

<http://dx.doi.org/10.4067/s0719-51762026000100238>

CÓMO ESCRIBE EL AUTOR QUE DESAPARECE: LA POESÍA DE MORALES MONTEERRÍOS

HOW THE DISAPPEARING AUTHOR WRITES: THE POETRY OF MORALES MONTEERRÍOS

Luis Carlos Herrera Vásquez

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

luis.herrera@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0002-3742-5788>

RESUMEN: Este estudio analiza la obra reciente de Roberto Morales Monterríos en el marco de la poesía contemporánea, centrándose en dos dimensiones fundamentales: la desaparición del sujeto lírico y el abordaje epistemológico del poema. A partir del examen de libros como *Nodo*, *Seda-Sade* y *Carbono 14*, se observa un desplazamiento sistemático desde una voz subjetiva hacia una enunciación impersonal que opera como dispositivo conceptual. Asimismo, el poema se configura como (o surge de) un espacio de indagación que incorpora estructuras lógicas, filosóficas y científicas, tales como secuencias argumentativas, paradojas y modelos axiomáticos. En este contexto, la obra del autor se inscribe en una poética de escrituras expandidas, donde lo poético emerge desde la exploración del conocimiento más que desde la expresión individual.

PALABRAS CLAVE: fenómeno poético, interdisciplinariedad, desaparición del autor, paradoja, poesía.

ABSTRACT: This study analyzes the recent work of Roberto Morales Monterríos within the framework of contemporary poetry, focusing on two fundamental dimensions: the disappearance of the lyrical subject and the epistemological approach to the poem. Through the examination of books such as *Nodo*, *Seda-Sade*, and *Carbono 14*, a systematic shift is observed from a subjective voice toward an impersonal enunciation that operates as a conceptual device. Likewise, the poem is configured as (or emerges from) a space of inquiry that incorporates logical, philosophical, and scientific structures, such as argumentative sequences, paradoxes, and axiomatic models. In this context, the author's writing can be situated within a poetics of expanded writing, where the poetic emerges from the exploration of knowledge rather than from individual expression.

KEYWORDS: poetic phenomenon, interdisciplinarity, disappearance of the author, paradox, poetry.

Recibido: 14 de julio de 2025

Aceptado: 23 de enero de 2026

1. INTRODUCCIÓN

En el marco de la literatura contemporánea, la desaparición del “yo” se refiere a un desplazamiento de la voz lírica tradicional, desde la expresión más explícita de la subjetividad del autor o del hablante, hacia formas de creación en las que la identidad personal se difumina, fragmenta o incluso elimina. Mientras que gran parte de la poesía moderna estuvo asociada a la manifestación de una interioridad personal (emociones, experiencias, testimonios), muchas poéticas contemporáneas se alejan de esa centralidad del sujeto y optan por propuestas que debilitan o suspenden la presencia del “yo”. Esto se manifiesta a través de la omisión de la primera persona, la adopción de voces ficticias o heterónimas, el uso de estructuras impersonales o la construcción de discursos que parecen provenir más del lenguaje o de un sistema conceptual que de una subjetividad individual.

Del mismo modo, ciertas vertientes de la poesía contemporánea implican un abordaje epistemológico que concibe al poema no sólo como un artefacto estético, sino también como un modo de conocimiento o un dispositivo de exploración intelectual. En lugar de centrarse en la representación emocional o en la experiencia subjetiva, estas propuestas reflexionan cómo el lenguaje (o a través de él) se involucra en problemas relacionados con la percepción, la verdad, el significado o la naturaleza del conocimiento. Para ello, incorporan procedimientos propios de otros campos del saber (tales como la lógica, la filosofía o la ciencia) y desarrollan estructuras discursivas que recuerdan a argumentos, hipótesis, axiomas o experimentos conceptuales más que a versos, figuras literarias y expresión personal.

Roberto Morales Miranda, Morales Monterríos, es un autor chileno de prolífica trayectoria literaria que se ha enfocado en estos temas¹. Si bien en sus primeros trabajos aún prevalecía una propuesta estética con rasgos de la poesía tradicional y la antipoesía, ya desde *Antichton* (2000) se identifica el foco del autor por las problemáticas del lenguaje (“*Solos/ tú y yo / en el concepto*”), las paradojas y ambigüedades semántico-pragmáticas; o, por otro lado, en *Príncipe de Chile* (2007) podemos ya reconocer que el “alter ego” está tan presente como lo desarrollará a cabalidad en sus futuros textos de John Lágrimas o Maestro Po, autor de *El Tabo te King* (2022).

Este estudio se enfoca en los últimos trabajos de Morales Monterríos, desde *Popol Vudú* del año 2017 y con énfasis en los tres poemarios galardonados en el extranjero: *Nodo* (2022), *Seda-Sade* (2024) y *Carbón 14* (2024), además de las proyecciones que

¹ Nacido en Diego de Almagro, ex Pueblo Hundido, en 1970. Sus libros publicados en Chile son *Antichton* (Cuarto Propio, 2000), *Pantheon* (Cuarto Propio, 2004), *Príncipe de Chile* (Cuarto Propio, 2007), *Hecaté* (Lom, 2009), *Popol Vudú* (Castor y Pólux, 2017), *Poemas de amor del obrero John Lágrimas. Sus grandes éxitos* (Castor y Pólux, 2018) y *El Tabo te King* (Litoralura, 2022). En España ha publicado *Nodo* (Valparaíso Ediciones, 2022), *Seda-Sade* (Diputación Provincial de Córdova, 2024) y *Carbón 14* (Asociación Évame Oroza, 2024). Entre sus premios destacan: Premio Municipal de Poesía Gabriela Mistral (Chile, 1998); XIX Concurso Nacional de Poesía Stella Corvalán (Chile, 2022); III Concurso de Poesía Aristóteles España (Chile, 2022); VII Premio Hispanoamericano de Poesía de San Salvador (El Salvador, 2022); XXII Premio de Poesía Vicente Núñez (España, 2022); I Premio de Poesía Carlos Oroza (España, 2023); entre otros. Los tres últimos premios, obtenidos en el extranjero, condujeron a sus publicaciones en España.

proponen algunos textos inéditos. El objetivo es establecer los principios y recursos estéticos claves de la literatura del autor, analizando la singularidad de su propuesta y la innovación en términos de temáticas y axiomas creativos.

En definitiva, este desplazamiento que va desde la “desaparición del yo” hacia un proceso enunciativo impersonal transforma la poesía en un espacio o recorrido de indagación epistemológica, en el cual no es el fenómeno poético lo que se explora por medio de procedimientos formales, lógicos y científicos –como la secuencialidad argumentativa, la paradoja, la tautología y la recursividad–, sino que es el fenómeno lógico y científico lo que se explora, hasta dar con lo poético a partir de tales recursos.

2. BREVE CONTEXTO DE LA OBRA DE MORALES MONTEERRÍOS

No es fácil situar la obra de Roberto Morales Monterríos dentro del panorama de la poesía chilena reciente, aunque se puede vincular con las transformaciones que experimenta el campo poético a fines del siglo XX (más por cronología que por estética), particularmente con aquellas prácticas que amplían los límites formales y discursivos del poema. Se pueden establecer a partir de Nicanor Parra, por cierto, aspectos comunes que radican en la intención desacralizadora de la poesía, la introducción de una relación crítica con el lenguaje poético, la incorporación de registros coloquiales, estructuras aforísticas, ironía y discursos de ámbitos extraliterarios (Binns, 2014; Morales, 1972). A lo anterior se suma la influencia decisiva de Juan Luis Martínez, cuya obra –en particular *La nueva novela*– radicaliza el cuestionamiento de la autoría y los límites del género literario mediante procedimientos de apropiación, montaje y experimentación, abriendo un espacio para formas de escritura conceptual que marcarán a parte importante de la poesía chilena posterior (Careaga, 2025; Monasterios, 1994).

Desde esta perspectiva, la obra de Morales Monterríos puede situarse en diálogo con estas tendencias, en la medida en que comparte con ellas la problematización del sujeto lírico, el uso de procedimientos de apropiación y la apertura del poema hacia

discursos provenientes de otros ámbitos del conocimiento. No obstante, su propuesta presenta una inflexión distintiva dentro de este marco: mientras gran parte de la poesía asociada a la novísima se orienta hacia la diversidad estética, experimentación formal o exploración del lenguaje cotidiano urbano (Hernández, 2004), la escritura de Morales Monterríos desplaza el centro de la experimentación hacia una dimensión explícitamente epistemológica, incorporando estructuras argumentativas, modelos lógicos y secuencias conceptuales inspiradas en disciplinas como la filosofía, la matemática o las ciencias. En este sentido, su proyecto poético no sólo prolonga ciertos gestos de la antipoesía y de la tradición experimental inaugurada por Martínez, sino que los reorganiza en una poética donde el poema funciona como un dispositivo de pensamiento, orientado a interrogar los modos de producción del conocimiento y las posibilidades del lenguaje.

