

De Neruda a Lihn

(Tres oposiciones complementarias en
la poesía chilena contemporánea)

MARIO RODRIGUEZ F.*

INTRODUCCION

Empiezo por figurarme a la poesía chilena contemporánea -la que se inicia con *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda- como un ancho río que tiende a dividirse en dos brazos, para luego unirse y volverse a separar y, así, indefinidamente.

La primera gran división que atraviesa casi el recorrido del proceso lírico chileno es la del cosmopolitismo versus americanismo. En palabras de Octavio Paz, nuestra doble tentación, nuestro común espejismo: el de la tierra que dejamos, Europa, el de la tierra, que buscamos, América (*Los hijos del limo*).

El gran cosmopolita es ese “pájaro de lujo” de la poesía que escribió *Altazor*: Vicente Huidobro. No sólo poesía del aire sino hecha en Europa y pensando en Europa. Si hubiera pensado en América jamás habría anunciado la muerte de Cristo en un continente que desde la conquista lo transformó en el símbolo colectivo e individual del destino latinoamericano.

* MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ. Profesor de Literatura Contemporánea en la Universidad de Concepción. Escritor y ensayista.

Frente a Huidobro, Neruda, poeta impensable fuera de los aromos rubios en los campos de Loncoche, la lluvia de Puerto Saavedra y el mar estrellándose en las rocas de Isla Negra. Poeta oceánico, vasto y sonoro como el mar de Chile.

El cosmopolitismo reaparece en los poetas oníricos, sacerdotales, de la Mandrágora, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Gómez-Correa y en los aledaños, Gonzalo Rojas, que siente los tirones del americanismo que embiste desde el río Lebu y los peñascos sucios de Orompello, pero se deja seducir por “la poesía negra”.

“Los poetas de la claridad”, Parra, Oscar Castro, Vicario, que vienen a continuación, reaccionan contra la poesía negra en nombre del americanismo. Lenguaje coloquial frente a la dicción culta del cosmopolitismo.

La generación siguiente, la del cincuenta, se juega internamente en las dos direcciones: la americanista en Teillier, poeta de los lares sureños y la cosmopolita en Lihn. Al medio Arteche que expresa el drama de la temporalidad que destruye los espacios de amparo, los mitos de la infancia; no hay lares, pero tampoco hay escenificación transgresora de los discursos cosmopolitas, como la hay en Lihn.

Sin embargo, la oposición tiende a debilitarse. Los mitos que funcionan en la poesía lírica provienen de la más prestigiosa tradición europea. Si la naturaleza del sur está escrita meticulosamente de arriba abajo en la poesía de Teillier, los signos de esa escritura han sido confeccionados, a menudo, por Europa. A su vez Lihn, escribiendo en Cuba o en París (*Escrito en Cuba; París, situación irregular*), nunca salió en realidad del “horroroso Chile”.

La ambivalencia nos conduce a otra oposición, más bien a una tensión nunca resuelta: la que se produce entre el centro y la periferia.

Al habitar los suburbios de la cultura occidental la escritura poética chilena está sometida a esa atracción irresistible del centro -Europa y Norteamérica- donde centellean las signaturas de una posible identidad y la conciencia irrenunciable que esa identidad se encuentra en la naturaleza periférica de nuestra cultura.

Los cosmopolitas juegan a la ficción de centralizar la periferia y los americanistas el juego contrario. Por ello no existe cosmopolitismo que no esté signado por lo periférico y viceversa.

A las oposiciones, al fin complementarias, de cultismo/coloquialismo, centro/periferia, nos permitimos añadir una tercera para la mejor explicación del proceso lírico chileno: la analogía vs. la ironía.

Trataremos de ver cómo funciona en una generación poética específica: la del cincuenta.

IRONIA Y ANALOGIA EN LA GENERACION POETICA DEL 50

Al enfrentarse al desarrollo de la poesía chilena a partir de la publicación de las *Residencias* de Neruda, el crítico se encuentra con un panorama desolador en lo que se refiere a la bibliografía sobre el tema. Con la excepción de Juan Villegas (*Estudios sobre poesía chilena*. Santiago, Editorial Nascimento, 1980) y, en menor medida, con la monografía de Francisco Santana (*Evolución de la poesía chilena*, Santiago, Nascimento, 1976), no existen estudios de conjunto, ni historias fiables, ni panoramas, ni ojeadas generales sobre la lírica chilena de la década del treinta adelante. La excepción la constituye la excelente antología de Alfonso Calderón (*Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago, Editorial Universitaria, 1970) junto a la antología crítica, más restringida, de Elliot (*Antología crítica de nueva poesía chilena*. Concepción, Consejo de Investigaciones Científicas, 1957).

