

# CONTEMPORANEIDAD LÍRICA: ESPÍRITUS DE ÉPOCA Y ÉPOCAS

SUSANA CELLA

Universidad de Buenos Aires

## Resumen

Este trabajo consiste en un estudio comparativo de la poética de tres poetas chilenos teniendo en cuenta la dimensión espacio-temporal en que se inscriben sus obras desde los inicios a fines del siglo XX. El concepto de contemporaneidad y de épocas así como las variaciones incidentes en las propuestas poéticas según los diferentes momentos históricos y la relación con la tradición literaria y las rupturas, son el marco en que se inscribe el cotejo de los poemas analizados de Pablo Neruda, Enrique Lihn y Germán Carrasco.

*Palabras claves:* poesía, contemporaneidad, tradición literaria, poetas chilenos

## Abstract

The present discussion consists of a comparative study of the poetry of three Chilean poets, taking into account their temporal and spatial setting in the course the 20th century. The concepts of contemporaneity and epoch, as well as the relevant variations which impinge in the poetical projects according to the different historical situations and the relationship with literary traditions and turning points, are the framework in which the comparison between the poems under study – by Pablo Neruda, Enrique Lihn and Germán Carrasco – is developed.

*Key words:* poetry, contemporaneity, literary tradition, chilean poets

Cuando hablamos de contemporaneidad, de lo contemporáneo, pareceríamos estar implicando la fuerza de un deíctico, remisión al tiempo peculiar del que enuncia el término que se acerca así a la idea de actualidad (del presente de esa enunciación y de ese enunciante) y tal vez también, de coetaneidad (en el sentido de una “edad” compartida, lo que puede depararnos el trazado de “generaciones,” palabra de una tan extensa como polémica presencia en textos que exceden lo que a periodizaciones artísticas se refiere y que, casualmente, hoy día, en este ahora, parece expandir su significación en el mundo de las máquinas: “de última generación,” síntoma tal vez de una prosopopeya o bien de una tecnificación de lo humano. Al mismo tiempo, o mejor, en otra vertiente, la idea de contemporaneidad nos remite a una coincidencia (que bien puede ser temporal y todavía podríamos decir, espacio-temporal en tanto tengamos una visión cronotópica del problema al que nos enfrentamos cuando intentamos usar esta categoría; contemporaneidad entonces podría estar mentando no sólo una coincidencia en el tiempo sino también en otros aspectos relativos a las

respuestas que, en ese tiempo, se dan, en lo que nos concierne desde el arte, desde la literatura, a lo que es en tal lapso el desafío que la historia y la sociedad plantea, como también referirse a un común conjunto de representaciones, visiones de mundo, prácticas que pueden vincularse con la idea de un imaginario de época —lo cual a su vez da cuenta no sólo de lo que podrían ser convergencias sino asimismo divergencias teniendo en cuenta la múltiple y contradictoria trama social de cada momento histórico; esto nos lleva a considerar otra posible relación, la de lo contemporáneo en el orden de la simultaneidad, de fenómenos que tienen lugar en un período y que no necesariamente son coincidentes, como tampoco coetáneos o concomitantes. Asimismo, estas últimas asociaciones pueden vincularse o no con la idea de actualidad, ya que podemos hablar de contemporaneidad para referirnos no al momento del presente enunciativo sino a la concomitancia de actores sociales, de artistas o de fenómenos, para decirlo de algún modo, “de otra época.” La idea de contemporaneidad así se ve múltiple y un tanto profusa, pero no deja de persistir lo que su misma etimología induce: un tiempo compartido, con todo lo que esto implica: ¿con quiénes se comparte ese tiempo? ¿cómo es ese tiempo? Otra época indica la presencia de varias; así el aspecto sincrónico que se infiere de lo contemporáneo se relaciona con la diacronía y junto con eso con la perspectivización, con la mirada que deshace el énfasis en el deíctico de contemporáneo igual a actual para sostener, indefectible, la temporalidad. En este aspecto la contemporaneidad conlleva una implicación histórica relacionada con una noción de época como “momento,” “duración.” La formulación de la categoría podría indicar que es conscientemente asumida y puede ser enunciada entonces como “nuestra época,” “nuestro tiempo,” donde el “nuestro” destaca la idea del “con” de “comunidad” y “concomitancia.” Esto podría operar como base de definición de proyectos intelectuales y artísticos. Detectar y señalar lo que puede denominarse un “espíritu de época” —de duración variable, y vinculada con las circunstancias que tienen que ver con los movimientos propios de la literatura en su funcionamiento relativamente autónomo y con aquellos discursos y acontecimientos históricos en los que está inmersa, teniendo en cuenta la variabilidad de estos “espíritus de época”— debería impulsar a la caracterización de los rasgos que definen cada “época” asociados directamente a la idea de contemporaneidad, espacio-tiempo compartido y conciencia de ello. Teniendo en cuenta sobre todo los sentidos atinentes a la contemporaneidad como época, quiero remitirme a lo que, ya finalizado, proporciona la posibilidad de una visión en perspectiva: épocas del siglo veinte. Tal vez haya dos términos que también sea importante tener en cuenta en esta revisión: los tan discutibles como variables conceptos modernidad y postmodernidad. Ocupando este último el escenario de la década del ochenta en el siglo XX, no hizo sino remitir al otro, y ambos dieron cuenta menos de un diagnóstico o una periodización que implica tanto dos momentos como un acto de división, de reperiodización, de corte y a la vez de continuidades o diferenciaciones. La presencia de los prefijos tales como “post” o “neo”

