

# Poesía chilena y española: Lihn y Gil de Biedma

MARIO RODRIGUEZ\*  
MARIA NIEVES ALONSO\*\*

*La poesía habla en nosotros la misma lengua con  
que hablaron antes, / Y mucho antes de nacer  
nosotros las gentes en que hallara raíz nuestra  
existencia...*

LUIS CERNUDA

Jaime Gil de Biedma y Enrique Lihn pertenecen a lo que en el desarrollo de sus respectivas literaturas se ha llamado la “generación del 50” -ambos tienen una concepción similar de la escritura como sobrevida y una preocupación profunda por la temporalidad, son poetas que interrogan la palabra y los procesos de producción del texto, desarrollando una intensa autorreflexividad, y escribiendo una poesía “situada” en la que los entornos discursivos y biográficos son insoslayables. Asimismo comparten una percepción del sujeto de la escritura como una figura impersonal, fruto de una red de relaciones textuales, que nos envía por una parte a la noción de intertextualidad practicada por los dos escritores, y por otra nos remite a la doble naturaleza del poema: lectura-escritura. La poesía de ambos poetas desacraliza la idea de

\* MARIO RODRÍGUEZ F.: Profesor de Literatura Contemporánea en la Universidad de Concepción. Escritor y ensayista.

\*\* MARÍA NIEVES ALONSO: Profesora de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Concepción.

que la literatura puede cambiar el mundo, pues desarrolla una crítica desmitificadora, indagadora. Es decir, hay en ellos lo que Barthes llamó “una moral del lenguaje” y, por lo tanto, una preocupación ética. Por último, dos de sus textos versan sobre el mismo tema: la enfermedad y la muerte. Gil de Biedma escribe *Diario del artista seriamente enfermo* y Lihn *Diario de muerte*, y sus libros tratan del tiempo que todo lo consume... excepto los instantes felices, si los hubo.

Y sin embargo, aunque Lihn pasó por y se enfermó en Barcelona, donde vivía Biedma, no se conocieron y aparentemente no se leyeron, lo que confirma, por otra parte, la radical incomunicación entre la literatura española y la chilena, rota sólo en los grandes momentos de crisis histórica y política, por ejemplo, la Guerra Civil Española, donde los nombres de Lorca, Hernández, Alberti, etc., se hermanaron con los de Neruda y Vallejo. Sólo en estos momentos cruciales es que España e Hispanoamérica reconocen su cultura común, sus lazos sanguíneos, la pluralidad armónica de sus poetas, pues si la historia ha logrado ocasionalmente favorecer el reconocimiento, en términos generales, ha jugado a lo contrario. La ocasión más reciente se ha producido en torno a las polémicas estériles sobre el V Centenario; la más permanente, en el desarrollo de la poesía moderna, ha sido el dispar camino político. Mientras España, a partir de 1939, entraba en un largo período de autoritarismo y represión de la libertad de expresión, Chile gozaba, con sus altibajos, de una democracia liberal. Cuando el '73 el golpe militar la avienta, España logra la vida democrática. Este contradictorio desarrollo político ha contribuido al desconocimiento y aun al rechazo, que aunque muy inteligente a veces, como en el caso de Lihn, no deja de ser injusto. Así, Lihn: puede afirmar: “la poesía española en cambio sólo ha influido (por ejemplo en Chile) sobre un número muy limitado de poetas algo académicos, hispanizantes, de esos que los mismos españoles de hoy rechazan, en los que no se reconocen” (Lastra 1990, 81). Nosotros no creemos, por citar sólo un nombre, que Miguel Arteche, estrechamente vinculado a la tradición poética española del '27, sea un poeta que los españoles rechacen por academizante. Más aún, y por citar ahora el mejor ejemplo, Gonzalo Rojas es un poeta chileno en diálogo fecundo y sistemático con esa literatura que es también tan nuestra.

El esfuerzo por verificar las conjunciones y disyunciones que se producen entre la poesía chilena y española, a través de la producción de dos de sus más importantes poetas modernos, puede servir, así, tanto para fijar la necesaria

continuidad de una poesía que se ampara en la misma lengua, como para percibir sentidos y normas que sólo el análisis comparativo puede evidenciar. Queremos decir con esto último, que ciertos rasgos de la poesía de Lihn y de su contexto han aparecido con mayor claridad para nosotros al comparar su escritura con la de Gil de Biedma. Uno de ellos es el procedimiento que hemos llamado las “semejanzas salvajes”. Otro, es la diversa función cultural que la sociedad de mediados de siglo le asigna a la poesía en Chile y en España.

La generación del '50, a la que pertenece Lihn, se enfrenta a una tradición poética casi abrumadora. Grandes figuras como Mistral y Neruda le habían conferido a la poesía un estatus dominante en la sociedad chilena y el discurso poético no sólo había reducido a un lugar secundario la narrativa, el teatro y el ensayo, sino que se había adueñado de tareas que tradicionalmente competen a otras disciplinas, como las ciencias sociales. La identidad posible de Chile, la búsqueda “del ser nacional”, las propuestas sobre nuestro destino histórico, son asumidas, pues, como funciones inherentes a la poesía. De este modo se puede afirmar que “es innegable la repercusión que la función cognoscitiva de la poesía ha de tener para definir el estatuto del poeta dentro de la cultura local. A partir de la crisis del '30 se abre paso con celeridad la idea del poeta como el gran pedagogo. Un formador de nacionalidad, bastante cercano a la imagen que le cupo en el período de organización de la República”. (Bocaz 1984, 35).

A juicio de algunos sociólogos, Antonio Cándido por ejemplo, la transformación del discurso poético en una suerte de *paideia* proviene de una “conciencia del subdesarrollo” (Bocaz 1984, 35) que los intelectuales (representados en Chile fundamentalmente por los poetas) adquieren al darse cuenta de que el mito de la potencialidad de los países jóvenes ya no funciona con efectividad en el mundo moderno.