Existen, eso sí, monografías sobre los autores más importantes del período: Neruda, Mistral, Parra y Rojas, como también estudios sobre movimientos literarios específicos: la Mandrágora, la generación emergente, las vanguardias, etc., destacándose los trabajos de Federico Schopf, especialmente en el último tema enumerado. Pero nadie ha intentado una historia de la lírica nacional al modo que se ha hecho en la narrativa.

Tomando algunos de los planteamientos de Juan Villegas, que habla de “grupos poéticos definitorios”, podríamos aceptar, con las más grandes reservas, que existe una generación lírica del 50 (o 54 en los términos del crítico mencionado, que sigue, en todo caso, en esto a Arrom). Según el estudioso chileno el grupo poético aparece entre 1948 y 1955. “Sus representantes más conocidos son Miguel Arteche (1926), Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1931) y Jorge Teillier (1935)” (pág. 68). Frente a esta enumeración cabe preguntarse: ¿qué relaciones de amistad, qué puntos de vista compartidos, qué maestros comunes, qué participaciones grupales, qué estética, que poética globalizante existió entre los poetas nombrados?

Aparentemente ninguna. Lo que resalta, más bien, es el feroz individualismo de Arteche y Lihn; la enorme brecha estética y ética que existe entre ellos y con la misma fuerza con Teillier y Barquero. Tanto es así, que el

propio Villegas se ve obligado a distinguir “líneas” en el desarrollo poético de la generación, líneas tan heterogéneas que invalida la noción misma de “grupo poético definitorio”.

En el plano más contingente, no hubo tampoco ese tipo de acontecimientos que definen una generación: tertulias, recitales de grupo, antologías, polémicas compartidas, un acontecimiento histórico trascendente, etc.

En el nivel ideológico las diferencias son abrumadoras. Arteche practica un cristianismo muy comprometido con la óptica de la democracia cristiana; Barquero, un socialismo popular y optimista; Lihn, un escepticismo político notable; Teillier, un humanismo inclasificable.

Tampoco existieron maestros comunes, figuras epónimas respetadas por todo el grupo. Neruda es rechazado por Arteche, acogido por Barquero, discriminado por Lihn, que acepta sólo las *Residencias*, tratado con indiferencia por Teillier. Parra, con su coloquialismo e ironía es, tal vez, la figura más compartida. Otros buenos poetas, como Gonzalo Rojas, ni siquiera figuran en el ámbito de las preferencias. La Mistral para todos es una figura de cartón piedra y sólo Lihn, a su manera tan personal, intenta un rescate del Premio Nobel.

Ahora el fenómeno no sólo es atribuible a la llamada generación del 50; en rigor, afecta, con algunas excepciones como el grupo Mandrágora y la generación emergente, a todo el desarrollo de la poesía chilena. Hay en él una negación constante del ánimo grupal y del reconocimiento de “guías”, “maestros” o figuras epónimas. Si ellas se mencionan, siempre son poetas extranjeros, alejados incluso de la tradición hispanoamericana. La concesión más amplia llega hasta los poetas españoles, casi siempre del siglo de oro, como es el caso de Arteche, o de algunas figuras del 27, como Cernuda, en el mismo caso del autor de *Destierros y tinieblas*. La excepción, la gran excepción es Neruda, que recoge en su amplia poesía, en ese río turbio y luminoso a la vez, gran parte de la tradición hispanoamericana, comenzando por el primero de todos: Rubén Darío.

Frente a un panorama tan fragmentado, se hace muy problemático proponer algunas categorías globales para dar cuenta del desarrollo de la lírica en el período que nos preocupa. Tal vez las únicas marcas generales sean las negativas que hemos mencionado: falta de reconocimiento de los valores de la tradición propia, impulso cainita, individualismo exacerbado, necesidad de negar a los otros para encontrar una identidad.

Sin embargo, algunas de las proposiciones teóricas de Paz, contenidas en

su texto sobre las vanguardias, *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1987), nos pueden servir de base para iniciar una aproximación a un grupo tan heterogéneo como lo es la generación del 50.