3. LA DESAPARICIÓN DEL AUTOR (LA VOZ PERSONAL)

La literatura experimental y los proyectos de escritura colectiva son casos que incursionan en la desaparición del autor o la naturaleza del autor implícito. El grupo literario OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) se ha dedicado a crear obras basadas en restricciones formales, en las cuales el proceso de creación es más importante que la identidad del autor individual: “Recurrir a la forma soneto, o no usar una o más letras del alfabeto, o permutar cualquiera de los elementos (letras, palabras, tramas, funciones de la trama, etc.) de la obra que se escribe, están entre las múltiples formas que esas restricciones pueden adoptar” (Martín, 2013, p. 2), lo cual enfatiza la idea de que la obra puede existir independientemente del autor. Por otro lado, el uso de seudónimos y la creación de obras anónimas también ilustran este fenómeno, como en la novela *Primary Colors*, publicada bajo el alias de "Anonymous" y luego revelada como obra del periodista Joe Klein (1996).

Algunas perspectivas enfatizan que el autor no es fundamental para comprender una obra, que la lectura, después de todo, es entre lectores y texto. Esta idea se popularizó

con el ensayo "La muerte del autor" de Roland Barthes (1968). Barthes argumenta que la identidad del autor es irrelevante para la interpretación de un texto, pues lo que significa una obra no depende de las intenciones del creador, sino de la interacción entre el texto y el lector:

el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 1994, p. 71).

Marjorie Perloff (2010) sostiene que buena parte de la poesía experimental de fines del siglo XX y comienzos del XXI se caracteriza por una "poética de la citación": "La citación, con su dialéctica de eliminación e injerto, disyunción y conjunción, su interpenetración de origen y destrucción, es fundamental para la poética del siglo XXI" (p. 17). En este tipo de prácticas, el poema deja de presentarse como la expresión de una interioridad y se configura más bien como un campo de operaciones lingüísticas (y experimentaciones, exploraciones), donde el lenguaje se organiza a través de estructuras, reglas o dispositivos conceptuales.

Esta transformación se relaciona con lo que se ha denominado como "escrituras expandidas" o "escrituras fuera de sí". Según Kenneth Goldsmith (2011), "El acto de escribir se ve sustituido por el acto de gestionar el lenguaje: copiar, transcribir, apropiarse y reformular textos existentes" (p. 2), más que una expresividad individual. En su noción de *uncreative writing*, Goldsmith propone que la creatividad literaria puede residir en la reorganización de materiales preexistentes, más que en la expresión subjetiva del autor. Para reafirmar lo anterior, Craig Dworkin (2011) establece que muchas poéticas actuales tienden a sustituir el modelo expresivo del "yo lírico" por estructuras discursivas que se

aproximan a otros sistemas de organización del conocimiento, como la lógica, la ciencia o la filosofía. Este desplazamiento implica que el poema ya no se construye a partir de una subjetividad que se confiesa o se manifiesta, sino a partir de modelos formales o conceptuales que organizan el discurso. De este modo, el poema puede adoptar la forma de un catálogo, un índice, una enumeración, una hipótesis o un argumento lógico.

Por consiguiente, Caroline Bergvall (2012) señala que muchas prácticas poéticas contemporáneas funcionan mediante la incorporación de discursos ajenos al campo literario; científicos, técnicos, jurídicos o mediáticos: “Escribir hoy en día consiste cada vez más en posicionar el lenguaje a través de diferentes campos discursivos y registros sociales” (p. 75). Un recurso estético relevante en esta línea es la intertextualidad, que implica que un texto refiere o incorpora otros textos, reforzando la idea de la no autoría. Julia Kristeva (1980) destaca que todos los textos son mosaicos de citas y que cada obra literaria es, en definitiva, una absorción y transformación de otros textos, lo que diluye la figura del autor único y original. De igual manera, las reescrituras y las adaptaciones literarias también contribuyen a este principio: novelas como *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (2016), que reimagina *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, muestran cómo las historias pueden ser resignificadas más allá de las intenciones puestas en la obra original.

En la creación de Morales Monterríos, la atención problematizadora se centra en el “autor implícito”, ya sea para fortalecerlo a través del recurso de la alteridad (presente en *Poemas de amor del obrero John Lágrimas. Sus grandes éxitos, Príncipe de Chile* o *El Tabo te King*, del Maestro Po); ya sea para, una vez que ha desentrañado sus complejidades, disminuir la voz de la primera persona, emocional, autorreferente o creadora de artes poéticas, (*Popol vudú* y, principalmente, en la triada *Nodo, Seda-Sade y Carbono 14*). Por consiguiente, la actitud en la que han desembocado sus textos es la enunciativa, evitando la descripción emocional o sentimental desde una perspectiva mental o cultural, sino que material, abriendo reflexiones del tipo “¿Qué es o cómo es química y físicamente una emoción, un sentimiento?”, en vez de expresar en la descripción emocional, cultural o experiencial de tales sentimientos.

Además, en lugar de suprimir simplemente la primera persona, la escritura de Morales Monterríos corrige el centro del discurso hacia sistemas conceptuales que organizan el poema. En varios de sus textos, el poema adopta estructuras propias de otros campos del conocimiento –índices, secuencias lógicas, axiomas o enumeraciones– lo que aproxima su obra a una forma de investigación conceptual. Así, el texto poético se asemeja a un dispositivo de indagación a través del cual se exploran problemas relacionados con el significado, el error, el azar o la estructura del conocimiento.

En *Príncipe de Chile* el autor implícito es la voz de Lope de Aguirre (el mismo de *Aguirre, la ira de Dios*, film de Herzog), uno de tantos soldados dispuestos a cualquier fechoría por dinero, y afamado por su carácter iracundo y crueldad (López, 2025); en *Poemas de amor del obrero John Lágrimas. Sus grandes éxitos*, el autor implícito (y explícito también como recurso metaliterario) es John Lágrimas, un obrero de la construcción, inocente, inculto, pueril, que lleva un vía crucis de desamor desde sus orígenes a su trabajo, para recaer al cobijo de la iglesia protestante; y en *El Tabo te King* la voz es la del Maestro Po (el *sensei* de la serie televisiva *Kung Fu*), quien a sus 300 años de vida continúa prodigando enseñanzas por el mundo. En este, el recurso de la apropiación se hace patente desde el mismo título y su apócrifo autor (Tabla 1).

Estos recursos permiten observar una doble dinámica dentro del proyecto poético del autor. Por un lado, la adopción de voces ficticias o heterónimas que opacan la identidad biográfica del autor hacia figuras construidas dentro del texto. Por otro, en sus libros posteriores, incluso estas voces (o hablantes líricos) tienden a desaparecer, dando lugar a una instancia enunciativa cada vez más abstracta y despersonalizada. Este tránsito revela una evolución desde una estrategia de alteridad hacia una escritura más cercana a la lógica de los sistemas o de los dispositivos conceptuales, cualidad de diversas prácticas de la poesía experimental contemporánea.

Tabla 1. Autores implícitos en la escritura de Morales Monterríos.

<i>Príncipe de Chile</i> (Morales Monterríos, 2007, p.15)	<i>Poemas de amor del obrero</i> <i>John Lágrimas. Sus grandes</i> <i>éxitos</i> (Morales Monterríos, 2018, p.9)	<i>El Tabo te King</i> (Morales Monterríos, 2022, p.18)
VASCO [...] Soy LOPE de AGUIRRE Entendieron El que hecho cuartos Formó las cuatro esquinas del Reyno / Soy el Hombre de esta tierra / Lope Soy quién les enseñó a mentir a los ojos / Y a matar mirándote Aguirre el de las manos sucias Príncipe de los Pringados Por amor Y por amor Soy el padre de esta tierra Entonces SIGO	La gente culta igual llora Los gerentes no podrían llorar como uno. Ni la gente culta porque uno es cargador de sacos / uno es crudo uno es obrero y solo llora por las axilas. Uno nace obrero porque es mano de obra uno nace con lo mínimo uno vale el sueldo mínimo. / Lo mínimo nos une.	10 Quien cree que ha llegado al Tabo, se aleja. / El Tabo es regresar. Nunca se regresa al Tabo, porque solo tiene salida. /

En *Popol Vudú* y, posteriormente, en *El Tabo te King*, se presenta un desarrollo de la voz caracterizada por la omisión de la primera persona, tanto singular como plural. Si bien en el segundo se identifica un autor (Maestro Po), éste no hace autorreferencias ni describe su emocionalidad, sino que va estableciendo un juego de lógica, de raigambre filosófica, que se ejecuta desde formalidades verbales tales como aforismos, sentencias o axiomas. La evidente parodia al “Tao te King” pone de manifiesto un carácter de la voz: un autor implícito, Maestro Po, que recoge la sabiduría oriental, su estructura

argumental, sin embargo, solemnizando aspectos más bien baladíes, grotescos en parte, que se resuelven en paradojas, tautologías absurdas, juegos del lenguaje:

6

No nombres al Tabo por nombrarlo. Él te nombrará.