Para superar el atraso político, económico, social, el intelectual, el poeta se transforma en el guía, en el pedagogo de la sociedad, estimulándola, amonestándola, vigilándola, en su crecimiento. Así, incluso un poeta tan irreverente como Nicanor Parra no deja de ser un pedagogo, aunque sea un “pedagogo descarriado”.

La generación del '50 inicia una rebelión contra este rol excluyente de la poesía en la cultura chilena, inventando una promoción de narradores a partir de la publicación de la *Antología del nuevo cuento chileno* (1954), de Enrique Lafourcade, en la que se desplazan de la posible generación a los

poetas coetáneos, como Teillier, Arteche, Lihn, Barquero, Rubio, etc., y se asegura un cambio en las preferencias del público que se estarían volcando hacia la ficción. A su vez, los poetas buscan su reconocimiento mediante una actitud parricida frente a las figuras canónicas, especialmente la de Pablo Neruda. Miguel Arteche, en el primer encuentro de escritores nacionales realizado en 1958 en Concepción, critica la supuesta falta de preocupación por la lengua que cree advertir en Neruda y en otros poetas que le siguen.

Lihn se enfrenta a este panorama con la lucidez y la actitud reflexiva que lo caracterizó siempre. A pesar de que en sus primeros textos críticos todavía resuenan los ecos de la concepción mesiánica, subjetivista, del poeta imperante en la tradición (léase “Definición de un poeta”, Calderón 1971, 324-348), nunca deja de estar presente la imagen del poeta como manipulador consciente del lenguaje. Ello no significa que Lihn conciba la escritura poética como la praxis de un trabajo teórico preconcebido, sino que trata de conciliar la dimensión espontánea con la racionalista. “Mi trabajo es, así lo espero por lo menos, las dos cosas a la vez. Digamos que se trata de una ‘manufactura’ que produce conscientemente un valor de uso y no un modelo industrial. Hago más y más -delicadamente, o sea, con finura manufacturera (lo espero así) cosas ‘nuevas’ con cosas viejas; pero lo hago por una espontánea necesidad de hacerlo y nunca para terminar en la práctica un trabajo teóricamente preconcebido: eso me daría una lata espantosa” (Kamenszain 1975, 10-11).

En cuanto al papel social del poeta, Lihn rechaza claramente los roles que se le habían fijado en *Canto general* y en las *Odas elementales*. El apuesta, más bien, al carácter marginal y excepcional de la poesía moderna, que se opone a su difusión masiva y que, naturalmente, rechaza cualquiera tentación “pedagógica”. Lihn concibe al escritor como un “experimentador público” (1969, 9) quien, como afirma Barthes, no conoce más que un arte: el del tema y sus variaciones. Así, como afirma un crítico: “La formalización de la concepción del poeta como manipulador consciente del objeto literario la realiza Lihn en la etapa estructuralista de la evolución de su pensamiento crítico reflexivo” (Zapata 92, 75).

Efectivamente, en las conversaciones con Pedro Lastra, cuando éste y el poeta discuten la insurgencia de la modernidad, Lihn, recurriendo a Walter Benjamín, describe el fenómeno en estrecha relación con el desarrollo de la sociedad industrial, afirmando: “Baudelaire produce conscientemente -de acuerdo con las leyes del mercado- una poesía inédita, una mercancía que

resiste a la competencia incluyéndola en su proyecto, adelantándose a ella. Por lo mismo; y además en esos textos teóricos (*Filosofía de la composición*) a los que me refería programa la producción literaria en los términos de una racionalidad tecnológica, hace el catálogo de las formas de producción de un texto y su evaluación en cuanto al estudio de mercado: esto es la transposición de los mecanismos de una sociedad industrial al campo de la llamada creación artística. El 'histrión literario' no es un genio inspirado sino un productor consciente de su oficio" (Lastra 1990, 89).

Nada más opuesto a la figura del "Gran pedagogo" que la del "histrión literario" y nada más significativo que esta oposición para demostrar el punto de quiebre que significa Lihn en esta línea de la tradición poética chilena. Creemos que ya es tiempo que la crítica le confiera a Enrique Lihn el lugar fundamental que le corresponde, después de Parra, en la transformación radical del discurso poético chileno. De los trabajos que hemos leído creemos que el de Juan Zapata es el primero que propone, sin desarrollarlo del todo, esta nueva concepción del rol de Lihn en nuestra tradición poética.

Sin embargo, Lihn no representa solamente un quiebre, sino también la necesaria continuidad de la lírica chilena. El no renuncia a la idea de que la poesía es una acción moral, en el sentido que ella impugna el sistema productor mercantil transgrediendo sus leyes, como sucede en Baudelaire y Poe, pero también en el Neruda de *Residencia en la tierra*, o en Huidobro de *Altazor*, o en la Mistral de *Tala*, y en todo Parra, especialmente.

La situación de Gil de Biedma es distinta a la de Lihn. El no escribe en los suburbios de la cultura occidental ni en la precariedad de una cultura derivada brutalmente. Así, aunque comienza escribiendo en una sociedad en la cual la poesía ha usurpado circunstancialmente el lugar que le corresponde a otros discursos y un grupo de sus antecesores -los poetas sociales- transforme la poesía en un "arma cargada de futuro" o en "viento de pueblo" y la generación del 27 que tanto le enseñara ponga por un tiempo su creación al servicio del colectivo social y la denuncia, la poesía española no se le ofrece en su generalidad como una "paideia". Sin embargo, Jaime Gil de Biedma trabaja con una concepción de sujeto y del poema muy próxima a Enrique Lihn: "Un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos -atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual- de unos cuantos entre ellos" (Biedma 1975). Tal concepción de poesía, que está obviamente muy

próxima a las estéticas del 27 y en forma particular a las de Vicente Alexandre y Luis Cernuda, se relaciona también con su idea de la poesía como comunicación y conocimiento.

