LA CIUDAD EN LA POESIA CHILENA: NERUDA, PARRA, LIHN

Federico Schopf

Este ensayo no aspira a sustituir a una historia de la ciudad en la poesía chilena ni descansa en una historia de este tipo, inexistente. Tampoco quiere ofrecer una interpretación —exhaustiva o sistemática— de la presencia de la ciudad en el desarrollo de esta poesía. No pretende sino proponer una serie de observaciones críticas sobre este tema o, mejor dicho, sobre una serie de problemas vinculados a la aparición de la ciudad en la poesía chilena moderna, ya sea como contenido representado o como realidad activa en la producción poética o en algunos rasgos de esta poesía.

Cuando Rubén Darío llega a Santiago de Chile en 1886 se siente deslumbrado por la "modernidad" de la cultura de esta capital enriquecida por el salitre. En Santiago fue amigo del hijo del Presidente de la República, que era admirador de los poetas malditos de Francia. Desde allí, pocos años más tarde, el itinerario, la necesidad de respirar le condujo a Buenos Aires, que iba a opacar las discretas luces de los salones y la bohemia de Santiago y Valparaíso. La lección y novedad modernista, no obstante, sólo fue aprehendida en Chile inicialmente por profesores y poetas menores que reprodujeron sus aspectos más superficiales de forma y contenido. Las verdaderas consecuencias —directas e indirectas— del modernismo se manifiestan algo más tarde, en la obra de poetas como Manuel Magallanes Moure, Gabriela Mistral o Carlos Pezoa Véliz. La obra de este último debería estudiarse en el interior del contexto urbano, en el barrio popular, el desclasamiento, la crítica social, el conventillo.

PABLO NERUDA

Pero —como lector de poesía— creo que Neruda (1904-1973) es uno de los primeros poetas contemporáneos de Chile en que la experiencia de la ciudad adquiere una significación decisiva. Quiero decir —o sugerir— decisiva para el desarrollo de su vida y su obra y para la presencia de la ciudad en nuestra poesía. Neruda, como se sabe, proviene del sur del país, de un territorio de clima frío y lluvioso, aún en

proceso de colonización a comienzos de siglo. Temuco —la ciudad en que transcurrió la infancia de Neruda— contaba en esa fecha con alrededor de 12.000 habitantes y, como recuerda el propio poeta, "sus cementerios estaban aún frescos". Pero, lo que es significativo, la llegada del joven poeta a la capital del país está evocada tardíamente en su poesía: por ejemplo, en el sumario biográfico que deja testimonio del autor en *Canto General* (1950), esto es, en "Yo soy". Allí se opone la "casa sin ciudad" en que creció Neruda a la casa urbana y a la gran ciudad a que arriba el poeta para continuar su formación y hacer carrera literaria. El recuerdo de su iniciación en la vida urbana es negativo. Pero no debemos olvidar que en su lejana juventud Neruda ha deseado ardientemente llegar a la capital política y cultural de la república, huyendo de la pobreza y un destino provinciano. Sus retornos a La Frontera son, enseguida, sólo transitorios. Ahora —en la madurez— rememora que las paredes de la casa de su infancia olían aún a "madera fresca", "recién cortada", es decir, le hacen ahora próxima la naturaleza y el trabajo que la ha transformado, que ha separado y reunido naturaleza y civilización. Esta casa y su entorno natural y social se contraponen radicalmente al ambiente de la gran ciudad en que predomina "un olor atroz de gas, café y ladrillos". En sus calles y callejones se desplazan "trajes" y no personas como en La Frontera: seres anónimos, alienados y hostiles y no el padre, los deudos, los ferroviarios evocados épicamente como "centauros del camino". El joven poeta ha de abrirse paso combativamente por la vida. En la ciudad la lucha es con los hombres y no con la naturaleza. La soledad y el desamparo —opuestos a la comunión que sentía en su lugar de origen y que se le hace consciente en la poesía de su madurez— son los sentimientos que lo abruman durante su permanencia en la ciudad.