10

Quien cree que ha llegado al Tabo, se aleja.

El Tabo es regresar.

Nunca se regresa al Tabo, porque solo tiene salida.

5

La fuerza del sonido que por el verde tallo impulsa la flor.

6

Uno podría decir que el 6 se parece al 9, etc.

(Morales Monterríos, 2022, p. 11)

En esa línea, tanto *Popol vudú* como *El Tabo te King* son antesala de la triada compuesta por *Nodo*, *Seda Sade* y *Carbono 14*; obras en las cuales los recursos referidos alcanzan una precisión más exacta, en términos de imágenes y configuración formal. Por ejemplo, de *Seda-Sade*, un fragmento del poema “Errorum Natura”:

3.1

Las fallas son anteriores

3.1.1

El pasado es una falla del tiempo

4

Los errores desbordaron las teorías.

4.1

Hay un cementerio repleto de hipótesis.

(Morales Monterríos, 2024b, p. 64)

A su vez, de *Nodo*, el poema “Deshielo” (fragmento):

6

Significados

6.1

El residuo común a varios términos

6.1.1

La idea suma de lo absurdo

6.1.1.1

Las palabras no comunican, recuerdan

6.1.1.2

Lo anterior es una bella mentira,

Casi una verdad,

La más pobre de las verdades.

7

Las hormonas y los humanos son lo mismo

7.1

El universo es un *cuevazo*

7.2

No es cierto que no exista el azar

7.2.1

No es cierto que no exista el error

(Morales Monterríos, 2022a, p.49)

Se aprecia, como se ha descrito, la desaparición de la primera y segunda persona singular, y la mayoría de los sustantivos utilizados en ambos textos son abstractos, a excepción de unos cuantos (cementerio, residuo, etc.). El formato de configuración poética, además, es ajeno a las estructuras clásicas y toma la organización de un índice de raigambre académica, alejándose de la versificación, y constituyéndose más a partir de axiomas, aforismos y sentencias de cuestiones teóricas, abstractas o paradójicas. Sin

embargo, determinados matices apreciativos o expresivos se intercalan entre las unidades léxicas: el mismo concepto de “cementerio”, que si bien es representativo de una locación de cuerpos inertes, de forma evidente es también depositario de ciertas cargas emotivas experienciales que provocan un efecto en quien lee; los adjetivos “bella” y “pobre”, operan, de igual manera, en dobles sentidos; como además “la voz” se permite una licencia más bien disfemística al utilizar “cuezazo”, en sintonía con “azar” en el verso siguiente, indicando que la emergencia del universo es producto de una serie de circunstancias excepcionales.

El poema ya no se organiza principalmente como espacio de expresión subjetiva, sino que como una estructura de exploración conceptual donde el lenguaje examina sus propios límites. En este sentido, la desaparición del “yo” no implica una pérdida de intensidad poética, sino que una reconfiguración del lugar de lo lírico: el efecto estético surge del contraste entre la lógica argumentativa del discurso y la irrupción puntual de imágenes o resonancias emotivas. En estos textos, el error, el azar, la teorización, el significado son los motivos “literarios” centrales del fenómeno poético, desdibujando las expresiones lingüísticas que vinculan el fenómeno con el sentir o experiencia de una voz personalizada. Así, la innovación de la propuesta radica en articular un modelo poético que combina tres dimensiones: la despersonalización de la voz, la organización conceptual del discurso y la incorporación de modelos provenientes de otras disciplinas. Esta convergencia sitúa su obra dentro de una tradición contemporánea que concibe la poesía como una forma de pensamiento o investigación del lenguaje, donde el poema funciona simultáneamente como artefacto estético y como dispositivo epistemológico.

4. ABORDAJE EPISTEMOLÓGICO

La ontología es la disciplina que se ocupa del estudio del ser en sí mismo y de su estructura fundamental (Heidegger, 1951). La comprensión de lo ontológico es crucial para la construcción de paradigmas en la ciencia y la filosofía, ya que define la base

sobre la cual se fundamenta nuestro entendimiento del mundo y de nosotros mismos. En consecuencia, una definición ontológica dirige un abordaje epistemológico: estudio del conocimiento y los procesos de adquisición del mismo.

María Negroni (2022) establece que el poema es un juego en que las preguntas se responden con otras preguntas mejor formuladas, en el marco de una “epistemología del no saber”, pues el poeta pregunta lo que no tiene respuesta. Por consiguiente, la interrogante sobre la concepción ontológica del fenómeno poético (su naturaleza, su existencia) sostiene una incógnita mientras las perspectivas “en juego” de las propuestas epistemológicas exploran los abordajes y determinan diversos aspectos metodológicos para, quizás en un imposible, elucubrar la ontología poética.

En la teoría literaria contemporánea, esta problemática ha sido reformulada en términos de una crisis o reconfiguración del estado ontológico del poema. Se ha señalado que la poesía reciente ya no puede comprenderse únicamente como un objeto literario establecido, sino como un dispositivo discursivo que participa de múltiples campos del saber y de diversas materialidades del lenguaje. En este sentido, la pregunta sobre “qué es un poema” cambia desde una definición formal o genérica hacia una interrogación ontológica sobre los modos de existencia del lenguaje en el arte actual (Perloff, 2010; Garramuño, 2015).

Para autores como Mario Montalbetti (2019), la ontología del poema no se define por una esencia previa sino por las condiciones materiales y lingüísticas que permiten su aparición. El poema no es simplemente un objeto estético, sino un evento del lenguaje que reorganiza las relaciones entre signo, mundo y pensamiento. Del mismo modo, Michael Leong (2020) plantea que la epistemología poética contemporánea consiste en explorar los límites del conocimiento mediante procedimientos formales que tensionan las estructuras del lenguaje, revelando que la producción de sentido se sitúa en un campo de indeterminación entre saber y no saber: “La escritura conceptual pone a prueba los límites del conocimiento al destacar procedimientos que exponen la inestabilidad del significado y las condiciones bajo las cuales se produce” (p. 38).

Gadamer (1998) indica que el poema constituye una forma de conocimiento que permite una comprensión más profunda del ser y del mundo, y su creación es un acto de exploración epistemológica. Por su parte, la creación poética, según el mismo Heidegger (1971), es un acto de revelación que permite al poeta desvelar la verdad oculta del ser y su conexión con el mundo. Por otro lado, la poética, según Blanchot (1955), es una herramienta de comprensión que permite al poeta explorar las profundidades del ser y la realidad, revelando nuevos significados y perspectivas. Para Ricoeur (1981), a su vez, el lenguaje poético es una herramienta de indagación que permite al poeta explorar las profundidades del ser y la realidad, revelando nuevas perspectivas y significados. La experimentación poética, según Foucault (2010), es un camino hacia el conocimiento que permite explorar nuevas formas de comprensión y revelar la naturaleza ontológica del fenómeno poético. En ese sentido, la experimentación juega un rol primordial en la creación poética. Según Kristeva (1980), “El texto es una práctica que podría compararse con una producción, un trabajo, un proceso; es una productividad” (p. 86).

Gran parte de la poesía contemporánea ha desplazado el eje desde la expresión subjetiva hacia la exploración de sistemas de conocimiento. En este contexto, autores como Garramuño (2015) han propuesto la noción de “arte inespecífico” para describir aquellas prácticas que atraviesan fronteras entre disciplinas, generando configuraciones híbridas en que literatura, filosofía, ciencia y arte visual se entrelazan: “Lo inespecífico del arte contemporáneo remite a la pérdida de las fronteras entre las disciplinas y a la producción de formas que ya no pueden ser contenidas en un solo campo” (p. 23).