Esta concepción del sujeto que produce el texto es admirablemente análoga a la propuesta de Lihn sobre el mismo tema: “Yo no creo que no, (la expresión poética) es personal, pero en otro nivel, o sea, que la personalidad deja de ser privada y se convierte en una personalidad pública. El sujeto deja de verse a sí mismo como una entidad absolutizada y se ve, quizás con más realismo, desde afuera y desde adentro, como una especie de sujeto colectivo” (Electorat 1977, 34).

Es pues, en estos puntos: concepción de la escritura, del sujeto que escribe, del poema, donde se producen las conjunciones mostrando la necesaria relación que debe existir entre dos poetas que escriben en un mismo momento de la lengua castellana. Aún más, como demostrase, Lihn y Biedma ocupan espacios poéticos contiguos, en cuanto el primero escribe sobre lo que el segundo difiere: la vejez, el deterioro, lo ominoso, la muerte.

La escritura de Gil de Biedma se detiene justo al borde del abismo donde reina la negatividad sin esperanza. Lihn se precipita en él, convencido de que es el único lugar donde el poeta moderno a partir de los restos de los símbolos, de los desechos de las analogías, de las semejanzas salvajes, puede encontrar un lenguaje capaz de interrogar, vía lo imaginario, “lo que demasiado impunemente llamamos realidad”. (Schopf, 1984, 7).

Esta idea del “hueco” por donde se precipitan todas las analogías nos recuerda la inscripción de Lihn en la modernidad: “El poeta moderno sabe -o cree que sabe- precisamente lo contrario” (a que hay una llave para leer el libro del mundo; otro libro: Las Sagradas escrituras): “El mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque un signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico” (Paz 1986, 113).

Mallarmé fue el primero, en la tradición de la modernidad, que se atrevió a contemplar ese abismo, “ese hueco (por donde) se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje” (Paz 1986, 108).

Lihn es un poeta de la modernidad hispanoamericana y es en este texto cultural mayor donde debe inscribirse la contemplación del vacío, esa ruptura de la unidad, esas desidentidades que conforman el saber abismal del

poeta moderno.

Mallarmé había llegado a la experiencia poética del hueco abismático a partir de la idea del universo como un lenguaje, una figura de lenguaje, en que cada página era la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente hasta llegar a la comprobación de una falta, de una ausencia: la de un texto original que funcionara como el centro a partir del cual se generaran todas las metamorfosis. Esa ausencia engendraba el vacío innombrable.

La concepción y comprobación implicaban una idea autotélica, inmanentista, autosuficiente, del texto literario. Lihn, aceptando la naturaleza intransitiva del acto poético, incluye en él un cierto enfrentamiento con la “situación”.

¿Qué es la situación? Aunque Lihn define el concepto en variadas partes de su pensamiento crítico y reflexivo, privilegiamos la de una entrevista del año 1978: “Es la literatura: la idea de que la literatura se haya formado en la época en que este sujeto escribe y se escribe inscribiéndose, ciertamente a partir de la situación vivida por el individuo, que asumirá el rol de autor; sobre la base de la ‘situación’ en el amplio sentido de la palabra; histórica, socioeconómica, ideológica. Me interesa destacar, en lo que digo y hago, la influencia de la literatura sobre la literatura; la relación de la literatura, por otra parte, relación crítica o no, con todos los tipos de discursos que circulan a su alrededor” (1981, 226).

Lihn se pronuncia, pues, a favor de una “poesía situada” que, siguiendo a Adriana Valdés, se puede describir como la relación del texto con las circunstancias de sus enunciados (cfr. “Nota preliminar” a *Diario de muerte* p. 11).

Las circunstancias socioeconómicas, ideológicas e históricas en las que el sujeto de la poesía de Lihn escribe inscribiéndose, son las propias del contexto hispanoamericano marcadas por lo que el mismo Lihn llama la excentricidad y la precariedad de una cultura derivada y dependiente.

Esta cultura se asienta en una realidad-fantasma, “una realidad otra que en sí misma se nos escapa mientras la imitamos en las palabras”.

“Dicha realidad fantasma se llamó Europa y sigue siendo, en aspectos varios, el original de nuestros calcos. La condición de modelo se viene desplazando, desde hace cien años, a los Estados Unidos, país ante el cual los países desarrollados y subdesarrollados despliegan sus capacidades miméticas en los puntos de masificación, pero en otros planos, Europa sigue dictando la pauta en 'la perfecta inutilidad del mimetismo'. Por ejemplo, a

partir de un cierto grado de sofisticación, resulta imposible sustraerse al 'galicismo mental' en lo que respecta a las ciencias humanas y en la forma que se extienden a la literatura bajo la especie de la teoría inminente a aquella: metaliteratura” (Lihn, 1981, 15).

Lihn pone en evidencia “la perfecta inutilidad del mimetismo” mediante una actitud crítica y desconfiada frente a una lengua que establece una relación anormal con un referente falaz (el de la realidad fantasma), que oculta el vacío cultural irremediable que nos caracteriza.

El “hueco hispanoamericano” no nace, así, de una comprobación metafísicamente negativa del universo, como en Mallarmé, comprobación que no está totalmente ausente, en todo caso, en la poesía de Lihn, sino, más bien, del enfrentamiento con una situación histórica, ideológica y personal marcada por una insoportable negatividad, que condena al sujeto, entre otros males, a una permanente extranjería y transforma al discurso poético en una metáfora de los desastres o, como afirma Ortega, “en una reformulación de la catástrofe de Occidente en América Latina” (1990, 417).