En "Compañeros de viaje" (Parte IV de "Yo soy") da testimonio de su participación en la bohemia de su tiempo, de la que se habría salvado gracias a su trabajo. Pero al examinar su vida y su obra de este tiempo —desde *Crepusculario* a *Residencia en la Tierra*— se obtiene más bien la impresión que Neruda no se hundió del todo en la bohemia —que es una forma de vida intelectual surgida en la ciudad moderna—, sino que participó en ella a medias y se mantuvo a medias en una actitud de precavida observación. "Compañeros de viaje" nos informa también de que el recuerdo constante de su lugar de origen y su ocupación consigo mismo, la inmersión en la "propia sustancia" lo sostuvieron en el ambiente hostil de la ciudad.

Neruda llegó muy joven a Santiago en 1921. Ya en su primer libro —*Crepusculario* (1923)— se entremezclan motivos del mundo en formación de La Frontera con otros de la ciudad relativamente moderni-

zada. En algunos de sus poemas aparecen "las oficinas que encorvan las espaldas", los jefes, las prostitutas de arrabal, jugadores envueltos en el gas y el humo, "la cochinada gris de los suburbios", los obreros, las "maestranzas de noche", etc. Formas de vida de la ciudad moderna aparecen descritas negativamente, incluso denunciadas, pero el joven poeta no opone una visión idílica de la provincia al infierno de la capital. Su rechazo de la alienación moderna —aún muy mediatizado literariamente— encuentra apoyo en su intensa ligazón con la naturaleza (deformada en partes del libro por una interpretación panteísta). Sobre esta base comienza a desarrollarse en la poesía nerudiana una oposición, todavía no resuelta, entre naturaleza y sociedad moderna.

Pero es en los poemas de uno de sus más importantes libros —*Residencia en la Tierra* (1925-1935)— que la vida en la ciudad se transforma forzosamente en tema y contexto esencial de la producción literaria de Neruda. Poemas como "Desespediente", "Walking around", "Un día sobresale" o "Caballero solo" tematizan explícitamente la vida en la ciudad, están impregnados de su atmósfera negativa y expresan experiencias directas, inmediatamente vividas del poeta y no experiencias de esa época recordadas mucho después —como en *Canto General* o en *Memorial de Isla Negra* (1964)—, quiero decir, expresan experiencias no mediatizadas y modificadas por el paso del tiempo, la acumulación de experiencia, la idea(liza)ción.

Las imágenes y palabras de "Galope muerto" —el primer poema del libro— nos suministran indicios de la procedencia rural del poeta o, al menos, de su íntimo conocimiento de la vida en el campo, con más propiedad —como el poeta mismo lo reconoce más tarde—, de su "conexión interminable con una determinada vida, región y muerte". Es precisamente en la tensión entre este territorio en proceso de incorporación —un territorio casi deshabitado, sin historia, que el hombre estaba recién ocupando— y la ciudad con huellas de tiempo transcurrido y acicalamiento moderno que se va a configurar la imagen y el sentimiento de la ciudad y la vida urbana en Neruda.

El tiempo es una (pre)ocupación esencial del sujeto que nos comunican estos poemas. El tiempo de la naturaleza —no hay cosas en el tiempo, sino cosas temporales— es aprehendido como duración sin principio ni fin: hay cierto carácter cíclico y circular en el desarrollo, en el (de)crecimiento vegetal y animal. Pero el tiempo, la totalidad —y el poeta busca el sentido en la totalidad— es inabarcable: referido a la naturaleza el tiempo no tiene medida: es inmensurable y no tiene sentido humano. La dimensión humana, social, histórica del tiempo es experimentada por el poeta en la ciudad (aunque no sólo en ella). En su vida en la ciudad, el poeta experimenta especialmente el tiempo, es

decir, su temporalidad y la de los otros como un presente dilatado, vacío. Las actividades que atraen su atención —y que parecen caracterizar la vida en la ciudad— carecen de productividad visible, al menos no son notoria y positivamente productivas. El propio poeta siente su vida como una repetición inútil. Es asaltado por sus recuerdos, mejor dicho, éstos emergen fragmentaria, poderosamente, pero no logra conectarlos productivamente con su presente ni con un proyecto futuro.