4.1. El fenómeno poético en la obra de Monterríos

En varios libros de Morales Monterríos (*Popol Vudú*, *Nodo*, *Seda-Sade*, *Carbono 14*) la incógnita está puesta en la dimensión ontológica: ¿qué es después de todo lo poético? ¿Es posible establecer límites? ¿Cómo se desdibujan tales límites? Frente a esas indefiniciones, la voz poética explora diversos mecanismos creativos en que la reflexión

epistemológica se manifiesta, ya sea desde un lenguaje lógico matemático, ya sea desde un lenguaje filosófico. Para ello, las temáticas escapan a la tradición lírica y los recursos creativos difieren de las figuras literarias y las estructuras poéticas clásicas (sonetos, métrica, etc.). Sin embargo, no es mera antipoesía, donde el discurso del “Yo” sigue siendo fundamental (sermones, prédicas, discursos), sino que adquiere una “forma” epistemológica innovadora.

Como señala Pérez Villalón (2019), muchas escrituras actuales se caracterizan por una exploración sistemática de lenguajes provenientes de otros campos del saber, generando textos que operan simultáneamente como reflexión conceptual, experimento lingüístico y artefacto literario. Así, la poesía deja de ser exclusivamente un género literario para convertirse en una plataforma de investigación sobre las posibilidades del lenguaje, que es la perspectiva de creación que prevalece en Morales Monterríos. El inicio de *Nodo* plantea esto a modo de arte poética:

DÁTOMO

Las garzas salvajes vuelan a través del cielo arriba

Su imagen se refleja en el agua helada abajo

Las garzas no intentan emitir su imagen sobre el agua

Ni el agua intenta retener la imagen de las garzas

Chuang-Tzú

El ojo que observa

las garzas salvajes volar a través del cielo arriba

ve su imagen reflejada en el agua helada abajo

El ojo produce la imagen de las garzas sobre el agua

el ojo produce que el agua retenga la imagen de las garzas

el escritor intenta retener todo lo anterior con palabras

el lector reproduce lo anterior en su lectura.

Una garza salvaje vuela a través del cielo arriba

observa al lector leyendo lo anterior

el lector al leer esto
levanta su cabeza y se observan mutuamente
se saludan como viejos amigos
Adiós, amigo, le dice
Mientras continúa su elegante vuelo.
(Morales Monterríos, 2022a, p.11)

La inaccesibilidad del conocimiento o la imposibilidad de aproximarse a este de forma objetiva es lo que motiva el desarrollo de este poema y, por ello, la referencia a Chuang Tzú no es casual. El fenómeno no es percibido de forma directa, sino a través de reflejos, producciones “del ojo”, intentos de retener (el fenómeno) con palabras y su posterior reproducción. El poema no representa simplemente un fenómeno del mundo, sino que reflexiona sobre los procesos mediante los cuales el conocimiento se produce y se transmite a través del lenguaje. En esa línea, la estructura del poema funciona como un modelo cognitivo que reproduce las mediaciones entre percepción, interpretación y representación textual. Esta dinámica se vincula con lo que Perloff (2010) denomina una “poética de la mediación”, en la cual el poema no pretende ofrecer una experiencia inmediata del mundo, sino mostrar las estructuras discursivas que configuran dicha experiencia. El resultado es una poesía más aproxima a un experimento conceptual que a una forma lírica tradicional.

La misma “narrativa” sucede en la dirección contraria, la garza observa, ya no al escritor, sino al lector. En esta triada de interpretaciones y reinterpretaciones, pareciera que el encuentro auténtico y verdadero entre el fenómeno y el lector es inalcanzable: he ahí la despedida, la rendición. Ahora bien, el abordaje epistemológico de la obra de Morales Monterríos propone, aun así, aproximarse al fenómeno de la manera “más objetiva posible”, intentando restar la intermediación de las sensaciones subjetivas de un hablante personalizado. Sin embargo, se insiste y retomando a Negroni, estableciendo

un ejercicio de preguntas –y procedimientos lógicos– que no tendrán respuesta, porque “la experiencia está cargada de teoría”, como señala Morales en *Nodo*.

Luego de *Nodo*, el autor publica –tras ganar el XXII Premio de Poesía “Vicente Núñez”– *Seda-Sade* y, después se edita el libro ganador del I Premio de Poesía Carlos Oroza: *Carbono 14*. En este, Morales Monterríos profundiza en los mismos motivos epistemológicos de *Nodo*, aunque, esta vez, reduciendo el foco de visión en la búsqueda del fenómeno poético: ya no hay referencias a garzas, escritores o lectores, sino que, a estructuras biológicas, elementos inertes, fuerzas de la naturaleza:

CAÍDA LIBRE

[...]

3

El ojo toca lo que ve,
el ojo cae.

La retina recibe la imagen invertida en sus paredes,
un reflejo del mundo exterior,
una caída de luz convertida en significado.

La ansiedad de la caída.

El hilo que desciende hacia el suelo se tensa
buscando el contacto.

La pelota y la mirada se atraen.

4

Entre un segundo y un milisegundo yace un abismo,
el tiempo se interpone entre el lenguaje y la acción.

Lo inapreciable despliega un universo de posibilidades.

(Morales Monterríos, 2024a, p.19)

Aquello que “significa” no es más que un reflejo del mundo exterior, lo que proyecta un rayo de luz, “un universo de posibilidades” que es además una extensión de la incertidumbre. A pesar de que la exploración minuciosa, incluso microscópica, del fenómeno poético ha requerido una detención temporal para apreciar y describir los elementos de “lo observado”, es decir, para poder llevar al lenguaje, la acción, esto es truncado por la inviolabilidad del tiempo –en que “entre un segundo y un milisegundo yace un abismo”– que se interpone y anula la apreciación, eliminando la certeza. Del mismo modo, se ilustra la misma reflexión –imposibilidad e incertidumbre– en el libro *Seda-Sade*, en otro fragmento del “Errorum Natura”: “Existe una teoría que establece que si alguna vez, por alguna razón, alguien descubre para qué sirve exactamente el universo y por qué está aquí, desaparecerá al instante, y será reemplazado por algo aún más extraño e inexplicable” (2024b, p.63).

4.2. El punto disonante: contraste disciplinar

También en *Carbono 14* se identifican otros formatos de abordaje al trabajar con textos mayormente descriptivos, a través de enumeración de información o datos, sin elaboración lírica, para intercalar uno u otro enunciado retórico o personificado. Este procedimiento, permite que, en un texto principalmente expositivo o argumentativo, destaque de forma particular el enunciado retórico –un punto disonante–, realzando, por contraste, el proceso de contacto entre ambos lenguajes mediante esta configuración expresiva. De “Polvo en suspensión”:

[...]

2

La piel humana se renueva

con veinte millones de células por hora,
un considerable 70% es polvo de piel,
partículas suspendidas en el aire
desafiando la gravedad.
Los ácaros se nutren de ese 70% de piel:
Células muertas, aceites, sudor y caspa.
Los desechos de los ácaros retornan al polvo,
devorando libros, habitando sus páginas,
bebiendo la saliva de palabras enamoradas.
(Morales Monterríos, 2024a, p. 39)

De este modo, entremedio de los datos se enfatiza la presencia del verbo desafiar (“desafiando”) y el enunciado “bebiendo la saliva de palabras enamoradas”, que se erige como una metáfora que incluso parodia la poética de comprensión más explícita².

En “Ley de gravedad” percibimos ese contraste en unidades como “rezagada o solitaria”:

Después de la lluvia
una gota rezagada cuelga
en la punta de una hoja de almendro
inclinándola suavemente.

La gota, aferrada al filo,
Tiembra bajo el peso del agua,
Solitaria en el borde del horizonte.
(Morales Monterríos, 2024a, p. 13)

² El uso de la parodia se puede apreciar también, y más extensamente, en otros trabajos de Morales Monterríos: *El Tabo te King*, *Príncipe de Chile* y *Poemas de amor del obrero John Lágrimas*. *Sus grandes éxitos*. Inclusive, en la primera edición de este último, la parodia es mucho menos gravitante como lo es en la edición, aún inédita, que se proyecta publicar en España el año 2025.

4.3. Secuencialidad

Otro recurso de organización textual responde a principios de secuencialidad, tomando como base fórmulas matemáticas silogismos o concatenaciones de causa consecuencia. De ese modo, como se explicitará más adelante, la fusión entre poesía y ciencia (o entre poesía y otras áreas del saber), no solo se desarrolla en la dimensión del contenido, sino también en los modelos sintácticos o textuales de ejecución. Algunos ejemplos de concatenaciones de causa/consecuencia (Tabla 2):

Tabla 2. Ejemplos de concatenaciones causa/consecuencia.