inducen a pensar en la relación más que en una sustantividad; en tal sentido, la idea de una postmodernidad, sea la definición que elijamos, nos vuelca sobre la presencia resistente de eso que la antecedería y que, eludiendo otro tipo de categorías, se denomina postmodernidad. Queda también implicado en esto la idea de una finalización, fin de la modernidad, fin de las ideologías y desde luego, fin de siglo. El tránsito que me propongo se remonta a los comienzos, y la tradicional pero no poco exacta frase de espíritu de época adquiere su sentido al asociar espíritu con aire, aire de época, lo que se respira, algo así como un ambiente, una atmósfera en que se asientan sus afirmaciones y rechazos.

La palabra poética surge asumiendo —conscientemente o no— las instancias de la historia (también la literaria pero no sólo), se trata de la emergencia de algo que hace resonar un instante en la continuidad temporal, que ancla en un territorio por ella misma diseñado en un tejido de voces que son otras tantas irrupciones. Son entonces tres momentos los que tenemos en cuenta en este recorrido diacrónico/sincrónico, que tal vez podamos considerarlos tres momentos del siglo XX: el momento de la vanguardia histórica y su casi inmediata ligazón con la poesía política y social vinculada con las luchas antifascistas; las décadas del sesenta y setenta, en lo que se ha denominado neovanguardia y la vinculación con los acontecimientos históricos y con el desarrollo de debates que ponían en cuestión las relaciones entre arte, sociedad y política desde matrices diversas entre las que podemos destacar, en lo concerniente a la literatura, los aportes del estructuralismo y postestructuralismo; y por último, lo que se podría denominar el período finisecular, ligado esta vez a la imposición de un orden mundial, la concepción de globalización, pensamiento único y a la emergencia de teorías que formularon una idea de postmodernidad remitiendo así a una posterioridad de lo llamado “moderno,” en el doble sentido de modernidad asociada a la “edad moderna” y a las revoluciones burguesas y socialistas tanto como de modernidad en el sentido de “modernism,” como denominación de vanguardia, es decir teorías de la postvanguardia, de las postvanguardias, y respuestas artísticas asociadas con este estado del campo cultural y social.

El punto de partida del trabajo tiene como referencia el texto de Theodor Adorno, *Mínima Moralia*, escrito justamente en el final de la guerra con una agudísima y casi profética visión del futuro: el desarrollo posterior del capitalismo, las nuevas máscaras de la dominación, el lugar del arte en el mundo administrado. Teniendo en cuenta dicho marco se pueden señalar algunos momentos de fuerte cohesión en el sentido de contemporaneidad, como por ejemplo en la década del sesenta: las discusiones acerca de “la muerte de la novela,” la aparición del boom latinoamericano, la nueva poesía. Lo que se pone en juego es un cambio de imaginarios sociales a partir de los cuales surgen las producciones literarias tanto como se conciben los caminos y funciones del arte y la literatura notoriamente modificadas en relación con la progresiva influencia de lo mass-mediático en el sentido en que funciones anteriormente adjudicadas a la literatura pasan a ser cubiertas por otros medios, fenómeno este que podría remon-

arnos a los comienzos del siglo y en tal sentido vale recordar el clásico texto de Hauser, “Bajo el signo del cine.” Es decir, si consideramos en proceso la aparición y desarrollo de los medios masivos de comunicación, sobre todo los audiovisuales, podemos pensar en un proceso en incremento correlativo justamente a la expansión de tales medios, y no a una ausencia de estos hasta las últimas décadas del siglo. La presencia de un nuevo medio, para remontarnos al caso de la aparición de la fotografía, provoca respuestas en el campo artístico, y, en lo atinente a la vanguardia histórica, la sabida idea de una actitud que combina un repliegue sobre sí (énfasis en los materiales y procedimientos, autorreflexividad, alejamiento de la comunicatividad inmediata, experimentación) al mismo tiempo que el planteo de un arte nuevo, por lo menos en algunos movimientos, vinculados a la necesidad de un cambio en la sociedad que debía producirse también en el arte. El cine, la radio, la televisión, plantean otros tantos dilemas y oposiciones, como por ejemplo la dicotomía tantas veces discutida entre lectura versus televisión; las relaciones entre estos medios y las artes tradicionales muestran movimientos de ida y vuelta, no pocos se han señalado entre cine y literatura. En los varios trabajos de Julia Kristeva acerca de la revuelta,<sup>1</sup> al tiempo que se define esa exploración —a través de figuras como Sartre, Aragon o Barthes— acerca de “la permanencia de la contradicción, lo provisorio de la reconciliación, la evidencia de todo lo que pone a prueba la posibilidad del sentido unitario,” se expresan las condiciones o la pregunta por la posibilidad de la continuidad de esa cultura de la revuelta en el mundo caracterizado por la norma pervertible:

La curiosidad psíquica, supuestamente natural, cede ante la exigencia de una pretendida eficacia y se muestra cada vez menos natural; los indiscutibles progresos de las neurociencias son valorizados ideológicamente y difundidos como antídotos para los padecimientos psíquicos negados paulatinamente en su propia existencia para ser, en cambio, reemplazados por su sustrato, la deficiencia neurológica. Un Materialismo esquemático pretende dejar de lado el dualismo freudiano que preservaba el lugar de la iniciativa, la autonomía o el deseo del sujeto. Un cognitivismo extremista subsume en la misma lógica la heteronomía de las representaciones psíquicas por un lado, y la economía neuronal, por el otro. Finalmente, reivindicaciones consideradas políticamente correctas ensalzan las diferencias étnicas y sexuales rechazando enfoques racionales (el psicoanálisis entre otros), que permiten, sin embargo, establecer con claridad sus singularidades. Al denigrar lo que llaman un universalismo analítico, estas corrientes oscilan entre la militancia y las lógicas de secta. (Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, 25-6)

No es únicamente la expansión de los medios de comunicación masiva lo que incide sobre la literatura y su lugar o sobre la poesía que desde la vanguardia conlleva ese doble movimiento mencionado, por otra parte, los cuestionamientos acerca del lugar del arte, su posible muerte, las diversas formas en que

---

<sup>1</sup> Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la revuelta*, Buenos Aires, Eudeba, 1998; *La revuelta íntima. Literatura y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba, 2001; *El porvenir de la revuelta*, México, FCE, 1998

se lo ha abordado –psicológicas, sociológicas, formalistas, etc.– se verifican en reflexiones en los años sesenta<sup>2</sup> donde se hace notoria la percepción de una crisis cuya manifestación se visibiliza en el último tercio del siglo cuando la cultura deviene, en palabras de Kristeva, “una manipulación decorativa bien tolerada por la sociedad de espectáculo, simplemente, sumergida y condenada a la imposibilidad por la cultura-diversión, por la “cultura-performance,” por la “cultura show” (Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, 14)

En este sentido recorrer el camino del siglo en una suerte de sinécdoque, o sea, a través de la selección de tres momentos, muestra la diversa asunción del espacio tiempo según este se ha ido modificando, y, señala al mismo tiempo algunas constantes en un devenir que asume variadas respuestas a una singularidad propia de la palabra poética, como instituyente y a la vez histórica, en su simultánea inmanencia y trascendencia, y también, en su capacidad de adaptación y resistencia, cuestión esta última que puede aludir tanto a lo atinente al modo de constituir los textos como a respuestas adaptativas en el sentido de ausencia de cuestionamiento del mismo modo que el nombrar la resistencia puede aludir al enfrentamiento con lo que se rebela ante el nombre o bien como mitificación de una práctica.

#### EN DIACRONÍA Y SINCRONÍA, UN ESPACIO TIEMPO ACOTADO

Obviamente, las consideraciones anteriores presentan un carácter de generalidad que a partir de aquí quiero acotar en un recorrido cuyo espacio podría denominarse “poesía chilena en el siglo veinte” y no “del” siglo veinte, ya que no se trata de una panorámica sino de una incursión que propongo en tres hitos. Los tres poetas a que me referiré son chilenos, todos del siglo XX; sus respectivos nacimientos se fechan en 1904, 1929 y 1971, y sus nombres son Pablo Neruda, Enrique Lihn y Germán Carrasco. Es decir, si el primero abre el siglo pasado, el último lo trasciende; la efímera coexistencia entre los años 1971 y 73 resulta irrelevante en lo que hace a la idea de contemporaneidad, mientras que no lo es en tanto tales fechas marcan acontecimientos que tienen que ver con aquello que para Neruda es una culminación; para Lihn, un despliegue; y para Carrasco, la no poco importante fecha de su llegada al mundo en un momento en que no sólo su país, aunque también y muy especialmente, lo coloca en un momento en que ciertos hechos experimentados por los otros dos como conciencia vivida, serán para él un pasado que indagar, una tradición literaria en la que deberá hurgar para componer su obra, nombres los de los otros poetas devenidos para él en instituciones que incidieron en su carrera literaria: Fundación Pablo Neruda, Premio Enrique Lihn.

---

<sup>2</sup> Revista *Arguments* No. 19, París, tercer trimestre de 1960. Traducción castellana VVAA, *El arte en la sociedad industrial*. (1973), Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.

LOS VERSOS MÁS TRISTES ESTA NOCHE Y LA GARRA MINERAL DE LA POBREZA:  
UNA TOTALIDAD LLAMADA PABLO NERUDA

El 30 de marzo de 1962, con motivo de la incorporación de Pablo Neruda como Miembro Académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Nicanor Parra, sin dejar de exhibir sus convicciones respecto de la “antipoesía,” es decir de una poética tomada justamente como ruptura con la lírica nerudiana, menos una actitud “contra” la poesía que contra cierto tipo de poesía con un vocabulario “poético,” un “lirismo” exacerbado, ciertos tópicos o temas “poetizables,” hacía sin embargo el elogio del poeta de las Residencias exaltando el Canto General “desparejo” como la Cordillera de los Andes, pero además desplegaba una caracterización y periodización de la poética nerudiana en tres etapas: “I. Caída de la torre inclinada de la conciencia al abismo del subconsciente nebuloso y caótico. II. En una permanencia más o menos dilatada del ser en esa atmósfera irrespirable. III. En una vuelta triunfante a la realidad, después de una lucha cruenta” (Neruda, Parra, *Discursos*, 20), tomando como puntos de referencia *El Hondero Entusiasta*, las *Residencias* y el *Canto General* respectivamente. En el prólogo a la reedición de 1997 de *Residencia en la Tierra*,<sup>3</sup> Federico Schopf habla de un desplazamiento –actual, finisecular– en un cambio según el cual el interés hacia el poeta político se desplaza a aquellas obras en las que predominan los aspectos subjetivos, lo que una vez más confirmaría esa división que el mismo Schopf intenta, en la revisión que efectúa, señalar menos estas particiones que un camino de discontinuidades y recurrencias. En la obra póstuma de Neruda, por ejemplo en el *Libro de las preguntas*,<sup>4</sup> podríamos ver una suerte de confirmación a esa hipótesis:

LXII

Qué significa persistir  
en el callejón de la muerte?