El poeta se siente separado violentamente en la ciudad: separado —desgarrado— de la naturaleza (que resurge principalmente en su recuerdo), separado del prójimo —que es hostil y cerrado— y, por último, separado de sí mismo. Su percepción de la realidad y de sí mismo se hace dramáticamente fragmentaria:

> *Así, pues, como un vigía tornado insensible y ciego,*
> *incrédulo y condenado a un doloroso acecho,*
> *frente a la pared en que cada día del tiempo se une,*
> *mis rostros diferentes se arriman y encadenan*
> *como grandes flores pálidas y pesadas*
> *tenazmente sustituidas y difuntas.*

El tiempo está cortado. Ni la actividad del poeta ni su reflexión logran reunir los momentos temporales de su vida. Pero a esta vida sin sentido, estéril, sigue el poeta contraponiendo posibilidades que aún no se vislumbran, pero que buscan ciega, erráticamente sus raíces o fundamento en el recuerdo de su "perturbados orígenes".

"Walking around" es —junto a "Desespediente"— uno de los poemas en que más ostensiblemente se puede aprehender la imagen negativa que tiene el poeta de la ciudad y las formas alienadas y degradadas de vida que en ella imperan. El poeta declara su extremo cansancio de "ser hombre" en este contexto y enumera los lugares correlativos de esta sensación o, mejor dicho, que la provocan: sastrerías, cines, hospitales, oficinas, tiendas de ortopedia. La enumeración no ocurre en un presente real, sino en un tiempo suspendido que refiere o resume el dilatado presente en que se diluye la existencia del poeta, que sólo quiere estar en otro lugar, inalcanzable. Su deambulación repetida le conduce inevitablemente a "ciertos rincones, ciertas casas húmedas" en que esta degradación se consuma como la inmóvil presencia de una "gran desgracia". Otros poemas —como "El fantasma del buque de carga", del cual es esta última cita— permiten comprender críticamente el sustrato histórico-social que origina este sentimiento de frustración extremo.

La negación del cuerpo es parte esencial de la moral —de la ideología— dominante en la sociedad en que vive el poeta. Los cuerpos están

encubiertos o, todavía más, sustituidos por "un oscuro y obsceno guardarropas": trajes y vestuarios que, en el espacio público, ordenan y jerarquizan socialmente a las personas, rebajando su individualidad y su cuerpo. El erotismo está también gravemente adulterado:

> *El pequeño empleado, después de mucho,*
> *después del tedio semanal, y las novelas leídas de noche en cama,*
> *ha definitivamente seducido a su vecina,*
> *y la lleva a los miserables cinematógrafos*
> *donde los héroes son potros o príncipes apasionados,*
> *y acaricia sus piernas llenas de dulce vello*
> *con sus ardientes y húmedas manos que huelen a cigarrillo.*

La posesión de la mujer es fruto de una paciente operación de engaño: ella no es el prójimo, no es una persona con que se alcance la comunión: es objeto de codicia y satisfacción sexual que, por otra parte, se concentra en las partes ideológicamente calificadas de eróticas y no en la totalidad psico-física.

Pero las (de)formaciones de la vida en la ciudad no sólo aíslan y enajenan al hombre de los otros hombres, impidiendo sus posibilidades de comunicación, sino que también lo aíslan de la tierra, es decir, de su origen, fundamento y referencia natural. La última parte de "Ritual de mis piernas" denuncia la alienación que ha traído la aplicación capitalista de la técnica y los avances de la civilización: a la extrañeza original de la relación histórica del hombre con la naturaleza se superpone ahora el espesor de las formas alienadas de vida:

> *...lo extranjero y hostil allí comienza:*
> *los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,*
> *lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón*
> *con densa y fría constancia allí se originan.*
>
> *Siempre*
> *productos manufacturados, medias, zapatos,*
> *o simplemente aire infinito*
> *habrá entre mis pies y la tierra*
> *extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,*
> *algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,*
> *algo abiertamente invencible y enemigo.*

Ya hemos visto —en "Compañeros de viaje" y el resto de los poemas de "Yo soy"— el sentido que adquiere la oposición entre la vida en La Frontera, en que también se hunde "la garra mineral de la pobreza", y la vida en la ciudad, singularmente en Santiago de Chile. También se incluye en *Canto General* la conocida "Oda de invierno al río Mapocho", que se refiere a una experiencia presente del poeta y no a un recuerdo

de su infancia o adolescencia. En ella se representa el curso del río que, de paso, toca los barrios bajos de la ciudad. El poema destaca la miseria y la injusticia social imperantes y concluye con una invocación alegórica a que las aguas fecunden la "semilla del hombre". Significativamente, sin embargo, en *Canto General* los espacios en que al poeta se le hacen más ostensibles la injusticia social y la explotación capitalista y que elige para su denuncia son las minas de cobre y salitres en el Norte de Chile y las minas de carbón del Sur de su patria.