Gil de Biedma también escribe una “poesía situada” en varios de los sentidos que explora Lihn: como situación discursiva amplia, como relación con todos los tipos de discurso que circulan en torno a la literatura, como relación del sujeto que escribe con el escenario (*París, situación irregular*) o del texto con las circunstancias de sus enunciados (*Diario de muerte*), pero la situación que enfrenta el sujeto que se asume como autor en la poesía del catalán, no es la de una realidad - fantasma, sino como dijimos, de una realidad bien asentada, “mediterránea”, donde cada signo remite a un objeto, a una experiencia codificada dentro de una cultura secular. Y sólo circunstancialmente enajenada de ella por un discurso totalitario y triunfalista. En esa realidad el ser en bruto del lenguaje ha sido “domesticado”, las gastadas palabras de familia aseguran que la lengua dice lo que es el mundo.

Ello no impide que Gil de Biedma, como todo poeta moderno, se enfrente a la desidentidad, a lo necesario y lo infausto, es decir, a la muerte, a la Nada. La respuesta a este enfrentamiento pasa por la “situación” en la que el sujeto asume el rol de autor: la de la cultura europea. Gil de Biedma acepta la existencia de la Nada, pero acepta también la realidad de la obra poética. En este sentido se aproxima a Mallarmé que en 1886 confía a su amigo Cazalis: “Me he enfrentado a dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo... la Obra es el otro” (Paz 1986, 113). La Obra: la poesía frente a la Nada.

Lihn, desde sus primeros textos, no se deja seducir por la Obra. Así lo confirman las expresiones que figuran en la portadilla de *La musiquilla de las pobres esferas*: “Sin proponérmelo, pero conscientemente, he terminado por hacer poesía contra la poesía; una poesía, como dijera Huidobro, ‘escéptica de sí misma’. El valor de las palabras y el cuidado para integrarlas en un conjunto significativo han sido lo suficientemente abandonados aquí para constituirse -aquella devaluación y esta negligencia- en los signos de un desaliento más profundo. Al escribir o describir algunos de estos poemas me acosaban por lo menos dos instancias contradictorias. En primer lugar, el sentimiento de lo absurdo con respecto a la tarea emprendida, luego una curiosa sensación de poder. En varios de estos poemas la poesía está al centro de ellos como una empresa obligada a reconocer, constantemente, su limitación y su variedad. Pero si mal no recuerdo, una vez que la cosa se ponía en marcha no sólo me sentía capaz de escribirlo todo, sino que -y en este punto funcionaba la dialéctica de la nulidad y el poder- de empezar por cualquier parte, de escribir cualquier cosa y no importaba en qué extensión, con la certidumbre de rozar, infaliblemente, los mismos significados. A falta de otra salida, creo que me he propuesto, una y otra vez, poner de relieve, por medio de las palabras -sin concederle a ellas ningún privilegio especial- ese silencio que amenaza a todo discurso” (Lihn 1969).

Las primeras afirmaciones, condensadas en la cita de Huidobro sobre una “poesía escéptica de sí misma”, revelan la radical desconfianza, la actitud crítica, de que habla Octavio Paz, de los escritores hispanoamericanos frente a la palabra poética. Esta problematización del lenguaje, que percibe la radical insuficiencia de la lengua poética (insuficiencia disfrazada con los ropajes de lo operático y apócrifo) para referirse a la Nada, a lo que no es: la muerte, alcanza su culminación en ese texto límite que es *Diario de muerte*, y es una de las líneas centrales en la producción de Lihn.

La devaluación de la palabra y la negligencia ante los requerimientos retóricos, se traducen en Lihn en la noción de “describir”, noción que hay que entender como la demolición sistemática de esa escritura que pretende sustituir “las calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de la retórica” (Lihn 1981, 23).

Sin embargo, la tentación del poder de la escritura es amenaza real que puede llevar al sujeto a pasar por encima del desaliento y la devaluación verbal para entregarse a una producción delirante que ve los mismos sentidos en todas partes. La cura, el remedio, para la tentación es hacer evidente la

precariedad de todo discurso, en lucha constante contra la amenaza de un *contradiscurso*: el silencio.

La afirmación de Lihn de que la escritura, una vez iniciada, le proporcionaba la sensación infalible de rozar siempre los mismos significados, se puede traducir, en el nivel interpretativo en que nos estamos moviendo, en la idea de que el poeta percibe, a pesar suyo, por todas partes las analogías, la semejanza de los significados. Esta percepción aproximaría la escritura lihneana a los dominios de *La Obra*, de que habla Mallarmé. Pero, ya sabemos que Lihn escribe una “poesía escéptica de sí misma”, que rechaza las “analogías domésticas” mediante la ironía (conciencia del silencio, del hueco que amenaza al discurso) o la proposición de semejanzas ominosas. Lihn no reconoce los poderes de la realidad poética frente a la existencia de la Nada, a pesar de que ellos se disfrazan con el ropaje seductor de la escritura de la semejanza.

Las disyunciones que en este punto separan al poeta chileno del español, no impiden lo que establece la necesaria continuidad de la lengua: la aparición de las conjunciones.

Lihn y Gil de Biedma participan de lo que podríamos llamar una “cierta filosofía negativa de la vida”, lo que conduce a una *conjunción*, resuelta en el poeta español mediante el “diferimiento” de lo abominable y en Lihn a través de una lúcida, pero destructora, realización en la escritura de lo postergado en Gil de Biedma, lo que genera, dentro de la *conjunción*, la *disyunción*.