Nudo I (Seda-Sade, 2024b, p.33)	Nudo III (Seda-Sade, 2024b, p. 36)	Nudo IV (Seda-Sade, 2024b, p. 37)
Las palabras encuentran su límite en la respiración./ La respiración está limitada por los pulmones./ los pulmones encuentran su límite en los pulsos sanguíneos./ Los pulsos sanguíneos están limitados por el corazón./ los latidos del corazón encuentran su límite en la red neuronal./ La red neuronal está limitada por el cerebro./ el cerebro encuentra su límite en la mente La mente está limitada por los sentidos [...]	Lo mejor de la comida, se va a la sangre./ Lo mejor de la sangre, se va a la carne./ Lo mejor de la grasa, se va a los huesos./ Lo mejor de los huesos, se va a la médula./ Lo mejor de la médula, se va al cerebro./ Apenas una gota alimenta al cerebro cada día./ El cerebro no sabe quién lo alimenta, No sabe que existe. Una gota es un nudo.	Si una corriente tiene forma, se convierte en un caudal./ Cuando un caudal adquiere forma, se convierte en un delta./ Cuando el delta adquiere forma, se convierte en un estuario./ Si un estuario tiene forma, se convierte en un océano.

Las caras del cristal (<i>Carbono 14</i> , 2024a, p. 53)	El miedo cambia la forma de las flores (<i>Nodo</i> , 2022a, p. 30)	Deshielo (<i>Nodo</i> , 2022a, p.47)
3 En la estructura del cristal / vibra el lenguaje de la lluvia, / los peces que formarán las nubes, / la sal que formará los peces, / la sed que formará la sal, / desatando su simetría.	El miedo cambia la forma del verso anterior / el miedo cambia la forma del verso / el miedo cambia la forma de las formas del miedo / por miedo a la forma de las flores, se cambia. /	5.3.2.1.1.2 El error se agita, la verdad descansa en el error. / 5.4 La definición anterior es falsa. / 5.5 La definición anterior es falsa. / 5.6 La definición 5.7 es verdadera / 5.7 La frase 5.6 es falsa.

Podemos distinguir la secuencia en estos textos, estableciendo un patrón de configuración que atraviesa en núcleos más breves, la mayoría de sus últimos trabajos. Además, en “Deshielo”, identificamos otro recurso fundamental que es la paradoja, en la cual nos detendremos en breve. Estas secuencias de causa y consecuencia el autor suele organizarlas a modo de anadiplosis, figura retórica que consiste en repetir la última palabra de un verso o una frase al comienzo del verso o frase siguiente. Este criterio crea una cadena de ideas o imágenes que se vinculan, proporcionando continuidad y un efecto de progresión o intensificación en el poema. También se puede referir al uso más amplio y estructural de la concatenación, entendida como una forma extendida de anadiplosis que puede generar una sensación de cohesión y movimiento progresivo en el poema (Baldick, 2008; Cuddon, 2013)

Ahora bien, las imágenes poéticas van surgiendo puntualmente en un entramado de líneas argumentales reflexivas, lógicas, propias de textos aforísticos, filosóficos o

científicos, respetando el principio de contraste. Así, por ejemplo, identificamos en “Tejido” del libro *Carbono 14*:

1

La existencia del tejido gravitacional se entrelaza
con las enigmáticas agujas,
y los viejos hilos negros, olvidados en husos de encorvadas ancianas
que observan con ternura.

1.1

La palabra <texto> puede interpretarse como un tejido de palabras
Y significados entrelazados.

1.1.1

¿Cómo puede este texto cuestionar
las palabras contenidas
en su propia posibilidad como texto?

1.1.2

En su propia porosidad como texto.
(Morales Monterríos, 2024a, p. 71)

Por cierto, los distintos recursos operan en conjunto. De ese modo, en formatos secuenciales, también destaca el contraste: dentro de una argumentación filosófica, se insertan “encorvadas ancianas / que observan con ternura”.

Dentro de la misma configuración de repeticiones y secuencias, también es preciso notar la recursividad que se refiere a la repetición o reiteración de elementos lingüísticos o temáticos dentro de un texto. Jakobson (1960) señala que la recursividad es una característica inherente al lenguaje poético, que facilita la creación de patrones y

estructuras complejas; por consiguiente, permite la construcción de ritmo, musicalidad y significado a través de la repetición y variación de elementos en el texto. Según Barthes (1977), la recursividad en poesía es una forma de jugar con la ambigüedad y la polisemia del lenguaje. Por ejemplo, del libro *Nodo*, el poema “Ø”: “¿Qué palabra podrá restarle su nombre al silencio, / sin alterar su sombra? // ¿Qué palabra podrá restarle su nombre al olvido, / sin alterar el silencio?” (2022a, p.24). O de *Seda Sade*, el poema “Nudo VII”: “El ruido del oído hace imposible el silencio. / El ruido del oído impide el silencio absoluto” (2024b, p. 42).

Asimismo, en *El Tabo te King* se producen las siguientes recursividades (Tabla 3):

Tabla 3. Recursividades en *El Tabo te King* (2022b).

1 Parte: sobre el sentir y la realidad (p. 8)	5 Parte: sobre el sentir y la realidad (p. 23)	11 Parte: sobre el sentir y la realidad (p. 34)
La fuerza que por el verde tallo impulsa la flor.	La fuerza del sonido que por el verde tallo impulsa la flor.	La fuerza que por la flor impulsa el verde color de los tallos.

Por otro lado, Morales Monterríos, desarrolla recursividad entre libros diferentes. De ese modo, en *Seda-Sade* leemos: “La fuerza que por el verde tallo impulsa la flor/ El sonido que por la flor impulsa el verde color de los tallos”. Otro ejemplos acontecen en *Nodo*, en “Las palabras recuerdan”: “El tiempo evita que todo el lenguaje suceda a la vez” (2022a, p. 29); o en *Seda-Sade* en “31 de diciembre”, cuyo texto dice: “El lenguaje impide que el tiempo suceda a la vez / [...] / El tiempo impide que el lenguaje suceda a la vez” (p. 11).

Estos procesos de recursividad, son característicos y frecuentes en los libros del autor y que podría operar como un fenómeno más amplio de intertextualidad en su

propia obra. De cierta manera, desde *Popol Vudú* hasta *Carbono 14*, los motivos literarios retornan una y otra vez, complejizándose o simplificándose. Así, en *Popol Vudú* el texto llamado “Tejido” indica:

(4)

El texto es una complejidad retorno
 Un nudo en el texto continúa el texto y lo suprime
 Un nudo en el texto puede ser un punto sin +
 Una coma, etcétera anuda el fondo
 Etc. Puede ser un nudo recién adquirido
 Cualquier palabra es un nudo lo desata
 (Morales Monterríos, 2017, s.n., colores distintos en el original)

A su vez, el poema “Tejido” del libro *Carbono 14* dice: “La palabra <texto> puede interpretarse como un tejido de palabras / y significados entrelazados” (2024a, p. 71); mientras añade más adelante:

7

En el texto, cada punto es parte del tejido,
 No hay mejor destino para un texto en espiral
 Que convertirse en parte de otro, aún más vasto,
 Incluso si es solo una línea, una palabra, una coma,
 Un acento, un punto final.

Texto significa tejido.
 (Morales Monterríos, 2024a, p. 75)

Así, múltiples ejemplos se entrecruzan entre los diversos libros, incluso como apropiaciones exactas. En *El Tabo te King* y en *Nodo* podemos encontrar casos como el siguiente (Tabla 4):

Tabla 4. Intertextualidades en la obra de Morales Monterríos.

<i>El Tabo te King</i> (2022b, p. 27) <i>Parte Sobre la naturaleza de El Tabo</i>	<i>Nodo</i> (2022a, pp. 44-45)
1 La neurona no piensa 2 Una red infinita de neuronas, tampoco 3 El cerebro no piensa; No conoce 3.1 Una red infinita de cerebros no piensa; / no conoce. 3.2 El cerebro funciona sin necesidad de que / se le indique cómo debe hacerlo. 4 No encontramos en la naturaleza más de / lo que hemos puesto previamente en ella /	2.3 Pensar en lo infinito es un error. 3 El cerebro no piensa. No conoce. 3.1 Una red infinita de cerebros no piensa. / No conoce. 3.2 El cerebro funciona sin necesidad de que se le / indique cómo debe hacerlo. 3.2.1 La definición “cerebro” es incomprensible para / las neuronas que componen el cerebro. 4 No encontramos en la naturaleza más de lo que hemos / puesto previamente en ella.

