de León Felipe al decir “mía es la voz antigua de la tierra” (2012:17)<sup>4</sup>.

### 3. Conclusiones

Queda demostrado con sobrada evidencia (y aún podrían darse muchos ejemplos más) la importancia que da Fueyo a la estructura versal y estrófica de sus poemas. Junto con su valoración por el verso medido, por la rima y por ciertas estrofas, enuncia su aprecio por la poesía entendida como “sonido”, como materia emparentada con la música. Así, la función mimética de la poesía corre en el orden de la representación del canto de la naturaleza y de la armonía cósmica, aspirando a no quedar como un mero juego de trampas y contratrampas, de medidas y de puntadas, sino en llegar a la plenitud de un proyecto, el que no es otro, ni más ni menos, que “alcanzar la aurora de lo humano con su canto”. La valoración instrumental, entonces, del canto poético no acaba en simples galimatías, sino que apunta a una llegada a lo más profundo del hombre por la vía del canto, es decir, vía poética, y no filosófica o científica.

Con este ejercicio, sin embargo, se pretendía hurgar en la metodología declarada por el hablante lírico con el fin de demostrar en qué medida la poesía de Javier Fueyo se incardina en la escuela de un hacer metódico, cerebral, apretado y exento de concesiones al exceso. Demostrando esto, se llega a concluir que su discurso poético está ajeno al estereotipo del habla marcada por rasgos determinados por la esquizofrenia y que suelen dominar en las creaciones de algunos casos conocidos (Vgr.: El Divino Anticristo): anacolutos, jergafasias, ausencia de concordancia, etc. Los resultados de la lectura de estos poemas permiten afirmar que, tomándolos como documento independiente, no permiten inferir que su autor padezca algún grado de disfuncionalidad discursiva asociada a la esquizofrenia.

Este ejercicio echa por tierra, además, los mitos sobre la relación entre locura y poesía. La buena poesía es ejercicio de cordura, no de enajenación. La naturalización de la relación entre la

sinrazón y el arte poético no hace más que desvirtuar el valor del genio creador, pretendiendo un ejercicio de la palabra necesitado del desquiciamiento para fundamentar la opacidad de un discurso desfamiliarizador que comunica, a menudo, curiosas combinaciones lingüísticas que pueden producir extrañamiento pero que no alcanzan a ninguna articulación de un mundo poético premunido de sentido y vitalidad creativa. Es cierto que los poetas necesitan de ambientes y estados de inspiración y concentración, a veces, excepcionales. Sin embargo, ellos solo son un apoyo, no una condición suficiente. Y, la mayoría de las veces, ni siquiera necesaria.

### **Bibliografía**

Alvarado R., Erazo C. & Poblete C. (2006). ¿Es factible y útil la detección precoz como estrategia de salud pública para el primer episodio de psicosis? *Revista Chilena de Salud Pública* 10(3): 158-163

Bécquer, G. A (2017). *Rimas y leyendas*. Edición digital: Titivillus ePub base r1.2.

Benjamin, W. (1990). *Iluminaciones III. (Tentativas sobre Brecht)*. Madrid: Taurus.

Bleuler, E. (1993). Demencia precoz; el grupo de las esquizofrenias. Buenos Aires: Home-Paidós.

Bolado, G. (1996). ¿Qué es filosofía?. En C. Nieto & Abascal, M. (Coords.) *Lecturas de la historia de la filosofía* (pp. 336-353). Ediciones Universidad de Cantabria. Santander.

Burch, G.S., Pavelis, C., Hemsley, D.R. & Corr, P.J. (2006). Schizotypy and Creativity in visual artists. *British Journal of Psychology* 97(2). 177-191.

Chávez, R.A. y Lara, M.C. (2000) La creatividad y la psicopatología. *Salud mental* 23(5), 1-9.

Felipe, L. (2012). Entre los poetas míos. Colección Antológica de Poesía Crítica, Vol. 2 [en línea]. Cuaderno nº2 de poesía social. Disponible en: <http://www.omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/cuaderno-de-poesia-critica-n-002-leon-felipe.pdf>. (Consultado en Septiembre 2016)

Figueroa, A (2015) Análisis pragmalingüístico de los marcadores de coherencia en el discurso de sujetos con esquizofrenia crónica y de primer episodio. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. España.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Fueyo, J. [Inedito]. *Arias y estrofas estrafalarias*.

Fueyo, J. [Inedito]. *Versos adolescentes para niños tardíos*.

Hölderlin, F. (1991). *Poemas*. Barcelona: Icaria.

Videla de Rivero, G. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - Ediunc.

Iriarte, T. de. (1893). *Fábulas literarias*. Madrid: Casa Editorial Calleja.

Jamison, K. R. (1990). Manic-depressive illness, creativity, and leadership. Chapter 14 of F. K. Goodwin & K. R. Jamison (Eds.), *Manic-depressive illness* (pp. 332-368) . New York and Oxford, UK: Oxford University Press.

Jamison, K. R. (1993). *Touched with fire: Manic-depressive illness and the artistic temperament*.

New York: Free Press

Kierkegaard, S. (1991) *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.

Kinney, K. D., Richards, R., Lowing, P. A., LeBlanc, D., Zimbalist, M. & Harlan P. (2001) .Creativity in Offspring of Schizophrenic and Control Parents: An Adoption Study. *Creativity Research Journal* 13(1), 17-25.

Kraepelin, E. (2008). *La demencia precoz*. Madrid. Polemos

Lauronen, E., Veijola, J., Isohanni, I., Jones, P.B., Nie, P. & Isohanni, M. (2004). Between Creativity and Mental disorder. *ProQuest Health and Medical Complete* 67(1), 81-98.