Cuando el poeta catalán debe escribir acerca de lo inevitable: la enfermedad, la muerte, se detiene en los bordes de lo infausto. En él funciona claramente la ecuación vida = poesía, tan bellamente representada por Lihn en “Porque escribí”, nuevamente la *conjunción* envuelve en sus plieges al catalán y al chileno. Es la idea de la poesía como sobrevida que recorre largamente la producción lírica de ambos y que funda la conjunción más intensa; pero en el mismo texto (“Porque escribí”) aparece la disyunción:

Me condené escribiendo a que todos dudaran  
de mi existencia real.  
(días de mi escritura, solar del extranjero).

Siempre escribir ha significado transformarse en otro, romper los vínculos (para volverlos a tejer) con lo doméstico, con lo cotidiano, olvidarse de los hijos, de la familia, exiliarse, y en este sentido, el acto de escritura se

universaliza. Pero, en Hispanoamérica escribir significa, además y muy fuertemente, condenarse a la extranjería, ir a contrapelo del eriazó cultural que predomina en los países periféricos de las grandes culturas centrales, eriazó del cual el “horroroso Chile” es emblemático.

“La condena” a que somete la escritura al sujeto, transformándolo en un fantasma, en una máscara, se resuelve en Hispanoamérica en una pena de extrañamiento, que quema a algunos de nuestros poetas modernos, como Lihn, mientras a otros, como Paz, sólo los chamusca.

Una diferencia pareciera residir en la concepción de la temporalidad, tema fundamental de la poesía de Lihn (y Gil de Biedma, como se demuestra en el capítulo correspondiente), y, naturalmente, del poeta mexicano.

Hemos elegido a Paz porque su tratamiento de la temporalidad se aproxima más a la tradición del poeta analógico, que impera en la cultura española, que a la dominante en Hispanoamérica.

Tanto Lihn como Paz se muestran acordes en que el tiempo de la escritura no es un tiempo existencial. “El sujeto que escribe debería tener siempre conciencia de que es ‘literatura’, puesto que se emplaza en el presente del texto: en el tiempo de la escritura, no en un tiempo existencial”, afirma Lihn (Lastra 1990,107).

Por su parte, Paz ha escrito: “La lectura nos hace regresar a otro tiempo: el del poema. Aparición de un presente que no inserta al lector en el tiempo del calendario y del reloj” (*Los hijos del limo*, 1986, 227).

En lo que difieren el chileno y el mexicano es en la distinta tonalidad que el presente tiene para ambos. Para Paz la poesía es “la consagración del instante” (cfr. *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*), la plenitud del aquí y del ahora, donde se revela la presencia del ser. La poesía se expande en el único tiempo que “es”: el presente, vida en plenitud frente al pasado abigarrado y a un futuro deshabitado, pero también conciencia de la muerte: vivimos intensamente porque ella acecha. No se trata, entonces, de un puro hedonismo, sino de “la revelación de nuestra condición y su reconciliación consigo misma” (Paz 1986, 192. *El arco y la lira*).

A Lihn le es imposible consagrar el presente. Siempre llegó tarde al amor (*Al bello aparecer de este lucero*), a la dicha, al goce, al instalamiento confortable en lo real. “Recuerdos de matrimonio”, de *La pieza oscura*, lo expresa con claridad en los enunciados finales:

Pueden verlo, si quieren  
pero han llegado tarde”  
Se nos hacía tarde.  
Se hacía tarde en todo.  
Para siempre.

(Lihn 1984, 59)

El llegar a destiempo es una de las formas en que se representa en la poesía de Lihn la imposibilidad del encuentro en el aquí y en el ahora, imposibilidad que significa la negación de la presencia, presencia que, aunque siempre problematizada por la ironía, se busca y se persigue, como en toda la poesía moderna. El poema “Larga distancia”, de *Pena de extrañamiento*, pone en evidencia lo que hemos tratado de decir:

Persiste en el teléfono, detrás de la voz  
de la operadora trivial, la sorpresa  
eco de lo que fue el matrimonio secreto de la Magia  
y la Ciencia  
deslumbramiento no obstante la oscuridad meridiana  
Una comunicación de persona a persona  
convierte en casi nada no importa qué distancia  
y la deja penosamente intacta.

Voz a voz  
esos cuerpos que increíblemente no se comunican de viva voz  
-toda magia tiene su sombra-  
comparecen desde las más distintas y distantes ciudades a la intimidad  
de un lugar que no hay en el espacio y que cabe  
de un lado y otro del espacio en el hueco separado de dos manos  
auriculares  
una realidad de la que nadie se asombra  
como si nunca persona a persona hubiera significado cuerpo a  
cuerpo  
sólo voz a voz, algo que es y no es lo mismo.

Pero tú y yo, fantasmas de carne y hueso, irrealizamos la regla

que nos confirma como si fuéramos su excepción.  
Voces y no cuerpos, pero no sólo voces, nos entretejemos persona  
a persona  
con la sensación de asistir -en nosotros- al matrimonio secreto  
de la Magia y la Ciencia.

(Lihn 1986, 33)

La conversación telefónica que aparentemente convierte en nada la distancia, pero que, en realidad, la deja penosamente intacta, pone de manifiesto que “el camino hacia el presente pasa por el cuerpo” (Paz 1990, 53): “esos cuerpos que increíblemente no se comunican de vida en vida”.

No hay plenitud en la poesía de Lihn, no hay consagración del instante, porque no hay cuerpo placentero. En rigor, diríamos que hay jirones del cuerpo, o cuerpo deseante consumido por la enfermedad, la vejez o la impotencia que impone el tiempo. Como no hay goce del presente, el tiempo es el mal irreversible:

A los cincuenta y dos años el espejo es el otro  
No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse  
en el otro a sí mismo.