Otro recurso constante en la conformación de estos textos es la secuencia de un desarrollo lógico, argumental o narrativo, pero que opera con procesos de elisión de frase u omisión de contexto lingüístico, subrayando la continuidad y economía del texto, a expensas que esté separado por marcadores numéricos o espaciados. A través de este aspecto, se refuerza la propuesta que cada libro es una obra en su conjunto y no una “antología” de poemas, además que genera un continuo no explícito, no verbal. Un ejemplo en *El Tabo te King*: “4.1 / La naturaleza no existe. / 5 / Teorías” (2022b, p.

9). El recurso de no escritura, omite la conexión entre ambos “versos” a través de, por ejemplo, “sólo son” teorías. El uso de palabras aisladas, sugiere una serie de puentes lingüísticos que se omiten, en favor de la economía y la precisión. Más adelante, en el mismo libro, encontramos el mismo recurso: “5.4.1 / La definición anterior es inútil / 5.4.2 / Imposible” (2022b, p. 12). En este caso, la elisión es más sencilla, pues se sugiere el uso de “es” imposible. Misma situación en “Polvo en suspensión” de *Carbono 14*, en que la elisión es más bien convencional:

5

(...)

El pasto tierno renacerá sobre la ceniza,
 la grama, las nueces,
 las semillas helicoidales,
 que volverán a ser pisadas por caminantes,
 los fugitivos, poetas, los forajidos.
 (Morales Monterríos, 2024a, p. 64)

O a continuación,

6

Cualquier poema surge de otros que lo han
 precedido o lo han seguido en el tiempo,
 convirtiéndolo en segmento,
 rastro,
 huella,
 polvo, fósil.
 (2024a, p. 43)

Por último, el texto “Nudo II” de *Seda-Sade* está construido principalmente a través de este recurso:

*Una larva se enrolla, forma un nudo,
una galaxia se enrolla, forma un nudo,
un perro forma un nudo,
un repollo,
una línea recta se enrolla, forma un nudo,
un chanchito de tierra se enrolla, forma un nudo,
un embrión,
un poroto verde.*

*Las hélices del ADN se enrollan, forman un nudo,
un huevo,
una araña,
[...]
Una onda se enrolla,
una partícula,
las palabras se enrollan, forman un nudo,
las colas de chanco,
las rodillas*

(Morales Monterríos, 2024b, pp. 34-35)

4.4. Tautología y paradoja

La tautología se refiere a la repetición innecesaria de una idea o concepto en un enunciado que no aporta información adicional al mismo. Para Barthes (1970), esta es una figura retórica que puede utilizarse de manera creativa en la poesía para enfatizar una idea o crear un efecto estilístico; o, como indica Jakobson (1960), la tautología es una forma de jugar con la redundancia y la ambigüedad del lenguaje. Algunos casos (Tabla 5):

Tabla 5. Tautologías en la obra de Morales Monterríos.

Nodo: “Poema Deshielo” (2024a, p.54)	Seda Sade: “Nudo 0” (2024b, p.48)	Seda-Sade: “Hilo” (2024b, p.51)
29 Lo que pueda existir, existe /	2.1 Si algo no está percibido, está ausente./ 2.2 En este lugar no se percibe un vaso. / Está ausente.	Lo insignificante es algo que no logra significar./

Por lo tanto, identificamos tanto la redundancia (“lo que pueda existir, existe”), como también la ambigüedad que es el caso de “lo insignificante es algo que no logra significar”, gracias a la elección de unidades léxicas que de forma pragmática o semántica son polisémicas. Tal es el caso del lexema “signific-” y sus derivados *significar*, *significado*, *significante*, *insignificante*, *significativo*, etc., que es un concepto dúctil, y frecuente en la obra de Morales Monterríos, dado sus distintas comprensiones; por un lado, refiriendo al “significado de algo” o, por otro, indicando “relevancia” o “importancia”. De tal manera que lo “insignificante” (“pequeño”, “minúsculo”) comparte el mismo lexema signific-, que nos refiere a significado (y, en su origen, a señal), pero que, en este verso, “no logra significar”, abriendo dos comprensiones: no alcanza a tener significado o no logra ser relevante, presentándose la ambigüedad, a través de un proceso tautológico.

Una frase que se construye en relación a las dimensiones semánticas de la frase anterior, es el proceso de la paradoja, sin embargo, en esta última el proceso no es de reiteración o redundancia, sino de contradicción lógica. Surge un fenómeno en que ambas frases se anulan entre sí, y en la presentación de tal anulación contradictoria, se connota una idea compleja. De libro *Nodo*, el poema “Deshielo”: “5.6 / La definición 5.7 es verdadera. // 5.7 / La frase 5.6 es falsa” (2022a, p. 47).

Para Paz (1974), la paradoja es una herramienta poética que permite la expresión de ideas contradictorias, siendo frecuentemente utilizada en la creación, ya que permite a los poetas expresar ideas complejas o ambiguas de manera concisa y evocadora. Para Derrida (1978), la paradoja en la poesía es una forma de desafiar las convenciones del lenguaje y abrir nuevas posibilidades de significado. Podemos apreciar algunos ejemplos en la Tabla 6:

Tabla 6. Paradojas en la obra de Morales Monterríos.

<i>Nodo:</i> “ Temáukel ” (2022a, p.14)	<i>Nodo:</i> “ La simetría destruyó el tiempo ” (2022a, p. 22)	<i>Nodo:</i> “ IV ” (2022a, p. 36)	<i>Seda-Sade:</i> “ Tejido ” (2024b, p. 56)
Somos el olvido	El vacío solo posee la información que lo define. / No tiene definición.	Por eso entra y sale por esos agujeros / sin saber que no existe (...)	Olvidar lo que no existe /

El recurso de la paradoja es utilizado por el autor configurando contradicciones de diversos tipos, desde las más simples: “posee la información que lo define / No tiene definición” (la segunda frase niega o anula la primera); a más complejas como “olvidar lo que no existe” (la segunda frase configura un sinsentido). Por cierto, desde *Popol Vudú* en adelante, salvando a *John Lágrimas*, los textos son ricos en paradojas de ambos tipos, incluyendo algunas que, a partir de la disonancia, ironizan o parodian. La paradoja con estas características, genera una complicidad humorística con el lector. En este aspecto, *El Tabo te King* es la obra en la cual este recurso está más explotado (Tabla 7):

Tabla 7. Paradojas en *El Tabo te King* (2022b).

8 (p.7)	10 (p.11)	15.4 (p.24)
Los turistas son invenciones de los que habitan el Tabo. El Tabo no tiene habitantes.	Quien cree que ha llegado al Tabo, se aleja. / El Tabo es regresar. Nunca se regresa al Tabo, porque solo tiene salida /	Una mínima parte de los mamíferos cree/ que existe el universo y que fue/ fabricado en un pasado remoto o en un futuro remoto.
18 (p. 25)	5.3.2 (p. 29)	5.3.2.1 (p. 29)
En un planeta sin viento no se puede/ conversar o se podría conversar/ demasiado rápido, tan rápido, que no se/ podría conversar.	La definición de la definición de la/ definición en algún momento borrará la/ definición de la definición de la/ definición.	Borrar es otra forma de escritura.

Este juego de contradicciones enfatiza lo absurdo de los significados, pues lo relevante es la configuración. He aquí una clave fundamental en la obra de Morales Monterríos y en la esencia de sus recursos estéticos, la metaliteratura. Por tanto, para el creador, con matices por supuesto, no es tan importante de qué se escribe, sino cómo se escribe.

4.5. Interdisciplinariedad

Si el abordaje epistemológico escapa a la tradición, el método exige distanciarse de los motivos y temas literarios clásicos, para, desde otras disciplinas, encausar una nueva ontología poética. La experimentación de temáticas no literarias en la creación poética ha sido una práctica recurrente a lo largo de la historia de la literatura. Desde la filosofía hasta la biología, pasando por la física y las matemáticas, los poetas han

encontrado inspiración en disciplinas no tradicionalmente asociadas con la poesía para explorar nuevas formas de expresión estética.

La inclusión de temas no literarios en la poesía implica una transgresión de límites entre disciplinas. McHale (1992) señala que la escritura posmoderna “desafía los límites de la representación y las convenciones que rigen la forma literaria” (p. 12). A su vez, la experimentación con temas no literarios también implica una reconfiguración del lenguaje poético. En palabras de Glück (1993), “La tarea del poeta no es transmitir ideas, sino descubrirlas” (p. 12). Por cierto, la inclusión de estos temas en la poesía puede llevar a una renovación de la sensibilidad estética, desafiando al lector a expandir su comprensión del mundo y a desarrollar una apreciación más profunda de la poesía como forma de conocimiento (Hirsch, 1967). Así sostiene Kristeva (1980), al señalar que esta práctica enriquece la experiencia estética y desafía las convenciones tradicionales del género poético.

