

*Poesía chilena de mediados de siglo.
Tres poéticas de la crisis de la vanguardia
(Arteche, Lihn, Teillier)*

ÓSCAR GALINDO V.
Universidad Austral de Chile

1. Introducción

La poesía chilena de mediados de siglo supone el intento de clausura de los dos vertientes dominantes de la segunda vanguardia; la vertiente surrealista, entendida como exploración en los estratos desconocidos del ser, y la poesía social que supone el intento de fusión de ciertas claves de la vanguardia con el realismo social. Si la poesía producida por la segunda vanguardia es en un principio una proyección de los presupuestos básicos de la vanguardia histórica, la poesía de los 50 supone una ruptura de sus claves y símbolos poéticos y, en particular, una contralectura de las propuestas surrealistas. La crítica al surrealismo ya había sido iniciada, al interior mismo de la generación del 38, pero es con la nueva promoción que se produce no sólo una crítica antivanguardista y antimoderna, sino que los elementos claves de la imaginación poética se desplazan, en su momento de emergencia, en otras direcciones. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la poesía de Enrique Lihn (1929-1988), Jorge Teillier (1935-1996) y Miguel Arteche (1926), poetas de los que básicamente nos ocuparemos en estas páginas, y que suponen modos diversos de superar (a veces en su vuelta atrás) el «surrealismo de joyería» o la «poesía social» de la segunda vanguardia.

El año 1950 resulta ser una fecha emblemática: Neruda publica *Canto General*, que en una de sus dimensiones más inmediatas testimonia una de las crisis históricas en el «estado de compromiso»¹ que era la democracia

¹ El concepto es de Tomás Moulian. «Desarrollo político y estado de compromiso. Desajustes y crisis estatal en Chile», *Estudios CIEPLAN* 8, 1982, págs. 105-160.

chilena². Una literatura social se impone sobre otras vertientes cuyo contenido crítico se vio aparentemente disuelto por los hechos. Se trató, es cierto, de un nuevo engaño de los sentidos, pero se tradujo en una serie de nuevas búsquedas ideológicas y estéticas.

El terreno en el que se encuentran los poetas que irrumpen en la década del 50 ofrece por lo mismo una complejidad interesantísima. Se acercan con dudas, a veces inconfesables, a la presencia arrolladora de Neruda³. Enrique Lihn ha señalado su condición de nerudiano secreto⁴; menos secreta es la inicial filiación de Efraín Barquero: su primer libro *La compañera* (1956) muestra en apariencia una actitud social similar que luego derivará hacia preocupaciones metafísicas y personales; más abierto, el rechazo de Miguel Arteche en su opción por una cuidada poesía de tono clásico. Es también la época en que se redescubre a Gabriela Mistral, a quien Lihn y Arteche, desde posiciones distintas, rinden homenaje. Pablo de Rokha mantenía también su propia escuela. La muerte de Huidobro (1948) impide el contacto de los autores del 50 con un maestro generoso como había demostrado serlo con los poetas de la promoción de Gonzalo Rojas y Eduardo Anguita. La cercanía de Nicanor Parra, que publica *Poemas y Antipoemas* en 1954, y que encabeza la ruptura de las estrategias de la vanguardia, al situar la figura del poeta como «hacedor de puertas y ventanas»⁵, justifica las intuiciones de muchos de los nue-

² En este contexto resulta fundamental la «traición» de González Videla a la incipiente tradición de los frentes populares. Elegido en 1946, en el año 1948 expulsa al Partido Comunista de su gobierno, dicta la llamada «Ley de Defensa de la Democracia», por medio de la cual ilegaliza a este partido e inicia una política represiva. Estos elementos se transforman en catalizadores de la atmósfera política y cultural de la década, de la que Neruda se convierte en su principal símbolo.

³ Es conveniente recordar, en todo caso, que la poesía de Neruda definida tempranamente como «sin pureza» se encuentra en tensión con las líneas dominantes de la vanguardia al menos desde las «Residencias». Cf. Luis Sáinz de Medrano. «Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la postvanguardia española e hispanoamericana», *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, Roma, Bulzoni, 1996, págs. 105-130.

⁴ Lihn reconoce en entrevista con Juan Andrés Piña su duplicidad ante Neruda, porque si bien se definía por ese entonces como un opositor «a fardo cerrado», a la vez «era lector del Neruda de las *Residencias*, que me fascinaban. Curiosamente, cuando aparecieron «Las alturas de Macchu Picchu» la gente estaba encantada y yo no me pude sustraer a esa fascinación, a pesar de las críticas que le hacíamos». «Enrique Lihn, situación irregular», *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén, 1990, pág. 139.

⁵ Las reacciones frente a Parra son, sin embargo, opuestas. Para situar dos casos extremos, Arteche manifiesta su rechazo rotundo, mientras Lihn inicia una colaboración y amistad

vos poetas. El lenguaje de Parra incide sin duda por diversas razones en las promociones sucesivas aunque no es el antipoema su legado más evidente, sino su tono conversacional y su actitud desmitificadora y antiépica.

En términos globales no es la del 50 una promoción polémica en sentido estricto, y, por lo mismo, su definición ha resultado compleja para la crítica. En ocasiones parece rescatar la tradición clásica, en otras acentuar una escritura metapoética y vuelta sobre sí misma, a veces volverse hacia lo doméstico y cotidiano, y, en general, abandonar las claves oníricas y americanistas de la promoción anterior. En su momento de irrupción sobresale la exploración en una subjetividad problemática sobre la que se reflexiona desde el lenguaje, manifestada a veces en una religiosidad angustiada o en un existencialismo ateo y, en general, en un sentimiento de extranjería vital y rechazo de los elementos más notorios de la sociedad contemporánea.

Como ha ocurrido en otros momentos, cada vez que la crítica se ha acercado a un proceso creativo reciente ha procurado ordenar el panorama ubicando a los poetas en torno a tendencias creativas. La poesía de los 50 no escapa a estas tentativas taxonómicas⁶.

que se prolonga en el tiempo. La colaboración de Parra y Lihn será permanente, ya sea en torno al «diario mural» *Quebrantahuesos*, como en posteriores publicaciones ligadas algunas a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, donde Parra y Lihn fueron profesores de literatura.