La relativización del sujeto poético y de su conocimiento del mundo —especialmente de sus ideas acerca del progreso histórico— que se inició con *Estravagario* (1958) y que tiene relación con la crítica al "culto de la personalidad", deja también sus huellas en la representación de la ciudad en Neruda. No la modifica sustancialmente, pero sí le permite —le autoriza íntimamente— el reconocimiento de la complejidad contradictoria de sus experiencias en la ciudad desde su ya lejana llegada a Santiago de Chile. "Contraciudad" o "No tan alto" contienen la representación (el recuerdo, la reflexión) negativa, pero "Cantasantiago" la reconoce como parte de su mundo: "sin olvidar mis territorios", como punto convergente e inevitable de su (des)dicha histórica, como lugar que su autorreconocimiento debe forzosamente consultar y más aún integrar.

El punto de vista del poeta se ha hecho ahora más distante, en apariencia menos comprometido y combina astuta, precavidamente complacencia, humor y pedagogía. Es desde esta disposición que admite la dimensión fecunda del sufrimiento citadino y, en general, las contradicciones de la vida. Pero ahora la reafirmación constante de la base natural para la construcción de la nueva sociedad no es ya expresión de una necesidad, sino simultáneamente de una elección. Este esfuerzo —o mejor dicho, falta de esfuerzo, destino asumido— de Neruda de transmitir casi directamente, "sin decir nada", su profunda identidad y diferencia con la naturaleza culmina en algunos poemas de *Memorial de Isla Negra,* en *Aún* (1969) y en sus poemas póstumamente publicados. Desde esta identificación contradictoria cobra sentido histórico la declaración con que concluye el discurso nerudiano al recibir el Premio Nóbel —que cita a "un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados"—: "Sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres".

NICANOR PARRA

El protagonista (y el sujeto) de los antipoemas de Nicanor Parra (1914)

también se traslada de la provincia a la capital. Pero la provincia parriana —situada en el Centro de Chile— es paradójicamente menos moderna que el territorio casi deshabitado de Neruda, en que la colonización aún en curso había introducido maquinaria agrícola, aserraderos, embarcaciones fluviales a motor, es decir, la tecnología reciente de la época. En cambio, el espacio rural de Parra estaba ya incorporado desde la colonia a la vida histórica de la República. La aldea rural de la provincia de que proviene el antipoeta exhibe huellas de tiempo transcurrido, trasunta pequeña historia y en ella dominan formas de vida tradicionales (o tradicionalmente provincianas). El límite entre la zona central y el sur del país ha sido establecido poéticamente, entre otros, por el propio Neruda y por poetas más jóvenes, como Jorge Teillier (1935). Ambos —en "El tren nocturno" (1964) y en *Crónica del Forastero* (1965) respectivamente— describen su viaje a la capital y mencionan el cambio de paisaje natural y cultural: de la lluvia y las casas de madera a un clima más seco y a las polvorientas casas de adobe, de los grandes ríos de aguas transparentes a los ríos turbios y pedregosos, de los bosques aún vírgenes y campos de trigo a las viñas y chacras demarcadas y regadas por acequias. El lugar poético exacto de paso de una región a otra es el Viaducto del Malleco, enorme estructura metálica construida a fines del siglo pasado, durante el gobierno de José Manuel Balmaceda.

Desde la aldea rural del Centro de Chile y su mundo aparentemente detenido —dominado por formas patriarcales de vida, en que la familia ofrece resguardo y la comunidad establece lazos en apariencia sólo cordiales— llega el sujeto parriano lleno de expectativas a la capital de la República. Su imagen de la gran ciudad como el espacio de desarrollo óptimo para el individuo está alimentada por la ideología provinciana, que ve en ella simultáneamente un lugar de formación y perdición. Puede uno imaginarse que el ambiente provinciano —también lleno de prejuicios y pequeñeces— se ha vuelto estrecho para el protagonista de los antipoemas y le impide cualquier progreso material o intelectual.