(Lihn 1983,3)

El Narciso sólo existe en el ahora, en el instante en que el cuerpo se autocontempla con placer. En el espacio del Narciso no hay ayer, hoy ni mañana, por ello el ahora “ha sido siempre el tiempo de los poetas y de los enamorados, de los epicúreos y de algunos místicos” (Paz 1990, 53).

Lihn al introducir un Narciso envejecido, niega esa trasmutación que el mito exige del tiempo histórico en arquetipo y la encarnación de ese arquetipo en un ahora determinado -como afirma Paz (1986, 189). El Narciso lihneano es una afirmación dramática, desdramatizada por la ironía, de las injurias del tiempo.

A propósito del tiempo como el mal irreversible, Lihn, en sus conversaciones con Pedro Lastra en torno a *La pieza oscura*, ha hecho afirmaciones reveladoras:

“Creo que estos poemas presuponen una especie de filosofía negativa de



Trabajo que Hércules no se soñaba  
en franca competencia con la meditación Trascendental  
(“Pena de extrañamiento”).

Además, la convergencia de todos los tiempos en un ahora no significa, como en los poetas analógicos, el encuentro con la plenitud, con el cuerpo radiante de signos, sino con una realidad fantasma generada por la “mentira” o los simulacros del celuloide:

Si yo lo consiguiera, sentiría apoyarse desaprensivamente en mi brazo  
(el de Gary Grant) la mano enguantada  
pronta a desaparecer, de una muerta: Irene Dunne  
(Lihn 1986, 9)

La figura de espectador enajenado, bajo la cual se presenta el sujeto, marca la última imposibilidad de consagrar el instante y remite a la extanjería permanente, la “pena de extrañamiento”, que pesa sobre el que escribe:

Se tocarían (no) como para cualesquiera de los espectadores  
-gatos descongelados en el invierno de Nueva York- pasado, presente  
y futuro en una unidad de medida que reúna esos tiempos  
incompatibles  
para ellos y para mí, pero no para ellos: los veros vecinos  
de Washington Square  
A diferencia mía ellos permanecerán, de hecho, en la ciudad, con  
el/aval de sus antepasados.  
(Lihn 1986, 9)

La imposibilidad de arraigarse o “siquiera permanecer de hecho”, la tradujo imaginariamente Lihn en lo que llamó “poesía de paso”; en ella la producción lírica se equipara a un viaje. Naturalmente, no se trata del viaje mítico, religioso canónico, ni siquiera aquel que aparece en la producción de los poetas modernos admirados por Lihn: Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, sino de un viaje aleatorio en el que no se simboliza nada ni se desemboca en

una iniciación. “Esos viajes (se refiere a los de su poesía) dan cuenta más bien de un cierto desarraigo, que se extiende a la propia existencia sentida como un viaje”... “Se trata de abarcar ciertos espacios desconocidos en una tarea como de reconocimiento; si, al azar, o sin que la finalidad de ese anti-itinerario sea la dominante. Una combinación de familiaridad y extrañamiento respecto de los lugares que te recuerdan tu antiorigen. La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericano al que pertenecemos como personas, por así decirlo, ‘cultas’” (Lastra 1990, 58).

La cita no amerita un comentario (ni siquiera uno que lo “mime”, en el sentido lihneano (cfr. Lastra 1992, 59), ya que los sentidos del viaje, en su poesía, son descritos por Lihn en forma impecable, como lo hace, también, en relación a una serie de tópicos, ya discutidos por nosotros: la extranjería del sujeto en relación a los lugares por los que se desplaza, la extrañeza que pareciera definir al hispanoamericano culto, la falta de un origen, etc.

Juega todo lo anterior contra la posibilidad de consagración del instante; la ironía, el extrañamiento y la ausencia del “signo cuerpo” (en los términos de Paz) reprimen la plenitud del ser.

Tal vez sea la ausencia de ese signo la que separe más fuertemente la poesía de Lihn de la de Gil de Biedma. El poeta español puede consagrar el instante porque la imagen del cuerpo irradia siempre por encima, o debajo, del deterioro de los años:

Sobre su piel borrosa,  
cuando pasen más años y al final estemos,  
quiero aplastar los labios invocando  
la imagen de su cuerpo  
y de todos los cuerpos que una vez amé  
aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo.

(Gil de Biedma '84, 108)

El cuerpo emite sus signos de luz, tibieza, dulzura, erotismo, placer y aun sexualidad salvaje, a través de toda la producción de Gil de Biedma:

al ir a separarme,  
todavía atontado de saliva y arena,  
después de revolcarnos los dos medio vestidos,  
felices como bestias

(“Peeping Tom” Biedma 1981, 86)

imaginarla un día del verano anterior  
con el olor  
profundo de los pinos

(“Ribera de los alisos”. Biedma 1981, 102)

Todavía la vieja tentación  
de los cuerpos felices y de la juventud  
tienen atractivo para mí,  
no me deja dormir  
y esta noche me excita

(“Artes de ser maduro”. Biedma 1981, 129)

El lenguaje del cuerpo establece una relación con el mundo basada en el principio del placer, en los sentidos, en las pasiones, en el deseo, en las pulsiones de vida, remedios eficaces contra el “boquete del tiempo” que conduce a la vejez y a la muerte. Frente a los estragos de la temporalidad Gil de Biedma opone la consagración del instante, que en un poeta de mediana edad, aquel que ha pasado “la cumbre de la vida” y se encuentra “justo del otro lado” (“Píos deseos al empezar el año”, Gil de Biedma 1981), exige diestros “artes de ser maduro”.