⁶ En términos amplios la crítica coincide en ver cuatro tendencias fundamentales: el hispanismo cristiano de Arteche, el coloquialismo metaliterario de Lihn, la poesía social y optimista de Efraín Barquero y la poesía lárca de Jorge Teillier. Los estudios más relevantes sobre el asunto son los de Pedro Lastra: «Las actuales promociones poéticas», *Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*, Santiago de Chile, Seminario de Humanidades, págs. 115-158 y «Notas sobre cinco poetas chilenos», presentado en el Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, Chillán (19 al 14 de julio de 1958), *Atenea* 380-381, *op. cit.*, págs. 218-234; Fernando Alegría: *La literatura chilena contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, págs. 19-20; y Juan Villegas: «Las coordenadas básicas en la poesía chilena del siglo XX», *Estudios sobre poesía chilena*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1980, págs. 47-72.

Un abordaje distinto es el que ha propuesto Mario Rodríguez Fernández, que intenta establecer las «contradicciones complementarias» que definirían esta producción: entre cosmopolitismo (Lihn) y americanismo (Teillier); entre centro y periferia y entre analogía e ironía. En fin, una lectura totalizadora de este proceso se fundaría, en su opinión, en el juego de «la analogía e ironía (sus disyunciones, congruencias y negaciones) que funda el discurso poético de la modernidad» (pág. 268) permitiendo una entrada al desarrollo de la lírica chilena contemporánea. Cf. «De Neruda a Lihn (Tres oposiciones complementarias en la poesía chilena contemporánea)», *Atenea* 465-466, 1992, págs. 261-268.

2. La autocrítica de la vanguardia

La realización en el año 1958 del Primer Encuentro de Escritores Chilenos, convocado por Gonzalo Rojas en la Universidad de Concepción, es un verdadero diagnóstico de la situación de la vanguardia en esos cruciales años. Allí Braulio Arenas, como un auténtico dinosaurio de pasadas épocas, vuelve a reafirmar la vigencia de los postulados de Mandrágora en el momento de su fundación (1938). En ese año Mandrágora había lanzado su manifiesto de defensa de la «poesía negra», y poco antes Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim habían publicado la crucial *Antología de poesía chilena nueva* (1935). Arenas vuelve ahora por sus fueros: «Nunca como ahora, y desde ángulos tan diversos, el hombre había sentido necesidad tanta de hacer tangible su libertad o, por lo menos, lo que él ha creído era su libertad»⁷. Su alegato sigue orientado tras la meta última de la vanguardia, el sueño de superar las dicotomías entre arte y vida, entre literatura y realidad, entre sueño y vigilia: «Nosotros podemos decir, y yo sueño en los instantes de “fusión” entre la poesía y la realidad» (pág. 10). La persistencia del espíritu de Mandrágora supone una lucha contra los convencionalismos, contra las ataduras de lo cotidiano y las limitaciones de las ideologías preconcebidas por medio de las mágicas palabras «amor, revolución y vida» (pág. 11). El texto a veces alcanza un tono profético acorde con la dimensión de su tentativa: «La esperanza de 1938 no va a ser contradicha veinte años después, y hoy como ayer creemos que llegará un día en que el hombre será el dueño de su destino, de una vez y para siempre» (pág. 13). El discurso sostenido por Arenas curiosamente contradicha por su ulterior acción poética y política, muchas veces limitada a un ejercicio retórico de la actividad surrealista, culmina con una abjuración del surrealismo en la última etapa de su vida.

En todo caso Arenas se encontraba solo y su defensa resulta casi absurda en el contexto de dicho congreso, orientado a reafirmar una poética realista. Prematuro envejecimiento del gesto vanguardista considerado como objeto de estudio casi arqueológico por parte de sus propios gestores. La ruptura tenía, sin embargo, muchas aristas. Allí Nicanor Parra lee su breve ensayo «Poetas

⁷ «La Mandrágora», *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, pág. 9. Esta edición reúne las ponencias de poetas, narradores, dramaturgos y críticos leídas en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos, 20 al 25 de enero en la Universidad de Concepción, así como las del Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, Casa del Arte, Chillán, 19 al 24 de julio de 1958.

de la claridad»⁸, para señalar como otro antecedente clave la antología de Tomás Lago: *8 nuevos poetas chilenos*, publicada por la Sociedad de Escritores de Chile en el año 1939, que incluía a un grupo de ausentes de la antología de Anguita y Teitelboim: Nicanor Parra, Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza Flores y Óscar Castro. Parra define a este grupo precisamente por oposición a los poetas vanguardistas de la *Antología de poesía chilena nueva*:

A cinco años de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales al alcance del grueso público... Claro que no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás... (pág. 47).

La verdad es que en esos tiempos la propuesta de Parra parece reproducir en sus términos la distinción entre modernistas y postmodernistas, es decir la pugna entre poetas exóticos y criollistas, en fin, las distancias entre un Francisco Contreras y un Pezoa Véliz, por ejemplo. La lucidez crítica acerca de su producción poética de la época de *Cancionero sin nombre*, no le impide aclarar su distancia de los surrealistas: «punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior» (pág. 47). ¿Cuál es esa evolución ulterior a la que hace alusión Parra? Se trata no sólo de una conciliación que reconoce un cincuenta por ciento de intuiciones correctas a la ingenuidad de los poetas de la claridad y el otro cincuenta a la ingenuidad de los poetas surrealistas de Mandrágora:

En conversaciones de Los Guindos, Gonzalo me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca (pág. 48).

La suma de la poesía negra de los surrealistas más la poesía blanca de Parra:

Nosotros mismos, tampoco podemos vanagloriarnos de haber ganado la batalla. El antipoema, que a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con savia surrealista —surrealismo

⁸ *Atenea* 380-381, *op. cit.*, págs. 43-48.

criollo o como queráis llamarlo— debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético (pág. 48).

El surrealismo poético de Parra alcanza en su desarrollo posterior componentes muy radicales que difícilmente alcanzaron los poetas mandragóricos. Más tarde Parra destaca en una entrevista el desconcierto de Braulio Arenas ante el *Quebrantahuesos*, diario mural publicado junto a Lihn y Jodorowski. El surrealismo de Arenas sería en su opinión nada más que «un surrealismo poético y menor, de joyería»⁹. Nada más duro para un movimiento que buscaba romper las fronteras entre literatura y vida. La crítica, más que a la poesía producida por los mandragóricos, se orienta contra la actitud, la retórica y la falta de necesidad en el contexto de la cultura chilena.