Ya el poema inicial de *Poemas y Antipoemas* —libro publicado en 1954, pero que contiene textos escritos y publicados desde comienzos de los años cuarenta— nos presenta al protagonista en el interior del espacio urbano: en un parque inglés. Su encuentro con un angelorum —que no sabemos si es representación divertida de un ángel o una mujer— nos muestra que las relaciones con el prójimo en la ciudad no son directas y pueden no ser de buena fe. La actitud del protagonista es de defensa. El y el angelorum no reaccionan como el otro lo propone. El angelorum tiene una apariencia que no corresponde a su realidad. El sujeto poético aprovecha la ocasión para agredir, simpática e imprevistamen-

te, al lector. El poema tiene la forma de un cuento infantil y los acontecimientos están narrados desde un punto de vista sofisticadamente ingenuo, que el lector debe percibir para colocarse en una consecuente disposición de recepción en guardia.

Pero es en los antipoemas en que la experiencia urbana del sujeto parriano encuentra su expresión más adecuada. Todavía más: la forma antipoética misma surge de los shoks sucesivos de este sujeto en su deambulación por la gran ciudad. No sólo es instrumento o medio de comunicación, sino parte de las experiencias comunicadas. Su expresividad es, en este sentido, también (y acaso sobre todo) icónica. El antipoema no es una forma traída de la experiencia rural ni heredada de la poesía chilena inmediatamente anterior. Contiene, por cierto, materiales de ambas procedencias, pero (des)integrados en esta nueva (des)estructuración comunicativa. El sujeto antipoético está articulado en la ciudad.

El espacio característico de los antipoemas es urbano: al mencionado parque inglés se agregan fuentes de soda, hipódromos, colegios, pensiones, iglesias, cines, quintas de recreo, barrios elegantes, locales comerciales, edificios, fábricas, restaurantes de lujo, etc.

Los antipoemas expresan la cadena inesperada de desengaños que sufre el protagonista respecto a las expectativas de todo orden con que ha llegado a la ciudad. La ilusión de progreso —característica de la pequeña burguesía— exhibe su raigambre ideológica, encubridora de la realidad. El sujeto aterriza en la realidad, cae en ella por la fuerza de los hechos. Su supuesto conocimiento del mundo se ha desmoronado. Su actividad se convierte en una búsqueda de comunión y conocimiento que, a medida que las dificultades parecen insuperables, se va haciendo más desesperada. Esta búsqueda es simultánea o alternativamente una empresa de desublimación y denuncia de lo establecido (desde la poesía hasta el estado, la autoridad, las clases dirigentes, las relaciones de producción, etc.). En su intento de representación de su experiencia y la realidad (re)integra modos de hablar, lugares comunes, frases hechas, recursos del discurso cotidiano citadino y rural, pero también del discurso científico, comercial, político, del cine, la radio, etc. El antipoeta compone sus textos con restos, con lo que tiene a mano: él y sus antipoemas están articulados, profundamente imbricados en el contexto urbano. En un "Manifiesto" de 1962 declara el antipoeta —compositor y actor al mismo tiempo, sujeto de inspiración y de técnica— que "los poetas bajaron del Olimpo". El sujeto de los antipoemas y el protagonista —que se identifican y diferencian en un juego cambiante de autenticidad y enmascaramiento— están confundidos con el resto de los ciudadanos, la masa y los (pseudo) individuos

que deambulan por las calles y oficinas, ocupan el espacio público y privado.

"Los vicios del mundo moderno" es una enumeración, en apariencia caótica, que refleja icónicamente el bombardeo de impresiones a que está sometido el sujeto en el interior de este mundo. El ritmo discontinuo, disparejo del antipoema es también signo icónico de la inestabilidad psíquica del hablante y protagonista, de sus cambiantes estados de ánimo. El texto o pre-texto de "Los vicios del mundo moderno" comunica una visión discontinua, alucinante, de los más diversos y antagónicos sectores de la sociedad moderna. El antipoeta padece, penetra y denuncia la irracionalidad y la inhumanidad fundamentales de una sociedad que aparentemente descansa en la razón y el humanismo y, además, lo pregona urbi et orbi.