En el desierto de la sal  
cómo se puede florecer?

En el mar del no pasa nada  
hay un vestido para morir?

Cuando ya se fueron los huesos  
quién vive en el polvo final?

Tramo final de una travesía en la que resulta difícil reconocer al poeta afirmativo, confiado en la persistencia del canto y “la concepción de la Historia como un proceso progresivo y acumulativo” en el cual “los éxitos y los fracasos se van consumando hasta que irrevocablemente culminen en la victoria de la JUSTICIA y de la FELICIDAD” (Neves, *Pablo Neruda: La invención poética de la histo-*

---

<sup>3</sup> Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997

<sup>4</sup> Neruda, Pablo. *Libro de las preguntas*, Buenos Aires, Planeta, 1992

ria, 43. Mayúsculas de la autora). Las exaltaciones y los rechazos motivados por el Canto General no dejan de dar cuenta de algo que, más allá de ellos, permanece y que es una figura de poeta en dimensión totalizante, de ahí la conocida comparación con Walt Whitman e incluso con Vladímir Maiakovski, pero, todavía más allá de lo que sería el poeta como voz de un continente, un pueblo, el porvenir, etc., Neruda, como lo testimonian las “revisitaciones” que entre el fin del siglo pasado y los comienzos de este se hacen de su obra, es una de las cimas de la poesía castellana moderna. No es sólo entonces lo que su extensa obra construye en tanto espacio tiempo compartido con otros poetas contemporáneos de los tiempos de las vanguardias históricas, la Guerra Civil Española y la poesía social y con una específica e imitada retórica, lo que testimonia las afinidades y controversias que abarcan por lo menos cinco décadas del siglo XX, sino también las lecturas desde otra contemporaneidad, la finisecular, en la cual, como dice Schopf:

...conviene recordar la atmósfera acalorada de esos años, en que la intimidación producida por el aplauso indiscriminado y aplastante, en contrapunto con el grotesco repudio de una derecha emocionalmente cegada, dificultaba enormemente una lectura crítica o siquiera elementalmente estética de la poesía política nerudiana -que se movía entre la que comunicaba poéticamente contenidos políticos y la mera literatura de servicio-, en un medio en que muchos callaban para, así se pedía o exigía, “no hacerle el juego al enemigo.” (Schopf, 11)<sup>5</sup>

Cabe agregar algo a lo que señala Schopf y que, creo, atañe directamente a una definición ligada a la idea de “generación” literaria, pero sobre todo a un proyecto escriturario que, a su vez, se hace cargo de su contemporaneidad: la historia continúa, los hechos inciden y nuevas respuestas son necesarias para configurar un proyecto poético propio, que también, en su respectiva contemporaneidad, se haga cargo, hable de su época. Dice entonces Enrique Lihn:

...Y así empezó a girar la vieja rueda –símbolo de la vida–  
la rueda que se atasca como si no volara,  
entre una y otra generación, en un abrir de ojos brillantes  
y un cerrar de ojos opacos  
con un imperceptible ruido musgoso.

“La pieza oscura,” de *La pieza oscura* <sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Schopf, Federico, autor y compilador. *Neruda comentado*, Santiago de Chile, Random House Mondadori, 2003. Este texto incluye ensayos de Antonio Mellis, Emir Rodríguez Monegal, Jaime Concha, Gabriela Mistral, Mario Rodríguez Fernández, Hernán Loyola, Héctor A. Murena, Enrique Lihn, R. D. F. Pring-Mill, Alain Sicard, Giuseppe Bellini y Jorge Edwards. La sola mención de algunos de estos nombres da cuenta de las diversas perspectivas de lectura tanto por la datación como por las concepciones de los autores.

<sup>6</sup> Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1963

## CIUDADES SON IMÁGENES: ENRIQUE LIHN

Cuando José María Valverde se refiere al Canto General de Neruda <sup>7</sup> señala con cierta perplejidad, habida cuenta del llamado viraje hacia la poesía política de Neruda, de que la Naturaleza desempeñe un lugar tan preponderante, junto con el mundo precolombino, la época de la Conquista, las luchas por la independencia, los sucesivos héroes, tiranos, anónimos luchadores o famosas figuras históricas, en contraste con la renuente presencia de otro espacio típicamente americano (la singularidad de las ciudades americanas ya señalada por Ángel Rama en *La ciudad letrada*<sup>8</sup>), en las que también la historia de victorias y derrotas acontece. Podría señalar aquí un punto de ruptura que queda manifiesto en la obra de Lihn, quien no desea ir a Machu Picchu, y que en cambio, instala sus poemas en el espacio urbano, el propio y el ajeno, el del reconocimiento, el del regreso, el del itinerario o de la separación.