Aunque sólo sea por afán pedagógico es conveniente recordar que el encuentro de 1958, convocado por Gonzalo Rojas, reúne principalmente a los escritores del 38, dos décadas después del año emblemático que le da nombre, además de algunos representantes de la nueva promoción, luego conocida como «generación del 50». Los poetas surrealistas difícilmente habrían firmado algunos de los documentos producidos para el Encuentro, al mismo tiempo que se advierte la fuerte evolución y regresión estética de muchos de los integrantes de la segunda vanguardia que, por ser segunda, seguramente ya no sostenía la radicalidad de la primera¹⁰.

⁹ Leonidas Morales. «Conversaciones con Nicanor Parra», *La poesía de Nicanor Parra*. Anejo de *Estudios Filológicos* 4, Andrés Bello y Universidad Austral de Chile, 1972.

¹⁰ Los narradores allí representados exponen de manera casi unánime una misma visión de la narrativa como expresión y representación de la realidad social. Tal vez quien mejor sintetiza esta actitud sea Fernando Alegría en «Resolución de medio siglo». Se trata pues de superar la estética criollista, pero fundamentalmente como resultado del desplazamiento que se ha producido en el sistema social, incorporando nuevas ideas, nuevos problemas y sobre todo la evidencia de la conversión de una sociedad rural en urbana: «Hemos de rescatar nuestra novela cortándole sus últimas amarras con el rastreo geografismo botánico y zoológico de la pasada generación costumbrista. Hemos de llevarla al plano de las grandes ideas, de los problemas del hombre moderno, de los ambientes complejos de nuestras ciudades, y no sólo de nuestros campos y montañas; en contacto con el pensamiento internacional para que contribuya con un caudal humano e ideológico propio a dilucidar el destino del hombre en el mundo contemporáneo.» (pág. 147) La notable síntesis de Alegría muestra con claridad las deudas y novedades del lenguaje narrativo de mediados de siglo y el estado de una discusión que ciertamente abarcó buena parte de las ocupaciones de nuestros escritores. Debates que han hecho de la narrativa chilena, como tantas veces se ha dicho, una escritura eminentemente realista.

El hecho es que a esas alturas la mayor parte de los vanguardistas ya habían abjurado de sus principios iniciales y se inclinaban mayoritariamente por una poética fuertemente vinculada a la realidad social. Volodia Teitelboim en el mismo Congreso expresa, ahora desde una postura militante, la que en su opinión habría sido la equivocación de la vanguardia chilena:

El país estaba en crisis y nosotros estábamos en crisis. Nuestro ídolo era el pueblo y el pueblo no escuchaba nuestros incomprensibles cantos. Nos alejábamos de las realidades próximas so pretexto de tomar contacto con las realidades remotas y profundas, que por remotas y profundas dejan de ser realidades o nadie sabe exactamente si los son¹¹.

Teitelboim llega a hablar del «espejismo de la vanguardia» y define a sus representante (él mismo entre otros) como «ruidosamente europeizantes, sobre todo afrancesados y último grito» (pág. 109), eso sí con cariño.

Bien se ve que entre los escritores ha hecho mella la impronta de una poesía militante así como la crisis de representación del lenguaje vivida por la vanguardia, y la necesidad de aproximarse a la realidad y a la vida sobre la base de otros registros más cercanos. El hecho es que los poetas de las promociones posteriores se encontraron con un surrealismo suficientemente deslavado como para desconfiar de él. El contexto en el que habrá de surgir la poesía chilena de mediado de siglo estará marcada precisamente por esta crítica a la vanguardia; por la imposición evidente de un nuevo conservadurismo estético, y por la necesidad de otorgar a los mecanismos de representación del lenguaje poético variables nuevas que suponen un abandono de los ejercicios de equilibrismo poético del surrealismo, pero también de los registros más convencionales de la poesía de la claridad.

3. Entre destierros y tinieblas: tres poéticas de mediados de siglo

Es posible que la inexistencia de una condición grupal, a la manera de Mandrágora, por ejemplo, haya influido en la escasez de estudios de conjunto sobre la promoción de los 50. Sus integrantes desarrollan tempranamente

¹¹ «La generación del 38 en busca de la realidad chilena», *Atenea* 380-381, *op. cit.*, pág. 114.

una condición individual muy acusada y una dificultad de definición colectiva. De hecho hay que esperar algunos años para encontrar un documento que testimonie la existencia de la «generación», aunque se trate de un documento preparado por integrantes de la promoción siguiente, como ocurre con *Poesía chilena (1960-1965)* de Carlos Cortínez y Omar Lara¹², que reúne los trabajos presentados en el Primer Encuentro de Escritores Nacionales, organizado en Valdivia por el grupo Trilce en abril de 1965. Lo contrario ocurre en el terreno de la narrativa ya que tempranamente Enrique Lafourcade preparó la *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) y *Cuentos de la generación del 50* (1959) dándole arbitraria personalidad y nombre a los narradores¹³.

3.1. La conciencia primaria de una nueva promoción proviene de Miguel Arteche que en el mismo Primer Encuentro de Escritores Chilenos del 58 en Concepción presentó sus «Notas para la vieja y la nueva poesía chilena»¹⁴. El trabajo de Arteche busca, en su voluntad polémica, el reconocimiento de una nueva generación, muy restringida en sus alcances, integrada por él mismo, David Rosenmann Taub, Alberto Rubio y Armando Uribe Arce, autores que publican sus primeros libros entre 1945 y 1955, y que, en su opinión, «reaccionan casi de una misma manera, y lo hacen, esto es lo importante, no sólo con responsabilidad ante teorías poéticas sino con rigor frente a su quehacer de poetas: el poema» (pág. 16).

¿Pero de dónde nace esta conciencia generacional? Se trata de un intento de respuesta de las críticas que se le habrían hecho a los nuevos poetas por su carácter tradicionalista, convencional y por no aprovechar las libertades heredadas de los poetas de la vanguardia:

Nos acusaban, en fin, de no haber sabido aprovechar la lección de libertad que —según ellos— nos habían dado los poetas mayores, y de haber utilizado, en algunas ocasiones, la regularidad estrófica, y hasta la rima. Los poetas nuevos eran tímidos, no reaccionaban con-

¹² Santiago, Ediciones Trilce, 1966. El texto en cuestión considera integrantes de esta generación a Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann Taub, Alberto Rubio, Jorge Teillier y Armando Uribe Arce.

¹³ Un estudio académico de los documentos y testimonios de los narradores del 50 es el que ofrece Eduardo Godoy Gallardo: *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*, Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1991.