Este antipoema —según declaraciones del propio Parra— fue escrito en 1942 y publicado por primera vez en 1948. Es en este sentido expresión de experiencia vivida y diagnóstico certero del porvenir inmediato. No es un texto reflexivo o que pretenda dar una imagen —imposible— de la totalidad del mundo moderno. Pero su eficacia es metonímica: es una convincente referencia in-completa. La enumeración —que va poseyendo su propio dinamismo— está interrumpida por reflexiones acerca de la hipotética totalidad social y está contenida en una especie de estructura silogística:

> *Como queda demostrado*
> *el mundo moderno se compone de flores artificiales*
> *que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte.*

La conclusión de este silogismo o entimema está en medio de las premisas. El antipoema no tiene principio, medio o fin en el sentido del poema tradicional. La experiencia del tiempo desde la que surge esta (des)estructuración es discontinua. La vida y la experiencia se hacen fragmentarias. La denuncia de las alienaciones o deformaciones —diversificadas en una cantidad indefinida e incontrolable de "vicios"— no puede ser completa: todo lo más aspira a impresionar o convencer por su intensidad:

> *Los vicios del mundo moderno:*
> *el automóvil y el cine sonoro,*
> *las discriminaciones raciales*
> *el exterminio de los pieles rojas,*
> *los trucos de la alta banca,*
> *la catástrofe de los ancianos,*
> *el comercio clandestino de blancas realizado por*
> */sodomitas internacionales.*

el autobombo y la gula,
las Pompas Fúnebres,
los amigos personales de su excelencia,
la exaltación del folklore a categoría del espíritu,
el abuso de los estupefacientes y la filosofía...
el autoerotismo y la crueldad sexual
la exaltación de lo onírico y del subconsciente el desmedro
/del sentido común,
la confianza exagerada en sueros y vacunas,
el endiosamiento del falo,
la política internacional de piernas abiertas patrocinada
/por la prensa reaccionaria...

Pero la alienación no afecta sólo a los explotados: ella contamina a la totalidad inaprehensible y alcanza también a los dueños del capital:

Los industriales modernos sufren a veces el efecto de la
/atmósfera envenenada,
junto a las máquinas de tejer suelen caer enfermos del
/espantoso mal del sueño...

El estilo de los antipoemas —si puede hablarse así de su propósito— es, como se ha dicho, metonímico: alude a la totalidad probable por medio de sus partes, que son aprehendidas como tales o como fragmentos o restos. Para el antipoeta —que recoge aquí una proposición de Tristan Tzara— "la poesía reside en las cosas". De lo contrario, no sería más que "un espejismo del espíritu", es decir, sólo juego, terapia. Pero ni la experiencia ni la idea aprehenden la totalidad real.

Esta probable totalidad —de la cual podría haber certeza pero no conocimiento— es experimentada en sus manifestaciones concretas como campo de contradicciones:

Pero qué importa todo esto
si mientras la bailarina más grande del mundo
muere pobre y abandonada en una pequeña aldea del sur de Francia
la primavera devuelve al hombre una parte de las flores
desaparecidas.

El último antipoema —una reconstrucción de las peripecias del individuo— concluye con una declaración: "Pero no: la vida no tiene sentido". Es una conclusión aparentemente definitiva: está superpuesta a una realidad que frecuentemente la supera. No hay resignación, adecuación en la actitud del antipoeta.