En este punto es necesario decir que restringimos necesariamente el campo, convencidos del carácter problemático de una tentativa mayor que pretendiera encontrar categorías aplicables a todo el proceso lírico chileno, como lo intentamos en la introducción que diera cuenta de él como un fenómeno homogéneo. Preferimos, como hemos dicho, restringimos a una posible generación, para desde allí ensayar una comprensión más amplia.

Elegimos la promoción de Lihn, y para entrar al estudio de su producción, hemos creído iluminador referirnos a otras dos de sus figuras básicas, Teillier y Arteche, para demostrar que, a pesar de las diferencias que los separan, existe una cierta comunidad proporcionada por la estética de la modernidad en que se cobijan.

Y aquí es donde entra Octavio Paz. El ensayista mexicano ha creído ver en el juego de lo que llama analogía e ironía un procedimiento básico de la poesía moderna.

La visión analógica del hombre y del mundo es tan antigua como la sociedad humana, escribe Paz. Ello es explicable porque la “analogía vuelve habitable el mundo”. Ella percibe el universo como un espacio lleno de correspondencias, ritmos y repeticiones. Es un “texto hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia” (Paz: 102).

La poesía moderna, a partir del romanticismo, recobra esta ciencia de las correspondencias que es la analogía. Ella es “la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad” (Paz: 109/110).

Teillier es claramente un poeta analógico. Su mundo, que él llama *lárlico*, está lleno de correspondencias. El hombre se “corresponde” con los signos naturales emitidos por el cielo, los bosques, los manzanos, el trigo, etc.

Para Teillier el mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos. El mundo es un texto escrito meticulosamente desde arriba -el cielo- hasta abajo -la tierra. Escritura que Foucault (*Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI editores, 1966) llama la “escritura de la semejanza”. Ella se expresa en el autor de *Para ángeles y gorriones*, privilegiadamente, en la infancia y la provincia, un espacio infantil y rural casi paradisiaco, amenazado, sin embargo, por la temporalidad, dimensión básica de la *ironía*.

La ironía, según Paz, pertenece al tiempo lineal, enemigo del tiempo mítico, cíclico, en que se desarrolla la analogía. La ironía es conciencia de la finitud, su otro nombre es desdicha; es historia, es decir, lo necesario, pero también lo infausto. Su estética es la del grotesco, “lo bizarro” (en términos de Baudelaire), lo único.

En este punto, para entender mejor el concepto de ironía, es útil atraer los aportes de otros teóricos que se han preocupado del problema como Allemann (“La ironía como principio literario”, *Humboldt* 46, 1971) y Booth (*Retórica de la ironía*. Madrid, Editorial Taurus, 1986). Ellos no sólo distinguen una ironía situacional o de acontecimiento, que se aproxima a la ironía propuesta por Paz, como quiebre de las correspondencias, sino que exploran la ironía verbal. Ella es definida como “la contradicción evidente entre lo dicho textualmente y lo realmente pensado” (Allemann:36).

Según Booth, (1986: 30-31) los actos lingüísticos irónicos son: “intencionados”, “encubiertos” (llevan un significado oculto tras uno aparente), estables (de reconstrucción unívoca), y “finito” (circunscritos a situaciones y personas determinadas).

Ahora la reconstrucción o interpretación de la ironía exige: a) el rechazo del sentido literal por imposible, b) consideración y rechazo de otros sentidos no irónicos, c) decisión en favor de una lectura irónica, d) reconstrucción de la intención irónica.

Sin duda que Enrique Lihn practica la más abierta ironía, tanto la situacional como la verbal. Su poesía niega las correspondencias, trabaja con la alteridad, niega que el universo sea una escritura (como afirma Teillier) y, si lo fuese, sus signos serían incomprensibles porque en ellos no figura la palabra muerte y el hombre es un ente sujeto al deterioro y al vacío de la nada. Verbalmente, el rechazo de la escritura de la semejanza se traduce en esos enunciados encubiertos, estables y finitos, ya descritos.

Por su parte Miguel Arteche se ubica en una posición intermedia, de gran ambigüedad, donde la analogía y la ironía se entrecruzan constantemente.

Esta situación extrema que ocupa la poesía de Enrique Lihn en relación a la de sus compañeros de promoción, que nunca dejan de creer en las analogías (como, por ejemplo, Barquero), contribuye a legitimar la tesis que propondremos basada en la singular fisonomía que presenta el héroe o el hablante lírico en la escritura de Lihn: la propia del héroe cínico.