¹⁴ *Atenea* 380-381, 1958, *op. cit.*, págs. 14-34.

tra sus predecesores, no escribían largos artículos polémicos contra los viejos poetas: eran, en fin, gente pasiva y algunos de sus poemas se apoyaban demasiado en la tradición hispánica, sin mirar ni recrear lo que tenían en su contorno americano. Por un lado, los que trabajaban con técnicas surrealistas, nos llamaron conservadores: no se explicaban por qué para nosotros tenía una gran importancia la estructura del poema, y, en general, la arquitectura de la obra, y por qué nos atrevíamos a «contar» algo en la poesía; por otro lado, nos trataban de «escapistas» o mejor de «fugitivos», porque, según ellos, eludíamos los «candentes» problemas sociales y no seguíamos las aguas del realismo socialista. En otras palabras, los nuevos poetas chilenos eran blandos, intimistas, menores, se aferraban a las formas y carecían de las virtudes de sus mayores (págs. 17-18).

La extensa cita anterior viene a cuento para explicar no sólo algunos rasgos de la nueva promoción, sino también el tono peyorativo que habrían debido soportar, así como la sostenida defensa del control y del rigor del poema, rasgo distintivo, según Arteché, de los nuevos frente a los mayores: caóticos, irreflexivos y versolibristas. Se puede prescindir del intento de Arteché por demostrar la similar calidad —cosa muy posible por lo demás— de algunos poemas de los «nuevos» frente a los de los «viejos» —Neruda, Rosamel del Valle, Huidobro—, y el equilibrio y rigor frente al versolibrismo precedente, verdadera peste que el joven poeta quiere superar. Los nuevos poetas chilenos «comprenden la importancia de una visión unitaria de la obra de arte», ante un Neruda, por ejemplo, caracterizado por su «falta de estructura» (pág. 22), su castellano que en las *Residencias* «parece una mala traducción del inglés», y su modo versolibrista de expresarse lastrado por «defectos de composición» y un «pensamiento sintáctico-racional nada riguroso» (pág. 23). La defensa de la estructura, es decir, de la recuperación del poema unitario, es uno de los elementos centrales de la discusión. Sus propuestas difícilmente pueden proyectarse a todos los nuevos, porque tempranamente Lihn, Barquero y Teillier se muestran como versolibristas contumaces, desatentos al rigor matemático que exigiría el poema. Su posición marca, eso sí, una conciencia básica de algo que estaba comenzando a ocurrir en la poesía chilena contemporánea: el abandono de los proyectos totalizadores de la vanguardia histórica. No serían ya anti-vanguardistas como Parra, sino simplemente poetas afincados a la tradición.

En sus preocupaciones formales Miguel Arteché aparece como un poeta clásico, como tantas veces ha apuntado la crítica. Lo interesante estaría en

advertir las claves de este clasicismo que comparte con otros poetas de su generación. No es sólo un traspaso de moldes clásicos a la poesía contemporánea, sino una utilización de formas o estructuras ya generadas en busca de algún orden que al mismo tiempo tensiona la libertad creadora. Es éste, por lo demás, un rasgo característico de muchos otros poetas hispanoamericanos de su tiempo. El mismo Lihn, para poner un caso opuesto, no escapó a estas preocupaciones en sus «sonetos» de *París situación irregular* (1977), aunque desde una perspectiva desacralizadora, ausente en el solemne tradicionalismo mimético de Arteche. El autor de *Destierros y tinieblas*, situado en el espacio de reflexión del existencialismo cristiano, ahonda los temas de la libertad, el abandono del hombre, la fe como espacio de afirmación del ser¹⁵. Emblemático en esta línea resulta el poema «Nadie en el mundo» de *Destierros y tinieblas* (1963), que bajo el tópico del *ubi sunt*, realiza una serie de interrogaciones resultado de este no saber:

Padre, padre, ¿dónde estuvo
la montaña que borraste?
¿Y la puerta en la tierra?
¿Y las ventanas del aire? (pág. 45).

Permanentemente el hablante busca el sentido, aspira a alguna forma de absoluto que la temporalidad le niega y busca el apoyo divino en esta aspiración de sentido. A diferencia del poeta cristiano tradicional donde el mundo tiene un orden y un sentido, la poesía de Arteche se mueve en un espacio de ambigüedades y ambivalencias. De ahí que sus personajes muchas veces testimonien sólo el absurdo de la vida contemporánea (un hombre solo en la ciudad) o que su poesía adquiera frecuentemente connotaciones apocalípticas¹⁶ y el tema de la fractura temporal sea una de las bases de su angustiada visión.

Otro poeta cristiano nada optimista es Armando Uribe Arce (1933). Su poesía se establece como una permanente lucha con la figura divina, a la que increpa, ruega o insulta. Brevisimos poemas a la manera de los epigramáticos latinos, pero sin el humor de éstos, aunque con su misma hiriente ironía; brevedad y contención, pues su poética es básicamente una poética del silen-

¹⁵ Cf. Ana María Cuneo. «El tema de la muerte en la poesía de Miguel Arteche», *Revista Chilena de Literatura* 31, 1988, págs. 147-156.

¹⁶ Cf. Juan Villegas. «La visión apocalíptica en la poesía de Miguel Arteche», *Estudios sobre poesía chilena*, Santiago de Chile, Nascimento, 1980, pág. 207.

cio y del despojamiento. Y éste es un elemento fundamental para nuestra lectura, porque acerca su producción a la de Arteche, o algunas zonas de la poesía de Lihn, es decir, la angustia ante la comunicabilidad, en oposición a la poesía moderna hispanoamericana que hizo de la búsqueda de un lenguaje pleno uno de sus más importantes atributos. La brevedad, la escasez misma de su producción nos sitúan en ese espacio en el que a veces el único lenguaje es el mismo silencio.

3.2. En el artículo crítico «Momentos esenciales de la poesía chilena», fechado en 1969, es decir, cuando las aguas estaban ya menos revueltas, Enrique Lihn señala que lo específico de su generación se encontraría en el abandono del americanismo «romántico-naturalista y criollista» que habría sido el sello de los poetas neorrománticos y de la primera vanguardia. Bien es cierto que la descripción que hace Lihn de las propuestas de la poesía de principios de siglo es parcial, pero apunta nuevamente a la ruptura con los grandes proyectos vanguardistas, para situarse en el terreno existencial de las implemitudes y limitaciones de la vida urbana en la Latinoamérica contemporánea:

... creo que si nuestra generación fracasara poéticamente ello podría deberse —y se debe en parte en el caso de Chile— al empeño de repetir o permanecer en la órbita americanista, romántico-naturalista y criollista en que giraron los grandes poetas neorrománticos o los grandes poetas de la primera vanguardia. Ni el alma de la raza o, si se quiere, del hombre americano, ni la naturaleza son nuestras preocupaciones definitorias, sino más bien el hombre mudable, existencial que padece en Latinoamérica mucho menos ya entre los brazos de espantosas divinidades telúricas, devoradoras y fatales, que en curso de una vida amenazada permanentemente por la implemitud, la frustración y el fracaso individuales y colectivos¹⁷.