En la poesía de Enrique Lihn tales artes están ausentes. El autor de *Al bello aparecer de este lucero* escribe: “La belleza juvenil produce estragos en los hombres de mediana edad / efectos que pueden llegar a ser devastadores” (Lihn 1983, 5). El sujeto se autoconsidera “una desgracia que le ha ocurrido a todos ustedes”, “un valetudinario operático”, “un sátiro que se niega a jubilar” (Lihn 1983, 15); él es incapaz de usar su cuerpo espontáneamente, abrumado por saberes un poco caóticos que le impiden establecer esa relación sensorial con la realidad que exige el lenguaje corporal. Tal situación

se produce en “Angel de rigor” (Lihn 1983, 1) donde el sujeto visualiza la posibilidad de acostarse con una muchacha como “un incesto metafórico”, lo que conduce a entrar en ella “con el cuerpo en la boca”.

En los términos de Octavio Paz (*Conjunciones y disyunciones*), podríamos afirmar que el “lenguaje del no cuerpo” -intelecto, principio de realidad, tiempo lineal, conciencia reflexiva, ironía- mediatiza en la poesía de Lihn cualquier contacto con la esfera erótica, y en términos más generales, muestra el reverso negativo de las imágenes emitidas por el cuerpo.

Entre los múltiples ejemplos, podemos escoger uno, del mismo poema “Angel de rigor”, en el que la ironía destruye el erotismo de la situación:

Era como acostarse con un ángel  
sin la preparación física mínima

Pero no podemos dejarnos envolver por la sola diferencia porque ella, al fin, es ilusoria. Gil de Biedma llega, también, a lo real por lo imaginario y su poesía está signada por las mediaciones irónicas y por la cultura. Así, dos poemas que parecieran ser pura diferencia, “No hay Narciso que valga” de Lihn e “Himno a la juventud” de Biedma, están contruidos sobre un mismo intertexto cultural y una experiencia común: los efectos devastadores de la juventud en los hombres maduros. Citamos, primero, “No hay Narciso que valga”:

A los cincuenta y dos años el espejo es el otro  
No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse  
en el otro a sí mismo. La luna del estanque  
es despiadada, finalmente dura  
como una mala foto que él rompe en mil pedazos  
Se liquida el espejo: vuelve a su liquidez  
y licuado ese ojo de vidrio que llorara  
es, por fin, una poza de agua verde y sin fin:  
estanque del que fluye, envuelta en sus cabellos  
y bajo los nenúfares, una ninfa, una ninfa...

(Lihn 1983, 8)

Y ahora, las dos primeras estrofas de “Himno a la juventud”

A qué vienes ahora,  
juventud,  
encanto descarado de la vida?  
Qué te trae a la playa?  
Estábamos tranquilos los mayores  
y tú vienes a herirnos, reviviendo  
los más terribles sueños imposibles,  
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones.

De las ondas surgida,  
toda brillos, fulgor, sensación pura  
y ondulaciones de animal latente,  
hacia la orilla avanzas  
con sonrosados pechos diminutos,  
con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas,  
oh diosa esbelta de tobillos gruesos,  
y con la insinuación  
(tan propiamente tuya)  
del vientre dando paso al nacimiento  
de los muslos: Belleza delicada,  
precisa e indecisa,  
donde posar la frente derramando lágrimas.

(Biedma 1981, 119-120)

El intertexto es el cuadro de Botticelli, *El nacimiento de Venus*. Remiten a él la ninfa, que en el poema de Lih, emerge del estanque envuelta en sus cabellos, y la muchacha, que en el texto de Biedma surge de las ondas marítimas “toda brillos, fulgor, sensación pura”.

La experiencia poetizada en los respectivos hablantes líricos es similar: la aparición de la diosa viene a herirlos, “reviviendo los más terribles sueños imposibles”. La reparación de la herida sólo es posible mediante la superposición de la ironía.

La conjunción en el intertexto y en la naturaleza ambigua de la experiencia

poetizada: quimera erótica desmitificada por la ironía, se proyecta más allá de los textos transcritos hasta envolver la totalidad de los libros que los contienen, *Poemas póstumos* de Gil de Biedma y *Al bello aparecer de este lucero* de Enrique Lihn.

A través de la relación intertextual podemos percibir que el tema único, con sus respectivas variantes, que atraviesa ambos libros de comienzo a fin, es la autodefensa irónica, vía mediación cultural, de “los estragos que la belleza juvenil produce en los hombres de mediana edad”.

La figura de Venus emergiendo de la concha marina, que sirve de estampa a la portada del libro de Lihn, es el signo dual, el símbolo ambiguo, que preside los textos que relacionamos. Porque Venus también es estrella y doble: astro del amanecer y lucero vespertino, simbolizando el amor y desamor, el erotismo radiante y juvenil y el opaco y crepuscular.

El astro venusino enseña que Eros varía de la mañana a la noche, que es necesario cogerlo en la intensidad del instante inicial antes que pierda brillo y muera, porque pareciera, según Biedma, que “envejecer, morir, es el único argumento de la obra” (Biedma 1981, 118).

Esta experiencia negativa, esta suerte de “filosofía negativa de la vida”, sólo puede remediarse con lo que hemos llamado la “consagración del instante”, que implica, ya lo dijimos, una “consagración del cuerpo”.

Como lo demostramos, ella existe claramente en Gil de Biedma y está ausente en Lihn, pero aún es posible dar una vuelta de tuerca más.

Sobre el cuerpo Gil de Biedma escribió lo siguiente:

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo  
quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos  
a ser posible jóvenes:  
yo persigo también el dulce amor,  
el tierno amor para dormir al lado  
y que alegre mi cama al despertarse,  
cercano como un pájaro.  
¡Si yo no puedo desnudarme nunca,  
si jamás he podido entrar en unos brazos  
sin sentir -aunque sea nada más que un momento-  
igual deslumbramiento que a los veinte años!  
Para saber de amor, para aprenderle,

haber estado solo es necesario.  
Y es necesario en cuatrocientas noches  
-con cuatrocientos cuerpos diferentes-  
haber hecho el amor. Que sus misterios,  
como dijo el poeta, son del alma,  
pero un cuerpo es el libro en que se leen.