Al referirme al proyecto escriturario de Lihn y a su rechazo de la retórica nerudiana, creo no es de menor importancia tener en cuenta el modo en que Lihn caracterizaba a sus antecesores respecto de este punto. En “Momentos esenciales de la poesía chilena”<sup>9</sup> Lihn no sólo explicita su visión como creador y lector, también da cuenta de ciertas concepciones que, aunque de modo parcializado, organizado en literaturas nacionales (señalando de paso la balcanización cultural), enfatizaron el carácter nacional de las literaturas de América Latina articulado con los aspectos relativos a la geografía y las tradiciones locales, con respuestas tales como el criollismo, el indigenismo o cierto telurismo esencializante. En lo que respecta a su país, al referirse al “primer grupo de la vanguardia poética latinoamericana” en el que tanto incluye a Gabriela Mistral como a Neruda y a Vallejo, subraya la incidencia de una determinada noción del hombre y la naturaleza americanas, a lo que se agregaría luego, en los dos últimos casos, la preocupación política y social, que, alimentada por el marxismo, dejarían a su vez de lado las “oscilaciones” e “incongruencias” del Modernismo Hispanoamericano en este aspecto. Vinculados todos ellos a una ascendencia romántica y a esa visión de la tierra prevalente sobre todo en la lectura, vale la pena destacar lo que Lihn dice en su artículo “César Vallejo”: “El poeta al que sus compañeros de generación consideraron el fruto espontáneo, natural y perfecto del indigenismo y de la peruanidad, fue a pesar de ello un discípulo más o menos secreto de los refinados simbolistas franceses.” Culmina el artículo señalando “la resurrección permanente de su verbo, quizá el más vivo de la poesía moderna en lengua española.” (Lihn, Enrique, “César Vallejo,” *El circo en llamas*, 69-70).<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Capítulo dedicado a Pablo Neruda en el Volumen 9 de *Historia de la Literatura Universal* (Martín de Riquer y J. M. Valverde), Madrid, Planeta, 1986

<sup>8</sup> Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984

<sup>9</sup> Lihn, Enrique, “Momentos esenciales de la poesía chilena” (vv.aa., *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969; incluido en Lihn, Enrique, *El circo en llamas*, Santiago de Chile, LOM, 1996

<sup>10</sup> Lihn, Enrique: “César Vallejo,” *Cormorán*, Santiago, año 1, número 3, 1969; en Lihn, Enrique, *El*



Desde esta perspectiva, Lihn sostiene la necesidad de una ruptura con esa tradición, una ruptura que expande a su generación “los escritores que en Chile empezamos a hacer literatura alrededor de los años cincuenta.” Concisamente queda planteado lo que caracteriza a su poesía: “describir desde adentro una situación histórica entendida en su doble cara individual y colectiva, y naturalmente crearla y hacerla vivir plenamente en el lenguaje” (Lihn, Enrique, “César Vallejo,” *El circo en llamas*, 59 y ss.)<sup>11</sup> La ruptura no implica ignorar lo anterior, lo que queda testimoniado en sus varias referencias a los antecesores en los ensayos y en los poemas, sino la búsqueda de una expresión propia de acuerdo con el conjunto de ideas y concepciones diferenciadas de las que sustentarían las de los poetas anteriores. Desde luego no poca influencia tuvo la propuesta “anti-poética” de Nicanor Parra, pero no se trataba de cambiar un epigonismo por otro. Si bien hay una actitud de atención en los componentes poemáticos opuesta al neorromanticismo, al pintoresquismo, a ciertas formas de la poesía social y un cuestionamiento del lirismo, esto no implica el abandono de lo lírico, sólo que desde una escritura que apela a otros registros. Contemporáneo de Ernesto Cardenal, Roque Dalton y Francisco Utrero, Lihn comparte aspectos de estas poéticas, en tanto búsqueda de una poesía irremisiblemente inscrita en un tiempo que aunaba tanto expectativas como fuertes conmociones y que sostenía una potencia testimonial alejada de la declamatoria así como del repliegue en una subjetividad desligada del entorno, un entorno múltiple al que atender en todos sus matices apelando a voces poéticas varios, a la figura del poeta como transeúnte (Poesía de paso), a que asumiera el dolor sin eludir la ironía. Su aspiración a lo que denomina “realismo” entonces afinaría en ese más de expresión que no desdeña ningún aspecto, donde lo serio y lo cómico se encuentran ineludiblemente relacionados. Por otra parte, la autorreflexividad no implica una impostación de teoría en el poema sino que puede jugar como agudeza del ojo que mira simultáneamente el referente y el texto, el cual dice este juego de visiones.

El rechazo al yo colectivo nerudiano como inflación de un yo subjetivo es visto como un apartamiento del habla, en una suerte de desaprovechamiento de la cualidad poética que la elaboración del lenguaje cotidiano en su riqueza puede aportar a la poesía. Si la naturaleza deja de ser determinante y se reclama un “realismo” visto como alejamiento de “una montaña de retórica,” la poesía de Lihn va a valorar formas del coloquialismo, incorporar formas lexicales de diversa proveniencia, como citas explícitas o implícitas, conjugadas en poemas que pueden adscribir al versículo, al soneto, al verso libre o directamente al prosaísmo. Ya no naturaleza sino una idea de “naturalidad” como posibilidad de expresar lo corporal, el sentimiento y el rigor intelectual simultáneamente Una