Como vemos, la lucha contra el criollismo no ha terminado todavía. En el mismo artículo, reafirma el carácter «realista», con las debilidades de la denominación, de la nueva escritura. El «realismo» lihniano, así como el «tie-

¹⁷ «Momentos esenciales de la poesía chilena», en VV.AA. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969. El artículo en cuestión, así como la casi total producción ensayística de Enrique Lihn, se encuentra reproducida en *El circo en llamas*, edición de Germán Marín, Santiago de Chile, LOM, 1997, de donde citamos indicando la fuente original, pág. 62.

rrafirmismo» parriano, no supone una vuelta a las preocupaciones del criollismo rural o urbano, sino una nueva clausura, desde claves menos abstractas y herméticas que las ensayadas por la vanguardia, del romanticismo americanista de tanto peso en la tradición literaria chilena:

Con todas las preocupaciones del caso habría que hablar de una progresiva cancelación, desde el modernismo, pasando por las viejas promociones vanguardistas hasta nuestros días, de ese romanticismo que se encuentra detrás de todos los impulsos culturales de Latinoamérica desde los días de la Independencia, en beneficio de una poética más y más realista. (pág. 63)

Este realismo no tendría otra razón que una nueva manera de plantearse ante «la situación del individuo en el mundo social», para concluir que «el universalismo romántico americanista no es, pues, la tarea de nuestra generación (pág. 63).

Aunque su poesía se ha leído inicialmente en el marco de la propuesta abierta por Nicanor Parra, no cabe duda que escapa a ella, pues Lihn, ciertamente, no pretende hacer de la poesía el lenguaje de la tribu o el inventario de la voz colectiva. Esta posición parece quedar claramente expuesta a propósito de su visión respecto de la propuesta de Parra:

Obvio es decir que siempre ha habido una falsa oscuridad poética, la que mi amigo Nicanor Parra llamó «retórica de monaguillos» y contra la cual sus «poetas de la claridad», él en una palabra, han levantado la antipoesía, es decir, una poesía genuina que, en cuanto tal, ciertamente, suele ser «más retorcida que una oreja», necesariamente oscura, difícil de penetrar¹⁸.

Habría que destacar, como precaución, que en Parra se puede establecer una clara diferencia entre la «poesía de la claridad» y la «antipoesía». La primera definiría la actitud de *Cancionero sin nombre* (1937) y tal vez de algunos textos convencionales de *Poemas y antipoemas* (1954), que se insertan en claves más tradicionales y que pese a su carácter levemente humorístico no presentan el sentido corrosivo y desmitificador de la antipoesía. Lihn no parece hacer las distinciones del caso, pero su interés por la antipoesía es evi-

-----¹⁸ «Definición de un poeta» fue publicado en 1966 en los *Anales de la Universidad de Chile* 137, año CXXIV, 1966. En: *El circo en llamas*, pág. 335.

dente y en diversos ensayos lo sitúa como uno de los «momentos esenciales» de la poesía chilena.

La búsqueda de una poesía socialmente lúcida le lleva a rechazar el posicionamiento ante el presente de los «poetas de los lares», cuyo mejor exponente es Jorge Teillier, por su supuesta falta de justificación histórica¹⁹. Ciertamente las opiniones de Lihn en este momento constituyen una ocasión inmejorable para advertir el espacio desde el cual sitúa su propia escritura.

Es evidente que la atmósfera cultural en la cual se mueve Lihn se encuentra en una compleja relación con ciertas bases del realismo socialista en su impronta latinoamericanista. El artículo «Momentos esenciales de la poesía chilena», fue preparado para una edición de *Casa de las Américas* durante la permanencia del poeta en Cuba, apenas iniciada la revolución. Sus reflexiones establecen un discurso a contrapelo de los grandes cantos de la vanguardia y su principal libro de la época, *Escrito en Cuba* (1969), va en la dirección de consolidar este ejercicio crítico. Artículos anteriores de Lihn insisten en la dimensión libertaria de la actividad creadora, pero desde una posición que desconfía del realismo socialista y del subjetivismo abstracto²⁰, pues lo que comienza a consolidarse en su posición es la idea de una poesía de la contradicción, claramente inserta en los debates culturales de la época.

La poesía de Enrique Lihn realiza un recorrido que parte de la noción misma de contradicción, de ahí su condición antianalógica e irónica. Sus pri-

¹⁹ «Este falso provincianismo de intención supralocal, desprovisto de una ingenuidad que lo justifique históricamente, quiere reivindicar una poesía que naturalmente no tiene ya nada que decir, en nombre de otra, artificiosa, cuyo supuesto y cuya falacia estriban en que, ante un mundo moderno de una complejidad creciente, desmesurado en todos sentidos y en tan grande medida peligroso, la actitud poética razonable estaría en restituirse a la Arcadia perdida, pasando, en un amable silencio, escéptico, minimizador, los motivos inquietantes de toda índole que acosan al escritor actual abierto al mundo y oponiéndole a este un pequeño mundo encantatorio, falso de falsedad absoluta, con sus gallinas, sus gansos y sus hortalizas». En *Definición de un poeta*, op. cit., págs. 336-337.

²⁰ Refiriéndose a sus posiciones en el momento de sus primeros trabajos Lihn escribe lo siguiente: «Supongo que el punto de vista correcto sobre la función social de la poesía no era el que predominaba en 1949 en el campo de la teoría estética marxista, pero no puedo decir que por ese entonces me interesara ni el marxismo ni en nada que, como teoría, no contribuyera a esa confusión psicológica, intelectual y estética —el llamado mundo propio del adolescente— que determinados contextos pueden agudizar». En *Casa de las Américas* 45, La Habana, 1967. *El circo en llamas*, op. cit., pág. 357.

meros libros, *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), son, en parte, una interrogación metafísica y existencial de cuño adolescente, donde el hablante se sitúa en medio de una solemnidad residencial²¹:

Yo me sitúo en medio de las cosas solemnes
(«Temblor de Dios», *Nada se escurre*, pág. 42)

de ahí la necesidad de buscar que las cosas del mundo tengan un sentido que no llega a encontrar:

Todo vacila en mí desde que empiezo
a caminar por una y otra calle,
con una idea fija
(«Laberinto», *Poemas de este tiempo y de otro*)

Su escritura va avanzando en la dirección de negar toda posibilidad alegórica al discurso poético, sobre la base de un sistema de negaciones y contradicciones metacríticas que se vuelve sobre su propio lenguaje, sobre todo a partir de *Escrito en Cuba* (1969).