Nieto, C. & Abascal, M. (coords) (2000). *Lecturas de historia de la filosofía*. Universidad de Cantabria. Santander.

Peña & Lillo, S. (2012). El desconcertante hablar poético de la esquizofrenia. *Rev GPU* 8(3): 322-325.

Poe, E. A. (1846). The Philosophy of Composition. *Graham's Magazine* XXVIII(4), 163-167.

Roa, A. (1971). *Formas del pensar psiquiátrico*. Editorial Universitaria, Santiago.

Sass, L. (2008). La creatividad y el espectro esquizofrénico. *UARICHA Revista de Psicología* 10, 7-15

Sass, L. (2014). *Locura y modernismo. La esquizofrenia a la Luz del Arte, la Literatura y el Pensamiento Modernos*. Madrid: DYKINSON

Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (127-146pp). Madrid: Siglo XXI editores.

Szaboles, K. (2009) Genes for Psychosis and Creativity. *Association for Psychological Science* 20(9), 1070-1073.

Todorov, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI editores.

Unamuno, Miguel de (1961). *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe.

## NOTAS

1. El presente artículo es fruto de trabajos relacionados con el proyecto FONDECYT Regular 1150535: Poema en prosa y modernidad en Chile: del modernismo a la vanguardia (1888-1945). (En curso) Investigador: Jaime Galgani Muñoz

2. Todos los poemas citados de Javier Fueyo son inéditos. Por ese motivo, se han agregado en anexo, después de la bibliografía. Para consulta de sus poemas escribir a aliciafigueroa@med.uchile.cl

3. En los estudios preliminares sobre el poema en prosa en Chile (FONDECYT 1150535), coincidentemente apareció esta poesía de Fueyo que motivó un estudio lateral, precisamente enfocado a identificar ciertas poéticas en abierta contradicción con las tentativas de la modernidad asociadas al verso libre y al poema en prosa.

4. La antología referenciada toma la versión de la obra de León Felipe, titulada *Español del éxodo y del llano*, 1964)

## ANEXOS

### Poemas de Javier Fueyo

#### *Verso fénix*

¿Que se ha roto el verso? Eso es mentira.  
Pues ya traigo de nuevo sus presagios.  
En sufragio de árboles se admira  
que hay nuevas de deleite en lo rimado.

Soplo palabras en tu oído prontamente.  
Le doy fuelle a tus horas. Te susurro  
secretos repletos de un fuerte conjuro.  
Vengo a despertarte repentino y ansias

llenar tus tímpanos con frescas maravillas.  
Calada a calada fumas mis palabras.  
Te digo que en mi alma aun canta la  
calandria.  
Dándome bríos nuevos, ella emana.

Así que ponte tus orejas; doy locuciones  
donde tiemblan aun míos, tus lirios;  
que estremecen borrando tus martirios.  
Aquí vengo a repletarte de ocasiones.

#### *En defensa de la poesía*

Escribo porque el sonido  
tiene vaivén y figura.  
Escribo porque la altura  
se parece a un estribillo.

Muchos miran con desdén  
al poeta y su embeleso.  
Dicen que no da sustento  
rimar al día cual tren.

Escribo porque me gusta  
labrar fino la palabra  
y como un abracadabra  
doy mi métrica justa.

“No te afanes en tu estrofa”  
me dicen los pesimistas.  
Pero mi alma se alista  
a versificarme en coplas.

#### *¿Qué es la poesía?*

La poesía es sonido  
que nos hace disfrutar  
hecha para recitar  
embelesa los sentidos.

No pensemos que es visual  
el placer que nos entrega.  
Sino que al oído llega  
con su canto emocional.

El secreto es de fonemas  
hecho con rima suculenta  
debe declamarse lenta  
pa' que se entienda su lema.

Me gustan los repentistas  
con su décima ortodoxa  
y su guitarra tan docta  
¡Viva mi nota tan lista!

#### *Poesía: buen sonido*

No entiendo la poesía  
que no tenga buen sonido.  
Y pienso que está perdido  
quien sólo la leería.

El verso es un eco puro.  
Una onda que nos llega.  
Plataforma en que despega  
la nave del que está mudo.

Suena su motor vivo  
con su ronroneo suave  
y me siento como un ave  
que ha llegado a su nido.

Rimando estoy en mi salsa  
como pez dentro de líquido  
Y bailando como un sátiro  
digo que nada me falta.

---

*Sonora crátera*

No escojo el verso libre ¿que libera?  
¿o es que acaso la rima no es cantera?  
Como ambos crepúsculos, los pares;  
suenan cual lo barroco, regulares.

Si asonante aun, sutil resquicio.  
Prefiero la rima con su oficio,  
simetría como acorde en redondilla.  
La métrica es parte de su arcilla.

El verso libre es bastante amorfo.  
Imposible darle pronta melodía.  
Observas bien, poema es golfo.  
Secreto que madura raros días.

Golfo porque contienen aguas quietas  
u olas tormentosas que sugieren.  
Por eso los artistas le confieren  
porte de cáliz en mano que lo aprieta.

*Mi vida es una partida*

Es interesante mi vida.  
La juego como partida  
de ajedrez, y no me enojo  
los días que estoy de hinojos.

Quiero salir airoso  
de los gajes del oficio  
y salvar un precipicio,  
tan fuerte como coloso.

Del guerrero, su ideario  
me conviene plenamente.  
Por eso lo tengo en mente  
y lo guardo cual erario.

Prefiero seguir rimando  
hasta mi última hora.  
Para así alcanzar la aurora  
de lo humano con su canto.