---

*circo en llamas.*

<sup>11</sup> Lihn, Enrique, “Momentos esenciales de la poesía chilena” (vv.aa., *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. (1969), La Habana, Casa de las Américas, incluido en Lihn, Enrique *El circo en llamas*, 1996

primera persona puede exponer un episodio anecdótico, apelar a un tú (por ejemplo a una mujer), remitir a un lugar (una variada geografía que incluye lugares de América y Europa), o exponer, en una larga composición, con algo de ensayo y manifiesto, una poética. Tal es el caso de “Varadero de Rubén Darío,” leído en 1967 en el Encuentro de Rubén Darío en Varadero, Cuba, el título ya indica el juego con la palabra y la opción que se explicita al final del poema luego de pasar revista no sólo al poeta homenajeado sino también a un estado de la literatura donde no se omiten referencias a Kafka, por ejemplo e inclusive al propio encuentro, para concluir:

No acepto por razones difíciles y aburridas de explicar que hagamos un mito de Darío, menos en una época que necesita urgentemente echar por tierra el 100 por ciento de sus mitos.<sup>12</sup>

Momento de polémicas y énfasis, exhibición de la ruptura, pero al mismo tiempo, la constante indagación por el sentido de la escritura. Uno de los más famosos poemas de Lihn, “Porque escribí,”<sup>13</sup> manifiesta la veta reflexiva de Lihn tendiente a mostrar una interioridad irreductiblemente vinculada con un contexto histórico que encuentra su desarrollo exacerbado en *Batman en Chile* de 1973,<sup>14</sup> una novela de aventuras paródica y política. Los poemarios posteriores a 1973 evidencian la inestabilidad del recorrido por ciudades diversas (Madrid, Manhattan, París) en el recuento de amores perdidos o encontrados, en la manifestación de ausencias. *Estación de los desamparados*<sup>15</sup> parece deshacer las apelaciones de otros poemas y confirmar una situación de máxima intemperie:

PARA NINGUN DESTINATARIO  
sin la esperanza ni el propósito de influir sobre el curso de  
las cosas  
el poema es un rito solitario  
relacionado en lo esencial con la muerte.

En *El Paseo Ahumada*,<sup>16</sup> claro afincamiento en la ciudad, en la ciudad transformada por la dictadura, Lihn vuelve al largo poema prosaico. El cotejo con *Escrito en Cuba*, menos que darnos un contraste entre dos momentos (definibles tal vez como un “antes” optimista en los sesenta y un “después” pesimista en los ochenta), nos ratifica una misma poética. Si en el *Paseo* hay un rechazo al *Canto general* por la falta de palabra, también en el otro texto, y recurrentemente en poemas posteriores, el alcance de la palabra poética, su función, están en entredicho, continuamente, en un doble movimiento que reafirma la importancia de la palabra al tiempo que la pone en cuestión, empezando por la propia. Así, en *Escrito en Cuba* dice:

---

<sup>12</sup> Lihn, Enrique, *Escrito en Cuba*, México, Era 1969

<sup>13</sup> Lihn, Enrique, *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria 1969

<sup>14</sup> Lihn, Enrique, *Batman en Chile*, Buenos Aires, De la Flor 1973

<sup>15</sup> Lihn, Enrique, *Estación de los Desamparados*, México, Premiá 1982

<sup>16</sup> Lihn, Enrique, *El Paseo Ahumada*, Santiago de Chile, Ediciones Minga 1983

Se acabó la vocación para el canto  
nada con esa pequeña locura feliz  
la fe en la poesía  
Que esperen de otra parte las cosas totales: a este tranco y  
a mi edad la madurez se me escapó  
Adió grandes visiones otras las alumbraron  
Genios. Pero yo tengo también mis derechos  
Entrar en el juego por el otro lado  
A paso de mosca bajo el estruendo de las sienas  
Saludándome<sup>17</sup>

Entre lo que es íntimo y propio y la voz abierta al exterior se mueve constantemente la poesía de Lihn, testimonio que culmina en un máximo desafío: escribir, enfermo incurable, un Diario de muerte.

#### EL MUNDO SE DIVIDE EN TRES: GERMÁN CARRASCO

El poema “El mundo se divide en tres” de *La insidia del sol sobre las cosas* se puede leer como la composición de un espacio ciudadano en el que hay “fachadas continuas,” “blocks o villas” y “parajes ingleses donde leer p. ej. *El Ruiseñor*, y sentarse, y nada...” Son en definitiva escenarios para “el crimen y el amor.” “Qué más da,” dice el poema siguiente “Fachadas continuas,” una expansión de lo enumerado en el anterior y una invitación al “recorrido y sus consecuencias.” Entre citas que incluyen títulos de películas, nombres de actores, poetas, canciones, se exponen los objetos iluminados, disponibles para un catálogo que podría ser “un buen poema.” El sol no proporciona una iluminación, sino que con violencia hace visibles las situaciones marcadas por la belleza o la fealdad tanto como muestra las escenas en las que puede haber de todo:

...se vislumbran cuatro ampolletas en pilares, simulando cirios  
O sea: la ventana finalmente se abre, el aire da en el rostro y apaga  
la vela que ampara la desnudez, el sadomasoquismo y la tortura  
“Oficio,” de *La insidia del sol sobre las cosas*

En este mundo de simulacros y crueldades, los poemas focalizan aquello capaz de desatar algún sentido:

Como los que miran el crepúsculo con el disgusto de una soledad involuntaria o como el turista que no se inquieta demasiado con el paisaje o la miseria los perros ven pasar los camiones con contenedores (Arica-La Paz-Santiago), gestos casi humanos al vernos comer las frituras que les acercábamos bajo las mesas —te lamían las piernas, Rita Consuelo—. El tren se arrastraba hasta que el pasto cubría los rieles, esos trenes mutilaban a los perros y los camiones cuyos conductores ven apariciones y demonios; todas esas cosas que giran son el tiempo —ladraban—,

---

<sup>17</sup> Lihn, Enrique, *Escrito en Cuba*, México, Era 1969

un bufón de labios en semicírculo dando volteretas sin parar.  
EL TIEMPO. LA CAUSA DEL VERTIGO. LA MUERTE  
por eso nos arrojamos a las llantas.