En un volumen fundamental sobre la poesía de Enrique Lihn, Carmen Foxley sitúa su escritura en el contexto del neobarroco hispanoamericano, que prefiere denominar como manierista, y en sus relaciones problemáticas con el discurso de la modernidad. En su hipótesis Lihn desestabiliza

²¹ Utilizamos este concepto de manera intencional. La asociación ya fue realizada por Hernán Loyola para quien Lihn habría ido entregando sus propias *residencias*: «personalísimas e intransferibles sin embargo, como corresponde a un auténtico creador que logra configurar lo más suyo justamente al asumir la tradición de sus mayores, al digerirla y superarla de verdad». En su opinión sería el «único, verdadero y gran discípulo de Neruda, habiéndose sumergido en una de las zonas más profundas del océano nerudiano, logra llegar a la otra orilla y emerger más dueño de sus propios recursos, más entero, más individualizado». «Porque escribí estoy vivo», *El Siglo*, 30 de noviembre de 1969, pág. 10.

La apreciación de Loyola resulta interesante al advertir la base residencial de los primeros libros de Lihn. Ciertamente Lihn explora, como Neruda, en una subjetividad angustiada, inserta en la temporalidad y la atmósfera de una sociedad que provoca la insatisfacción del hablante. No es posible, sin embargo, imaginar la conversión «nerudiana» que Loyola espera de Lihn, porque lejos de convertirse fue acentuando justamente las contradicciones que su escritura le ofrecía, en lugar de inclinarse por una opción constructiva y positiva.

los fundamentos de cualquier sistema semántico, dominante, impositivo o cerrado, cualquier principio de razón suficiente, los sistemas cognitivos regulados o las referencias intertextuales y las ilusiones de la modernidad. Pero incorpora tematizando lo que ésta excluía, por ejemplo, la multiplicidad y disgregación de roles o máscaras del discurso y de la vida, la actividad inconsciente, la espontaneidad asociativa, la movilidad de la escritura y de la existencia, y otros rasgos que definen nuestra situación en el mundo²².

Los rasgos autorreferenciales, intertextuales e interculturales de Lihn, el trabajo en torno a las contradicciones y la duda, la ambigüedad, la pluralidad de sistemas sociolingüísticos, etc., hablan precisamente de esta tendencia a la mixtura estética y textual. Por otro lado, la tendencia a la fusión de distintas formas estéticas (literatura y pintura, por citar un ejemplo), la construcción de una mirada inestable y en permanente estado de duda, el uso de una literatura como reflexión sobre la cultura, que no evita sus aproximaciones a los corsés y limitaciones de formas textuales clásicas (como los sonetos) acercan su poesía a otros escritores de su tiempo en Hispanoamérica como Carlos Germán Belli y Óscar Hahn, por ejemplo.

3.3. Jorge Teillier realiza su propia lectura de esta tradición. Aunque la configuración de su mundo poético es muy temprana (*Para ángeles y gorriónes* es de 1956), sistematiza casi una década después su distanciamiento de la vanguardia en el artículo «Los poetas de los lares», que tiene el decidor subtítulo de «Nueva visión de la realidad en la poesía chilena»²³. Los poetas de los lares (Efraín Barquero, Rolando Cárdenas, Alberto Rubio y él mismo) se definirían básicamente por una vuelta a la tierra a la que no escaparía una importante zona de la poesía de algunos poetas mayores como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Braulio Arenas y Teófilo Cid. Esta vuelta a la tierra se traduciría en una suerte de «realismo secreto» que busca su justificación en las costumbres y ritos de la sociedad provinciana en contraste con la urbe contemporánea. De nuevo en una lectura parcial de la primera vanguardia, los poetas de los lares abandonarían el yo desorbitado y romántico (a la manera de Huidobro) y «ya no se situarían como el centro del universo», sino que se

²² Enrique Lihn: *escritura excéntrica y modernidad*, Santiago de Chile, Universitaria, 1995, págs. 40-41.

²³ *Boletín de la Universidad de Chile* 56, 1965, págs. 48-62.

convertirían en «observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y las cosas» (pág. 51). Pero no termina Teillier de escapar de la imagen romántica del poeta como «guardián del mito». En el prólogo a *Muertes y Maravillas*, «Sobre el mundo donde verdaderamente habito»²⁴, enfatiza la crítica al «mundo asqueante donde vive» y la nostalgia del futuro, «de lo que no nos ha pasado pero debiera pasarnos» (pág. 15). La mitificación de la aldea, la vuelta al origen, el intento de reencantamiento del mundo chocará en su poesía rápidamente con el impacto demoledor de la contemporaneidad. De todas formas, Teillier intenta afirmar un nuevo modo de entender la relación entre arte y vida, por medio de la búsqueda del saludo al porvenir que supondría vivir como poetas:

De nada vale escribir poemas si somos personajes antipoéticos, si la poesía no sirve para comenzar a transformarnos nosotros mismos, si vivimos rodeados de valores convencionales. Ante el «no universal» del oscuro resentido, el poeta responde con una afirmación universal (págs. 16-17).

En rigor la propuesta de Teillier mantiene los residuos de una lectura plenamente prevanguardista y moderna del rol del poeta que inevitablemente termina siendo derrotada por la persistencia de la temporalidad y de la historia. El poeta compañero de las palabras y las cosas termina registrando las circunstancias que marcan la crisis de la edad dorada.

En una entrevista Jorge Teillier afirma, para sorpresa del entrevistador: «Me molesta todo lo que no sea artificioso o artificial»²⁵, y luego señala que el paisaje del sur es un paisaje artificial y que su poesía podría ser perfectamente del sur de Francia. A pesar de la apariencia de naturalidad de su poesía, Teillier sabe que se trata de un constructo, un artificio. Esta idea es uno de los rastros que atraviesan la poesía de los poetas más representativos de su promoción: Lihn, Uribe Arce, Arteché, etc. A veces el carácter artificioso del lenguaje alcanza resonancias manieristas, en tanto recurre a sistemas culturales de referencias para apropiarse de ellos imitándolos, citándolos o parodiándolos en un diálogo permanente. Se trata de un juego de imitaciones que

²⁴ Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, págs. 9-19.