Según Hejinian (2000), la poesía contemporánea se caracteriza por su apertura a diversas formas de conocimiento y su disposición a explorar temas más allá de los límites tradicionales de la literatura. La poesía se convierte así en un vehículo de conocimiento que trasciende los límites literarios. Para Orr (2002), la inclusión de temas no literarios en la poesía permite una mayor comprensión del mundo y una conexión más profunda con la realidad. Es el caso de lo que sucede con la filosofía, en que los poetas recurren a ella para profundizar en cuestiones existenciales y metafísicas. En cuanto a la ciencia, los poetas contemporáneos buscan inspiración para explorar nuevas metáforas y ampliar los horizontes temáticos de su obra (Hofmann, 2010). La fusión entre la ciencia y la poesía ha sido un área fértil para la experimentación estética, encontrando inspiración en la disciplina para explorar nuevas metáforas y expandir su repertorio temático. El poema “La ars poetica” de Archibald MacLeish utiliza metáforas tomadas de la física y las matemáticas para reflexionar sobre el arte de la poesía. El poema compara el acto de escribir con la construcción de una ecuación matemática, destacando la precisión y la belleza inherentes al lenguaje poético (MacLeish, 1926).

En el caso de Morales Monterríos, el proceso de interdisciplinariedad responde a la explicación anterior, sin embargo, con ciertos matices. En varios textos, los temas de la física o la biología se acomodan al formato poético (versificación, metáfora, anáforas, rimas), siendo el aporte de la “segunda disciplina” fundamentalmente temático; no obstante, en la mayoría lo que encontramos es un desarrollo argumentativo, lógico o expositivo de un tema de “segunda disciplina” que “se permite” licencias de orden creativo, esencialmente narrativas o poéticas, a través de los recursos de la propia “segunda disciplina”: economía del lenguaje, modelos matemáticos, silogismos, aforismos, argumentos lógico racionales, paradojas, tautologías, entre otros. En otras palabras, en muchos de los textos la poesía es la que se inserta en un formato no literario o, incluso, es posible que, si no conocemos el contexto, la literariedad no sea identificada con claridad. Por ejemplo, en el poema “Nudo VIII” de *Seda Sade*: “Un agujero negro es una región teórica en el espacio donde la materia ha colapsado sobre sí misma debido a la gravedad” (2024b, p.43). O en el poema “Deshielo” de *Nodo*:

3

El cerebro no piensa

No conoce.

3.1

Una red infinita de cerebros no piensa.

No conoce.

3.2

El cerebro funciona sin necesidad de que se le
indique cómo debe hacerlo.

(Morales Monterríos, 2022a, pp. 44-45)

Así, el lenguaje retórico da lugar a un lenguaje descriptivo, esquemático, conciso y preciso, en el cual la observación como etapa primordial del método científico –una

observación real o simulada— da pie a la descripción de fenómenos que, tal como señalamos al momento de explicar el contraste, se permite algunas licencias poéticas como, si de cierta manera, el fenómeno poético emergiera de la exploración científica. ¿Y qué es este fenómeno poético para el autor? Una unidad mínima vinculada a una emoción constitutiva, cultural, actividad humana, un acto polisémico, una paradoja, un sentimiento, una parodia a la poesía tradicional o una intertextualidad. Del libro *Nodo*:

Uno

El peso de este libro sobre la mesa
el peso de esta vieja mesa llena de libros
el peso de esta casa repleta de mesas
la ciudad repleta de casas
el peso del planeta repleto de ciudades
el peso del universo
es apenas 250 miligramos.
El peso de una mariposa.
(Morales Monterríos, 2022a, p. 11)

O también en “Horizonte”: “Según los Selknam de un huevo de mariposa / surgió un gusano, / del sueño del gusano brotaron las flores” (2022a, p. 13), texto en el cual “el sueño del gusano” funciona como una personificación.

Por otro lado, recursos propios del lenguaje matemático, son utilizados sin mayor preámbulo y, a partir de su significación, instalados en una configuración de naturaleza estética, adquieren nuevos sentidos. Desde esa base, Morales Monterríos es de alguna manera heredero de los principios de Marcel Duchamp y los *ready mades*. Por ejemplo, en *Tabo te King*:

Sobre el sentir y la realidad

2.1

Dios es impar

 $\sqrt{2}$

(Morales Monterríos, 2022b, p. 4)

O de *Popol Vudú*:

_El logos es hueón

(…)

No algo $\neq$ Algo

No

Cero=Cero >>> = Cero =

0 $\neq$ 0 >>> $\neq$ 0 $\neq$

(Morales Monterríos, 2017, s.p.)

En cuanto a la intertextualidad, esta se refiere a las relaciones de influencia y referencia entre textos literarios, tanto dentro de una misma obra como entre distintas. Para Kristeva (1969), la intertextualidad permite la construcción de significado a través de la relación con otros textos, estableciendo conexiones y diálogos con la tradición literaria, así como con textos contemporáneos. Para Genette (1989) la intertextualidad en poesía es una forma de explorar y cuestionar las convenciones del género. En Morales Monterríos, la intertextualidad dentro de un mismo texto ya la hemos descrito al caracterizar la recursividad, y es un proceso recurrente en su trabajo, además de ser frecuente entre diversos textos de su autoría. Sin embargo, también existen procesos intertextuales, a través de apropiaciones (frases textuales), paráfrasis (reconfiguraciones de frases) o alusiones (insinuaciones o aproximaciones a frases). Una alusión al génesis bíblico podemos encontrarlo en “Horizonte” de *Nodo*: “En invierno es cuando los

agujeros de gusano se vacían, / entran y salen de sí mismos en el cielo / así aparecen los *Hóowin* / las estrellas negras y el horizonte” (2022a, p. 13).

Para Borges (1967), la apropiación es una forma de homenajear y dialogar con la tradición literaria. Este recurso permite a los poetas generar conexiones intertextuales con obras pasadas, enriqueciendo y ampliando el significado de sus propios textos. Según Eco (1993), la apropiación literaria es una estrategia creativa que permite a los poetas dialogar con el canon literario y subvertir sus convenciones. Por ejemplo, un proceso de apropiación ocurre con algunos versos de Machado, en el poema “Huella” de *Carbono 14*:

3

Caminante, no hay camino,

3.1

El pie mira la huella,
la retina se estremece,
se camina con los ojos.

3.1.1

La caída libre acelera la sonrisa
y contorna los ojos.

4

Se hace camino al andar.

(Morales Monterríos, 2024a, p. 35)

Las características formales observadas en la obra de Morales Monterríos aluden a prácticas que desbordan los límites tradicionales de la literatura y se articulan en relación con otros sistemas discursivos, medios y disciplinas (Garramuño, 2015). En este contexto, el poema deja de ser exclusivamente una forma verbal organizada en versos para convertirse en un dispositivo textual capaz de integrar datos científicos, estructuras lógicas, diagramas conceptuales o procedimientos matemáticos. A su vez, Leong (2020) sostiene que estas escrituras expandidas generan una nueva textualidad

en que “La escritura conceptual suele operar en la intersección de múltiples discursos, poniendo de relieve el poema como un lugar donde convergen diferentes formas de conocimiento” (p. 41). En lugar de representar la realidad, el texto se convierte en un espacio de interacción entre lenguajes heterogéneos.

Desde este punto de vista, la obra de Morales Monterríos puede entenderse como un caso paradigmático de mutación disciplinaria, en el sentido de que la poesía no solo incorpora contenidos provenientes de otras disciplinas, sino que adopta sus estructuras formales y metodológicas. De este modo, el poema puede organizarse según modelos lógicos, secuencias matemáticas, silogismos o formulaciones científicas, generando una escritura que oscila entre la literatura, la filosofía y la ciencia.

Esta condición híbrida conduce a una pregunta fundamental para la teoría literaria contemporánea: ¿qué es un poema? Si el poema puede adoptar (o emerger en) la forma de una fórmula matemática, un fragmento de discurso científico o una enumeración conceptual, la definición usual tradicional basada en criterios métricos, líricos o genéricos resulta insuficiente. Como plantea Goldsmith (2011), en el contexto de la cultura contemporánea el poema puede entenderse como un procedimiento textual antes que como una forma literaria específica. En consecuencia, más que un género, el poema se configura como un campo de exploraciones lingüísticas. En este campo convergen diversas prácticas discursivas que reconfiguran constantemente los límites de la literatura. La obra de Morales Monterríos se sitúa en ese espacio de indeterminación, donde poesía, ciencia, filosofía y teoría se entrelazan para producir una escritura que cuestiona tanto la ontología como la epistemología del fenómeno poético.