(Biedma 1981, 106)

La idea del cuerpo como libro en el que pueden leerse los misterios del amor es una metáfora (conservada más tarde por las sectas ocultistas y los poetas simbolistas) que el saber premoderno elaboró sobre un sentido primordial del mundo: la naturaleza como un texto escrito minuciosamente de arriba a abajo.

El mundo es un libro lleno de blasones y signos que centellean por todas partes. ¿“No es verdad, acaso, que todas las hierbas, plantas, árboles y demás que provienen de las entrañas de la tierra son otros tantos libros y signos mágicos?” (Foucault 1968, 35).

El cuerpo es, también, un signo mágico que puede abrirse, deletrearse y leer en él, nos dice Biedma, a pesar de la edad crepuscular, deslumbramientos una y otra vez renovados.

Para Lihn el cuerpo es también un libro, pero descompaginado, compuesto de un maltratado papel, basura, en fin, destinada al desperdicio:

También el cuerpo se descompagina  
porque lo hojeen distraídamente  
Soy un imbroglio de maltratado papel  
entre las manos de una lectora poco atenta  
un magazine en una sala de espera  
que irá a parar en unos días más  
a la bolsa negra de polietileno  
Antes de que esto ocurra, lee en mí  
el último capítulo de nuestra historia en común  
para que sepas.

(Lihn 1983, 57)

Podemos entender, desde otra perspectiva, las semejanzas salvajes; un cuerpo descompaginado por la edad, la enfermedad o la falta de amor, está lleno de signos trastornados, de relaciones inarmónicas y desacordes que establecen la "analogía otra", la impensable, que hemos llamado *salvaje*.

Gil de Biedma y Lihn metaforizan el cuerpo como libro. En el primero ordenado, en el segundo desacordado. Uno bajo el signo de la estrella matutina, otro bajo el crepúsculo pálido del lucero vespertino.

Las diferencias, sin embargo, parecen ilusorias porque el tiempo se encarga de borrarlas todas: el cuerpo acordado y el desacordado son por igual víctimas de la temporalidad. Y así, aunque al español le quedan instantes felices fijados en tibias palabras familiares, también para él "ha pasado el tiempo y la verdad desagradable asoma: morir es el único argumento de la obra". Pero, sobre todo, comprende que ante el boquete oscuro del tiempo, ante la muerte, sólo le queda el silencio, la imposibilidad de grabar, de fotografiar en palabras lo inexistente.

#### BIBLIOGRAFIA

- BOCAZ, LUIS. 1984. "Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica". *Lar*, Revista de literatura. Madrid, mayo, N°s. cuatro y cinco: 34-42.
- CALDERÓN, ALFONSO. 1971. *Antología de a poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A. (Enrique Lihn: "Definición de un poeta". 324-348).
- CODDOU, MARCELO. 1989. "A la verdad por lo imaginario". *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX*. Ediciones del Maitén. Concepción, Chile. 147-168.
- ELECTORAT, MAURICIO. 1977. "Enrique Lihn", *Letras* 3. 33-35.
- FOUCAULT, MICHEL. 1968. *Las palabras y las cosas*. México, siglo XXI Editores.
- GUZMÁN, JORGE. 1984. *Diferencias latinoamericanas* (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig). Santiago, Universidad de Chile, Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos.
- KAMENSZAIN, TAMARA. 1975. "Creo que me encuentro en un estado de regresión hacia adelante. De Pulgarcito a King Kong's City". *La opinión Cultural*. Buenos Aires (27 de julio), 10-11. También en *Derechos de Autor*. 270-271.
- KRISTEVA, JULIA. 1974. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen.
- LASTRA, PEDRO. 1990. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile, Atelier ediciones.

- LIHN, ENRIQUE. 1969. *Escrito en Cuba*. México, D.F. Ediciones Era. S.A.
- LIHN, ENRIQUE. 1969. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria. ("Nota preliminar de Waldo Rojas").
- LIHN, ENRIQUE. 1981. "Entretelones técnicos de mis novelas". *Derechos de Autor*. Yo Editores.
- LIHN, ENRIQUE. 1984. "La pieza oscura". Santiago Editorial Universitaria.
- LIHN, ENRIQUE. 1983. *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte. ("Noticia preliminar" de Pedro Lastra).
- LIHN, ENRIQUE. 1986. "Pena de extrañamiento". Santiago, Sinfronteras.
- LIHN, ENRIQUE. 1988. *Enrique Tellez, descubridor de invenciones*. Santiago de Chile. Impreso por Ograma.
- LIHN, ENRIQUE. 1989. *Diario de muerte*. Santiago, Editorial Universitaria.
- ORTEGA, JULIO. 1990. "El posmodernismo en América Latina". En : *Homenaje a Alfredo Roggiano*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 407-420.
- PAZ, OCTAVIO. 1993. "¿Poesía latinoamericana?" *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz.
- PAZ, OCTAVIO. 1986. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, OCTAVIO. 1986. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, Conjunciones y disyunciones.
- SONTAG, SUSAN. 1974. *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona, Lumen.
- SCHOPF, FEDERICO. 1984. "Texto de homenaje a los 50 años de Enrique Lihn". en *Lar*. Revista de literatura. Madrid, mayo. N<sup>os</sup>. cuatro y cinco: 7.
- ZAPATA, JUAN. 1992. *La escritura crítico-reflexiva de Enrique Lihn: Opción por la imaginación*. Tesis doctoral. State University of New York at Stony Brook. Hispanic Language and Literature.