²⁵ En entrevista con Edgar O'Hara. «El poeta del sur: Jorge Teillier», *Isla Negra no es una isla: el canon poético chileno a comienzos de los ochenta*, Valdivia, Ediciones Barba de Palo, 1996, pág. 131.

difieren del modelo original y ahí radica precisamente su condición de neo-manieristas, en los que la experiencia del mundo está mediatizada por la cultura; textos escritos sobre textos, pero no sólo eso, textos escritos sobre cuadros, textos escritos sobre residuos del lenguaje.

Jorge Teillier intenta, en un primer momento, la construcción de un sistema analógico que le permita interpretar el mundo, pero se trata de un sistema analógico degradado por la temporalidad y por la modernidad. La búsqueda de lo que él mismo definió como «poesía lárca», no es otra cosa que la búsqueda de un espacio de arraigo en un tiempo que niega la plenitud. Como Darío, también Teillier podría haber afirmado que detesta el tiempo en el que le ha tocado vivir. Hay un intento de aferrarse a la memoria de esos pueblos todavía, al parecer, incontaminados de modernidad; pero es sólo una apariencia, un intento de aferrarse al lenguaje doméstico y cotidiano, para descubrir tempranamente que también «las amadas palabras cotidianas pierden su sentido» («Otoño secreto», de *Para Ángeles y gorriones*, 1956). La construcción de un mundo imaginado por la memoria le permite al poeta ciertos momentos de mayor optimismo, como ocurre con varios textos de *Poemas del país de nunca jamás* (1963), pero se trata siempre de una poesía fuertemente marcada por la melancolía y el extrañamiento del mundo. Por eso no es extraño que desde esta base inicial su poesía avance hacia un tratamiento ambivalente y deconstructivo del larismo. La presencia del tiempo y de los elementos del mundo moderno van agudizando una poética de la crisis, hasta alcanzar la casi disolución de todo espacio arcádico.

La construcción de un relato mítico, «la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra» («Los poetas de los lares», págs. 53) y cuyo espacio de arraigo en la memoria es la infancia aldeana de «La Frontera», se contradice con la propia experiencia del tiempo histórico que ve cómo ese mundo se descompone. Son demasiados los elementos desde la primera poesía de Teillier que contradicen ese tiempo mítico, de ahí que sea un «paraíso perdido». De ahí la tristeza que envuelve la atmósfera teilleriana, de ahí la sensación de desarraigo, de ahí la certeza del desamparo. El tiempo histórico es el tiempo en que se sitúa el hablante actual de los poemas de Teillier, pero desde ese presente degradado construye un relato donde el pasado de la infancia se convierte en pequeños relámpagos de plenitud. El problema se complejiza aún más en libros como *Para un pueblo fantasma* (1978), *Cantos para reinas de otras primaveras* (1985) y *El molino y la higuera* (1993), donde el presente se agolpa mostrando esta fractura y un distanciamiento irónico. En «Paisaje de clínica» el sujeto, «el abandonado», no puede consolarse con el

paisaje nerudiano; se trata de muelles que no permiten la partida, sino que obligan al anclaje:

Es la hora de dormir —oh abandonado—
 Que junto al inevitable crucifijo de la cabecera
 Velen por nosotros
 Nuestra señora la Apomorfina
 Nuestro señor el Antabus
 El Mogadón, el Pentotal, el Electroshock
 (Para un pueblo fantasma).

Notable en relación con la imagen de la aldea es «Notas sobre el último viaje del autor a su pueblo natal» del mismo libro, donde nada queda ya de ese pasado arcádico. El hablante, autodefinido como poeta, en la tesitura de aceptar que el suyo ha sido también un relato, llega a pensar «que no pertenezco a ninguna parte, / que ninguna parte me pertenece». En esa aldea natal «cuesta creer en la magia de los versos», y en un gesto que recuerda al último Darío, el poeta sólo es un empleado público, que tiene deudas y despertares de resaca, y que no ha pagado la luz ni el agua: «Mi futuro es una cuenta por pagar», y ésa es la síntesis de un discurso que de analógico sólo tiene los restos.

El discurso de la crisis y de la ironía en Teillier aún se puede rastrear en múltiples otros poemas que se tiñen además de la atmósfera opresiva de la dictadura. El más interesante por sus connotaciones vivenciales, literarias y políticas es «Adiós al Führer» (*Cartas para reinas de otras primaveras*), que toma el título de una novela de Enrique Lafourcade. El poema supone una fuerte defensa de la libertad y un rechazo a toda forma de autoritarismo, sea político:

Adiós a todo Führer que obligue a los poetas
 a censurar sus manuscritos o mantenerlos secretos
 bajo pena de mandarlos a su Isla o Archipiélago
 o a cortar caña bajo el sol de la Utopía

o literario

Adiós al Führer de la Antipoesía
 aunque a veces predique mejor que el Cristo de Elqui.
 Es mejor no enseñar dogma alguno, aunque sea ecológico,
 cuando ya no se puede partir a Chillán en bicicleta.

El poema finaliza con un juego de intertextualidades con Vallejo y Darío que traviste el sentido original para dotarlo de connotaciones políticas:

Adiós a todo Führer que nos dé *duro con un palo*
y también con una *soga*
creyendo que como él somos *apenas sensitivos*.

De esta manera Teillier nos enfrenta no sólo a las contradicciones que su proyecto poético presenta; también muestra un lenguaje en que se interrelacionan el desencanto, las intertextualidades arbitrarias y los juegos irónicos en un registro de plena actualidad.

4. Llenar el vacío con palabras

Con la poesía de los 50 se da por sentada la clausura de los proyectos globalizadores de la vanguardia, para utilizar un término en boga, y en su desarrollo se sientan las bases de una poesía postvanguardista. No consideramos en una misma situación la poesía antimoderna de Parra, aunque en esta antimodernidad se sientan las bases de su desarrollo, y porque la antipoesía es en rigor el último proyecto globalizador de la vanguardia.