Tal tipo de héroe es puesto en vigencia en la poesía chilena por Nicanor Parra (Cfr. mi artículo “Ni aristotélico ni platónico”, *Atenea*. Concepción,

segundo semestre 1991, N° 463) y en este sentido la poesía de Lihn guarda un visible parentesco con el genial autor de *Hojas de Parra*.

Este tipo de héroe es analizado por Hörstad (*The cynic hero and the cynic king*. Lund, 1948), quien rescata la doble dimensión de la actitud cínica, superando la significación estigmatizadora dominante. En efecto, el héroe cínico no es sólo un sujeto procaz, impúdico, audaz, sarcástico, obsceno, escarnecedor, sino, también, conlleva otras significaciones situadas en las antípodas de las enumeradas: veraz, crítico, ascético, humanista, libertario y muchas más, como escribe Juan Rivano (*Diógenes. Los temas del cinismo*. Santiago. Bravo y Allende editores, 1991), que se encuentran en el punto opuesto “de la vanagloria, la ambición de poder, la avidez, el dispendio, el convencionalismo, la superstición, la riqueza, la hipocresía, el fasto y yo no sé cuantas cosas más, todas paridas en el mundo de la política, la economía y la servidumbre” (p.11).

Sin duda, que el héroe de Lihn se encuentra en esas antípodas de la vanagloria, de la ambición de poder, del convencionalismo y la hipocresía. Su reacción frente a estas servidumbres es mordaz, irónica y aún procaz, conformando, tanto por actitud como por lenguaje, la fisonomía propia del héroe cínico.

Rasgo fundamental de tal personalidad es la “parresia”, palabra con la que los griegos llamaban a la “rudeza verbal”, pero que debe entenderse, más afinadamente, como libertad en el decir.

En Lihn, tal como en Parra, se cultiva fuertemente este don precioso -libertad absoluta en el decir- tan escaso en nuestra cultura nacional en donde la “parresia” ha sido confinada a los estadios, a los prostíbulos y bares, como afirma el mismo Rivano.

El proceso en Lihn es paulatino, en el sentido de la aparición de la “parresia”. En sus primeros textos (*La pieza oscura*, 1963; *La musiquilla de las pobres esferas*, 1969) es débil. En *A partir de Manhattan* (1979) se intensifica, hasta culminar en *El paseo Ahumada* (1983) y *Diario de muerte* (1990).

Tal es la lectura central que proponemos para interpretar la poesía de Lihn. En ella, a nuestro juicio, encuentran su sentido adecuado los procedimientos básicos propuestos por la crítica, la autorreflexividad e intertextualidad, para dar cuenta de la escritura de Lihn. La autorreflexividad lleva a una visión desencantada, cínica (en el sentido que no es asumida con truculencia o patetismo) al terminar con la ilusión de que la poesía es mimesis

o representación de lo real y proponer que más bien es máscara de la nada. La alteridad, la ironía, nos dice Lihn, no son sino manifestaciones de la nada. Proponer como parte integrante del sentido del texto su propia producción conduce a aceptar que el verdadero autor del poema no es el poeta ni el lector, sino el lenguaje. “Cristalización del lenguaje”, como escribe Paz a propósito de Mallarmé, “es una obra impersonal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y simbolistas, sino también su anulación” (pág. 114).

Por su parte, la intertextualidad al proclamar la pluralidad de textos se opone a la idea de un texto original, que hay que leer y preservar como cree Teillier; la ausencia de ese texto implica un hueco por el que se precipitan todas las analogías y aún el sentido del lenguaje. Escribir es la búsqueda de ese sentido negado de antemano, de tal manera que el único gesto positivo que implica la escritura es sobrevivir en medio de la vorágine que arrastra a la nada, a la muerte: “porque escribí estoy vivo”.

Así, el héroe cínico, desencantado, mordaz, libertario y crítico utiliza la “parresia” como un modo de sobrevivencia frente al vacío y como una denuncia de la “cháchara” (el lenguaje insustancial y mentiroso) que trata de ocultar la verdadera realidad del mundo.

A partir, por consiguiente, del juego de la analogía e ironía (sus disyunciones, congruencias y negaciones) que funda el discurso poético de la modernidad, creemos posible explorar la producción de la llamada generación del 50 y, tal vez, encontrar una entrada al desarrollo de la lírica chilena, a partir de las *Residencias* nerudianas, que nos permita una lectura totalizadora de dicho proceso.