CONCLUSIONES

Dos grandes dimensiones hemos podido analizar de la obra de Roberto Morales Monterríos. En primer lugar, la desaparición del autor y, en segundo lugar, el abordaje epistemológico.

En primer lugar, la obra de Morales Monterríos pone en evidencia un proceso sistemático de desplazamiento del sujeto lírico, fenómeno que se manifiesta tanto en la proliferación de voces heterónimas o figuras de alteridad, presentes en libros como *El Tabo te King*, *Poemas de amor del obrero John Lágrimas*, *Sus grandes éxitos* y *Príncipe de Chile*"; como en la tendencia a suprimir las formas tradicionales de enunciación en primera y segunda persona. Este procedimiento no constituye simplemente un gesto estilístico, sino que implica una reconfiguración del estatus del autor dentro del texto. En lugar de una voz confesional, emotiva o subjetiva, emerge una instancia enunciativa que funciona como dispositivo de observación y articulación conceptual, orientado hacia la descripción de fenómenos, el desarrollo de secuencias argumentativas o la exploración de problemas teóricos.

Por consiguiente, la escritura de Morales Monterríos se distancia del paradigma lírico tradicional, centrado en la expresión de la interioridad, para aproximarse a formas discursivas en las que el poema se construye como espacio de pensamiento antes que como expresión de una subjetividad individual. Esta operación permite situar su obra dentro de una tendencia más amplia de la poesía contemporánea caracterizada por la despersonalización de la voz poética y el desplazamiento del foco desde el yo hacia el lenguaje, las estructuras discursivas y los sistemas de conocimiento.

El segundo punto, abordaje epistemológico, ha constatado los distintos recursos y principios que utiliza el autor en su obra. Es transversal la pregunta ontológica sobre el fenómeno poético, la exploración sobre las respuestas, la búsqueda a partir de distintos recursos estéticos, lingüísticos y metodológicos. Entre estos destacan la presencia de estructuras secuenciales inspiradas en modelos matemáticos, formulaciones aforísticas o razonamientos de tipo silogístico, así como el uso de contrastes discursivos donde enunciados de carácter poético, filosófico o antropocéntrico se insertan dentro de cadenas argumentativas que remiten a lenguajes científicos o lógicos. A ello se suman procedimientos como la tautología, la paradoja y la autorreferencialidad, los cuales intensifican la dimensión metalingüística del texto y subrayan el carácter reflexivo de

la escritura. Además, se encuentran los procesos de apropiación e intertextualidad. La reiteración de motivos, estructuras o fragmentos entre distintos textos y libros, así como el diálogo con otras tradiciones literarias y discursivas, contribuyen a problematizar la noción de autoría entendida como origen singular del texto. En este sentido, la escritura de Morales Monterríos pone en cuestión la idea moderna de originalidad, enfatizando en cambio el carácter relacional y acumulativo del discurso literario. El poema aparece, así, como un nodo dentro de una red más amplia de discursos, citas y referencias que reconfiguran continuamente su significado.

Finalmente, es relevante subrayar que el proyecto poético de Morales Monterríos no se limita a desarrollar una simple aproximación interdisciplinaria. Mientras ciertas propuestas contemporáneas incorporan temáticas provenientes de campos como la ciencia o la filosofía dentro de un marco formal todavía reconocible como poético, la obra aquí analizada propone un desplazamiento más radical. En vez de tematizar otras disciplinas, la escritura adopta sus estructuras explicativas, sus modelos argumentativos y sus modos de organización del conocimiento, integrándolos en la arquitectura misma del poema. Este procedimiento conduce a una forma de escritura que puede entenderse como una poética de las escrituras expandidas, en la cual el poema se sitúa en un territorio híbrido entre literatura, pensamiento conceptual y experimentación discursiva. Desde esta perspectiva, lo poético no surge únicamente de la imagen o de la emoción, sino que también de la capacidad de ciertos modelos de conocimiento para revelar configuraciones inesperadas de sentido, ambigüedad y belleza.

En consecuencia, la obra de Morales Monterríos contribuye a replantear la pregunta ontológica sobre el poema en el contexto de la literatura contemporánea. Más que un género definido por rasgos formales estables, el poema aparece aquí como un dispositivo abierto de exploración del lenguaje y del conocimiento, capaz de integrar múltiples sistemas discursivos y de generar nuevas formas de pensamiento estético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldick, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford UP.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Hill and Wang.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Hill and Wang.
- Barthes, R. (1994). "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, pp. 65-71.
- Bergvall, C. (2012). *Meddle English: New and Selected Texts*. Nightboat Books.
- Binns, N. (2014) *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Universidad de Valparaíso.
- Blanchot, M. (1955). *The Space of Literature*. University of Nebraska Press.
- Borges, J. L. (1967). *Obras Completas*. Emecé.
- Careaga, R. (2025). "Montaje y difuminación: en el reverso de *La Nueva Novela*". *Centro para las Humanidades UDP*, https://centroparalashumanidades.udp.cl/videos_y_palabras/montaje-y-difuminacion-en-el-reverso-de-la-nueva-novela/
- Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. John Wiley & Sons.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. University of Chicago Press.
- Dworkin, C. (2011). *No Medium*. MIT Press.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Lumen.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Ediciones Literales.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método*. Sígueme.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. FCE.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Glück, L. (1993). *Proofs and Theories: Essays on Poetry*. Ecco Press.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia UP.
- Hejinian, L. (2000). *The language of enquiry*. University of California Press.
- Hirsch, E. (1967). *Validity in Interpretation*. Yale UP.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. Harper Perennial.

- Heidegger, M. (1951). *Ser y Tiempo*. FCE.
- Hernández, H. (2004) "Panorama subjetivo de la novísima poesía chilénísima". *Letras.s5*, <http://www.letras.mysite.com/hhm140704.htm>
- Hofmann, M. (2010). *Poetry and Science*. Columbia UP.
- Jakobson, R. (1960). "Linguistics and Poetics". *Style in Language*, editado por T. Sebeok. MIT Press, pp. 350-377.
- Klein, J. (1996). *Colores primarios: una novela política*. Santillana.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia UP.
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica: Investigaciones para un semanálisis*. Fundamentos.
- Leong, M. (2020). "Contemporary poetry and comparative literature". *Contemporary Literature*, vol. 61, núm. 3, pp. 421-428.
- López, H. (2025). "Lope de Aguirre". *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/5409/lope-de-aguirre>
- Martín, P. (2013). "Escritura, lectura y potencialidad: las marcas del texto oulipiano". *Revista Laboratorio*, núm. 8, pp. 1-15.
- MacLeish, A. (1926). "Ars Poetica". *Poetry magazine*, <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/17168/ars-poetica>
- McHale, B. (1992). *Constructing Postmodernism*. Routledge.
- Monasterios, E. (1994). "La Nueva Novela: el texto que ríe". *Revista Iberoamericana*, vol. 60, núm. 168-169, pp. 859-872.
- Montalbetti, M. (2019). *El pensamiento del poema*. Conosargo.
- Morales Monterríos, R. (2024a). *Carbono 14*. Asociación Évame Oroza.
- Morales Monterríos, R. (2024b). *Seda-Sade*. Diputación Provincial de Córdoba.
- Morales Monterríos, R. (2022a). *Nodo*. Valparaíso Ediciones.
- Morales Monterríos, R. (2022b). *El Tabo te King*. Litoraltura.
- Morales Monterríos, R. (2018). *Poemas de amor del obrero John Lágrimas. Sus grandes éxitos*. Castor y Pólux.
- Morales Monterríos, R. (2017). *Popol Vudú*. Castor y Pólux.

- Morales Monterríos, R. (2007). *Príncipe de Chile*. Cuarto Propio.
- Morales, L. (1972). *La poesía de Nicanor Parra*. Andrés Bello.
- Negroni, M. (2022) “El arte no es de orden ideológico sino pulsional”. Entrevista. *Cuadernos Hispanoamericanos*, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/maria-negroni/>
- Orr, D. (2002). *Beautiful & Pointless: A Guide to Modern Poetry*. Harper Perennial.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Seix Barral.
- Pérez Villalón, F. (2019). *Poesía en expansión: Prácticas literarias experimentales en Chile 2000-2020*. UAH.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal genius: Poetry by other means in the new century*. University of Chicago Press.
- Rhys, J. (2016). *Wide Sargasso Sea*. Norton.
- Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge UP.