La clausura del americanismo de cuño mesiánico o simplemente de una poesía social reivindicativa, ante la que se impone una visión crítica existencial y angustiada, provoca en la poesía de mediados de siglo un sistema de representaciones definido por la contradicción y de la duda, por las ambivalencias y por la percepción inarmónica de los procesos de modernización, de los que los conflictos entre lo rural y lo urbano no es otra cosa que una de sus metáforas más interesantes. En la historia se participa entonces por exclusión, pues ha comenzado a trizarse el mito del progreso. Producida ya la desconfianza en el lenguaje y sus trampas, en la retórica inflamada y mesiánica, al poeta le queda el recurso del método crítico. Esto es un discurso dedicado a desestabilizar otros sistemas discursivos por medio de la parodia, la ironía o el silencio, pero sobre todo una crítica de su propio discurso, en una forma de contralenguaje vuelto sobre sí mismo. La poesía de la desconfianza de la tradición y de sí misma, es la única manera de no caer nuevamente en las trampas del discurso que se quiere desmontar. La devaluación del lenguaje poético, y del lenguaje en sí mismo, está vinculado a la caída de la historia, en la que al poeta le corresponde la tarea del transeúnte y en la que participa por exclusión.

Los poetas del 50 debieron enfrentarse a una clausura de un modo de poe-tizar que significa ni más ni menos que la clausura de un lenguaje, el de la poesía moderna o vanguardista, y se enfrentan en consecuencia al desamparo de la condición de postvanguardistas. De ahí su atípico sistema de preferencias poéticas o literarias, que rompe en la superficie con la tradición moderna de la poesía que va de los románticos a los simbolistas, de éstos a los modernistas y a la vanguardia. Un solo gesto puede explicar este proceso: la poesía inicial de Lihn, sin duda el principal y más influyente poeta de su promoción, va del abandono de este discurso a su recuperación en clave negativa. La importancia de Lihn radica precisamente en haber sido capaz de insertarse en el debate sobre la poesía moderna desde una posición que hoy resulta fácil calificar de postmoderna o postvanguardista. La clausura producida por Nicanor Parra, por un lado, así como el rescate de la tradición clásica española, son parte de este gesto de situarse en el descampado de la precariedad de un medio literario que ya no puede creer en sus cantos. El tema es interesante porque en la medida en que se advierte un proceso de consolidación social de una política cada vez más activa, los poetas se ponen a la vera del camino. ¿Se trata de un problema de falta de conciencia social? Creo que el caso ofrece otra diadema para las musas. La poesía suele operar como un discurso no simétrico respecto de los discursos ideológicos dominantes, es decir, inevitablemente forma parte de un discurso contracultural. El discurso contraideológico de Neruda consistió precisamente en introducir en el régimen comunicacional de su tiempo un relato redentor y libertador en un momento que tendía a la exclusión de ese debate. De ahí que cuando ese discurso ha copado gran parte de la escena comunicativa los poetas más alertas optan por poner el dedo en otras llagas. El problema por lo demás se proyecta a la promoción de los 60, como ha señalado la crítica. Nuevamente poetas, en apariencia sin conciencia social, en un tiempo en que el horno arde solo. Hay que recordar que salvo escasos momentos el poeta emblemático de la poesía cívica, Neruda, luego de *Canto General* y desde *Estravagario* en adelante, se inclina por una opción personal y vital que no puede haber sido desoída por los poetas más nuevos.

¿Pero de dónde nace esta desconfianza y esta obsesión por la palabra y por el lenguaje, cuando se suponía ya superada? Creo que los poetas de esta promoción son la última consecuencia de un mito que todavía alimenta la poesía de este siglo. Sabido es que las concepciones cosmológicas de la palabra que alimentan buena parte de la literatura occidental fueron llevadas a su extremo por los poetas simbolistas y de la vanguardia. Rimbaud y Mallarmé

son precisamente parte de esta aventura inconclusa. En sus gestos se expresa la caída de haber cifrado las últimas esperanzas de la vida en la poesía. Cambiar el mundo con la palabra, dotar de sentido a la vida como quisieron los poetas de la vanguardia a la manera de Neruda, de Rokha, o Huidobro. Pero es visible que el itinerario de estos poetas muestra las ambivalencias e incluso el fracaso, los grandes trastazos de este proyecto. Tal vez el primero que anticipa en la poesía hispanoamericana esta limitación del lenguaje sea Vallejo, pero también se advierte en el regreso a lo vivencial y a la simpleza en Neruda, en el desencanto del último Huidobro y, por cierto, en la evidencia del fracaso de Pablo de Rokha, cuyo «Canto del macho anciano» es un verdadero programa de esta crisis.

Los poetas contemporáneos dicen que desconfían de la palabra, ya no creen en ella y se disfrazan para poder hablar, pero siguen obsesionados por la palabra, cautivos de ella. Tanta obsesión por acabar con la palabra, tanto hablar desde el silencio, tanto decir que la palabra es inútil, no puede sino significar algo extraño. Los poetas que leemos en el fondo se mantienen cautivos de esta imposibilidad, lo que se afirma por la fragmentación y el simulacro comunicativo que es el mundo actual, el mundo de las comunicaciones por excelencia. Tempranamente descubren que la negación de la palabra no puede sino llevar a una nueva metafísica, la metafísica del silencio, la metafísica de que la literatura no es más que un sistema de citas. Engaño que obliga a una nueva negación, la negación de negarse a sí mismos.

El desplazamiento de la voz que habla a la voz que escribe es otro rasgo que proviene de estos juegos de figuración. El hablante asume casi siempre figuras precarias. Juegos de pluralidad que desplazan la noción del sujeto como unidad, para dar lugar a una pluralidad semiótica en el que el sistema de referencias se encuentra tensionado. Se trata en todo caso de una apropiación progresiva: ni Lihn en sus primeros libros, ni Teillier, ni Arteche, ni Uribe Arce en un principio, hacen de este elemento un rasgo claramente constitutivo de su lenguaje.

Visto así quedan sólo dos opciones: o bien optar por el silencio, mostrar los vacíos del lenguaje o bien, tratar de llenar el silencio con palabras, aunque para lograrlo sea necesario disfrazarse una y otra vez, transformarse en una especie de loro que repite un lenguaje que no tiene sentido. Ahora bien los poetas de la promoción del 50 instalaron un discurso que en uno de sus espacios suponía ver el modo como afectaba al sujeto las transformaciones que se producían en el discurso social. Por otra parte habría que agregar un hecho indiscutible, interesante a la luz del desarrollo posterior de la poesía

chilena: Enrique Lihn progresivamente se convirtió en la figura por medio de la cual se proyecta el gesto vanguardista experimental de esta crisis del lenguaje.