“Perros,” *La insidia del sol sobre las cosas*

No pocas veces Carrasco inicia los poemas con una comparación –procedimiento que se verifica también en otras textualidades poéticas, es decir, no se trata de una marca de estilo personal, en todo caso, una de las tantas elecciones que hace esta poesía del variado material que le ofrece una consolidada tradición que incluye sus puntos de viraje– que menos que inducir al símil metafórico nos acerca a una catacresis, hay algo no dicho que remite a una falta de palabra total, condensadora, por tanto, un decir en menos, apelando a una extratextualidad que mienta tal vez alguna experiencia o conocimiento, en el sentido en que induce a tener en cuenta el texto de Benjamin “Sobre el programa de la filosofía futura”<sup>18</sup> retomado por Giorgio Agamben.<sup>19</sup> Esa indecibilidad está marcando la distancia entre experiencia y escritura; sin embargo, esas comparaciones podrían estar involucrando “la irreductible sobreabundancia de las “pequeñas percepciones,” según señala Paolo Virno citando a Leibniz, lo cual “destina al sujeto a un contexto sensible no pasible de representación; atestigua que pertenecemos al mundo de un modo material y corpóreo del cual no puede dar cuenta la red de conceptos dominados por el Yo autorreflexivo.” (Virno, 191)

La desligazón de la autorreflexividad en este poema no se da sólo en el nivel de la explicitación o mostración de su propia construcción, sin que esto signifique un desasimiento de procedimientos visibles en el mismo en los aspectos gráficos, por ejemplo; sino también en cuanto a la forma en que el/los sujetos aparecen. El sujeto, en el sentido gramatical del término, son los perros, progresivamente humanizados en el poema en el tránsito del ladrido a la palabra. La faz descriptiva de la escena, que nos acercaría a una fórmula objetivista se trastoca con la incorporación de un nosotros en forma verbal y pronominal: “vernos” tiene la doble posibilidad de incluir a los que ven y a los que son vistos; lo mismo que esa segunda persona con igual función relacionante: “te lamían.” En el contraste, nuevamente una otredad aparece con “los trenes,” presencia subrayada por la itálica y el demostrativo, sinécdoque de quienes conducen los trenes, que se expresa de nuevo indirectamente en otro objeto: los camiones “cuyos conductores.” Están puestos en primer plano los objetos por sobre los agentes de la acción de modo tal que queden enfatizados como tales de manera que, en la irremediabilidad anunciada por un vértigo que se fija en el verso en mayúsculas, termine cediendo el nosotros y la condición de agente activo pase a los perros. El conjunto entonces da como resultante un cuestionamiento que

---

<sup>18</sup> Benjamin, Walter, “Sobre el programa de la filosofía futura,” en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971

<sup>19</sup> Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001

podríamos vincular con las palabras de Slavoi Zizek:

no tenemos “la realidad objetiva” dada de antemano, con una multitud de perspectivas subjetivas en las que dicha realidad aparece distorsionada, ni tampoco su contrapunto trascendental, el Sujeto unificado que abarca y constituye el todo de la realidad; lo que tenemos es la paradoja de sujetos múltiples incluidos en la realidad, insertados en ella, y cuyos modos de verla también la constituyen. (Zizek, 87)

Después de las alturas nerudianas, de la exploración en los límites del lenguaje de Lihn, podría verse en los poemas de Carrasco algo así como un tercer momento, exhausto y exhaustivo en el cual la propuesta pasa por recopilar y recuperar tanto los objetos como los tiempos, o bien mezclarlos. En una poesía de los tiempos finiseculares, donde tanto las aventuras e ilusiones de las vanguardias han cedido, como también ciertas retóricas, pero donde también han acontecido las polémicas; la pérdida de anclajes o referencias parece responder a esa pregunta de Kristeva acerca de “cómo rebelarse” y “quién se rebela.” Si en muchos casos la respuesta fue una suerte de celebración acrítica de la nueva época, no es este el caso de Germán Carrasco. Aunque no dejan de estar presentes rasgos que lo vinculan a ciertas poéticas signadas por el total abandono del lirismo o la dificultad compositiva en favor de una suerte de transparencia comunicativa o de liviandad opuesta a la gravedad de poéticas anteriores (en sus diversas realizaciones), el recorrido por las miserias de la ciudad, la mostración de la violencia, la adopción de variados discursos no poéticos, acontece después de que tales operaciones fueron hechas por poetas anteriores y en este sentido, tanto como las especificidades, podemos señalar zonas de continuidad, y más, revisitación de tradiciones aun anteriores. La disposición espacial, las citas incluidas, la utilización de discursos “literarios,” configuran una propuesta que da cuenta del tiempo recorrido, del estado de cosas del presente que se experimenta, pero también de una no connivencia con ciertas direcciones “contemporáneas.” No es extraño entonces que aparezca, “el” poeta, Pablo Neruda, sólo que, a diferencia de las polémicas que con él, in absentia, entablara Lihn, Neruda se convierte para Carrasco en personaje que venido del pasado escruta un presente en el cual su totalidad, su mundo se ha convertido en la esfera de espejos de una discoteca. Todo está ahí, los espejos reflejan las cosas, “un poeta está por las cosas, no contra ellas,” se afirma en el poema en cuyo desenlace prevalece una visión capaz de hacernos apreciar el espesor histórico:

.....  
Neruda bebía en la barra, observaba,  
pensaba en tatuajes de hombres de mar,  
en tribus, en extravagantes homosexuales europeos,  
en mascarones cuyos senos generosos  
parecían agitarse bajo la tormenta (tal los senos  
de estas bacantes en el desenfreno de la danza).  
Pensaba en carnavales, en tribus, en aborígenes

que usaban aros en lugares impensables,  
 en pájaros exóticos similares a algunas personas de ese lugar.  
 Pensaba en “El Viajero” de Baudelaire.  
 Como con destello de abalorios, la bola giraba.  
 Neruda no pudo resistir la tentación  
 y se las arregló para conseguir una de esas esferas  
 y la puso entre otros mundos y globos terráqueos  
 en su colección de planetas locos de Isla Negra.

“Neruda en la discotheque,” de *Clavados*, 83-84

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo 2001
- Benjamin, Walter, “Sobre el programa de la filosofía futura,” en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus 1971
- Carrasco, Germán, *Calas*, J. C. Sáez Editor, 2ª edición: Santiago de Chile, LOM. 2001, 2003
- Clavados*, Santiago de Chile, LOM 2003
- La insidia del sol sobre las cosas*, J. C. Sáez Editor, 1998; 2ª edición: Santiago de Chile, LOM 2003
- Jitrik, Noé, *La memoria compartida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina 1980
- Lihn, Enrique, *El Paseo Abumada*, Santiago de Chile, Ediciones Minga 1983
- Escrito en Cuba*, México, Era. 1969
- Batman en Chile*, Buenos Aires, De la Flor 1973
- El circo en llamas*, Santiago de Chile, LOM 1996
- Estación de los Desamparados*, México, Premiá 1982
- La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria 1969
- Neruda, Pablo y Parra, Nicanor, *Discursos*, Santiago de Chile, Nascimento 1962
- Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria 1997
- Neves, Eugenia, *Pablo Neruda: La invención poética de la historia*, Santiago de Chile, RIL 2000
- Valverde, José María, “Pablo Neruda,” en Martín de Riquer y J. M. Valverde, *Historia de la Literatura Universal*, Volumen 9, Planeta 1986
- Virno, Paolo, *Palabras con palabras. Poderes y límites del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós 2004
- Zizek, Slavoj, *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós 2001

## BREVE BIOBIBLIOGRAFIA DE LOS AUTORES

**Pablo Neruda** (1904-1973): Inicia su obra con *Crepusculario* (1923), pero su fama se cimienta con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). *Residencia en la tierra* (1933) se ubica entre las mejores obras poéticas en lengua castellana y pese a las opiniones en favor y en contra continúa siendo una referencia ineludible en tanto consolida-

ción de un estilo que permanece aun cuando posteriormente Neruda, a partir de su contacto con los españoles en vísperas de la Guerra Civil, se pronunciara por una “poesía sin pureza,” ingresara al Partido Comunista en 1943 y se volcara a la poesía social y de denuncia, cuyo mayor exponente es el *Canto General* de 1950. En *Memorial de Isla Negra* (1954) evoca su tierra natal y sus primeros años. *Confieso que he vivido* (1974, póstumo) es un texto en prosa que no sólo testimonia episodios personales e históricos, sino que también sirve para remarcar la figura de poeta que construyó en sus textos, como voz de su tierra y habitantes. Además de haber compuesto más de treinta poemarios (algunos publicados póstumamente) desempeñó varios cargos políticos, entre ellos el de embajador del gobierno de Salvador Allende. En 1971, como corolario de un amplio reconocimiento internacional, recibió el Premio Nobel de Literatura.

**Enrique Lihn** (1929-1988). Nacido en Santiago de Chile, es considerado uno de los principales exponentes de la generación poética del cincuenta en su país; fue, además de poeta, narrador, ensayista y profesor e investigador en la Universidad de Chile. Recibió en 1966 el Premio Casa de las Américas. Entre sus muchos poemarios figuran: *Nada se escurre* (1949), *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), *La pieza oscura* (1964), *Poesía de paso* (1966), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Al bello aparecer de este lucero* (1983), *Pena de extrañamiento* (1986). Sus más famosos textos son *El Paseo Ahumada* (1983) y *Diario de Muerte* (1989). Escribió relatos como *Agua de arroz* (1964), *Batman en Chile* (1973), *La república independiente de Miranda* (1989).

**Germán Carrasco** (1971). Nació en Santiago de Chile. Participó en el taller de la Fundación Pablo Neruda y en el programa de escritores de la Universidad de Iowa. Publicó *Brindis* (1997), *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2001), *Clavados* (2003). Obtuvo en 1997 el premio “Jorge Teillier”; en 1999, el Premio “Enrique Lihn”; en 2002, el del Consejo Nacional del Libro, entre otros.