"El peregrino" es una apelación tragicómica. El antipoeta adopta los usos lingüísticos de un vendedor de feria o de un charlatán. No vende ninguna mercancía y tampoco se vende al mejor postor. Aunque, en

cierto sentido, se vende. Lo que solicita a los otros es atención hacia su persona. En "Advertencia al lector" —el texto con que comienzan los antipoemas— su relación con los lectores es de una agresividad extrema (un rasgo característico de la poesía moderna, según Hugo Friedrich). Esta agresividad no era sólo una participación del antipoeta en la agresividad común a la sociedad moderna, es decir, en su caso, no sólo un caso de defensa propia: pretendía conmocionar a los lectores, hacerlos reaccionar. Era una máscara y a la vez una provocación. Ahora —en "El peregrino"— el antipoeta se presenta como alguien que estaba aislado de los otros por medio del intelecto y del sexo (una declaración semejante de la función alienante que puede tener el arte y el sexo se encuentra en "El túnel"). Pero no puede más y deja caer estas máscaras, estas actividades defensivas y, en este sentido, sustitutivas o sublimantes. Reconoce su "desastroso estado mental", pero a la vez objeta a sus lectores el permanente encubrimiento —"debajo de la piel ustedes tienen otra piel"— de su verdadera intimidad. El antipoeta concluye confesando su desamparo, su necesidad de resguardo, esto es, su desesperada búsqueda del prójimo y amor:

Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas
Soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura
/de su nariz
un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas.

Es significativo que las imágenes que desencubren esta necesidad íntima de comuni(caci)ón sean extrañas al medio urbano e incidan en otro modo de relación del hombre con la naturaleza, otra habitación de la tierra.

Poemas y Antipoemas contiene en su primera parte —constituida por poemas que parecen sólo tradicionales— algunos textos en que hay una visión idealizada del espacio rural. Pero estos poemas están impregnados de una sofisticada ironía. Poco más adelante, un antipoema, "El túnel", nos hace cruelmente evidente que en el campo predominan ya las mismas relaciones de explotación del prójimo que en la ciudad. El espacio rural está también contaminado por la ideología y las estructuras socio-económicas de la modernidad. "Viaje por el infierno" —incluido en *Versos de Salón* de 1962— permite identificar este infierno, al menos en uno de los niveles de significación del texto, con el espacio rural que aparece extrañamente suspendido en el tiempo o más bien fuera del tiempo. El antipoeta realiza este viaje sin guía y en una silla de montar que carece de cabalgadura. Atraviesa siete círculos aislados entre sí —los siete días de la semana, tal vez, los siete pecados capitales—. En ellos los seres humanos —unas figuras recostadas contra unos

sacos de trigo, un anciano construyendo un barco en el interior de una botella, unos hombres en bicicleta atravesando llamas, un hermafrodita, él mismo comiendo carne de pájaro— parecen condenados o resignados a realizar actividades desprovistas de sentido o, en todo caso, no productivas. Al final del viaje —en el último círculo, el más lejano vertical y horizontalmente— no ve nada: sólo escucha "ruidos extraños...risas espantosas...y unos suspiros profundos".

ENRIQUE LIHN

El poeta de la extensa obra de Enrique Lihn (1929) no proviene de la provincia. Es un sujeto (de)formado íntegramente en la capital. La "pieza oscura" de su infancia se transforma, con el destiempo, en una especie de símbolo de la existencia. Su poesía no es vehículo "claro y sencillo" o, a la inversa, de "docta dificultad" para la transmisión de conocimientos. Tampoco es primariamente instrumento de denuncia. Su poesía no es canto, sino "acopio de palabras en el rechinar de los dientes", un penoso y reiterado esfuerzo de conocimiento en que recurre a todos los medios al alcance de la mano. Su escritura está "enjoyada de lugares comunes" —y su contrapartida: referencias culturales—, pero no sólo ella: también la representación de su existencia en que, algo prematuramente, reconoce "un viejo fruto inmaduro" cuyo previsible, deseable envejecimiento no hará más que demoler "una fea construcción".

Los poemas de Lihn —o al menos una parte importante de ellos— surgen del desencanto y poseen un ritmo lento, grave, impregnado de una amarga ironía que no es siempre perspectiva crítica frente a la realidad y a sí mismo, sino también, a veces, un modo de autodefensa y precaución.

La vida del sujeto de su escritura transcurre en la ciudad. Esta no es mero escenario de su habitación y desplazamientos, sino un medio que lo traspasa y conforma. No obstante, casi nunca es objeto temático de sus poemas —salvo en su producción última: *París, situación irregular* (1977) y *A partir de Manhattan* (1979)—. Pero el doble peso de la desarticulada ciudad dependiente —el peso de lo que es y lo que aparenta, de la autenticidad y la copia— está abrumadoramente presente en el contenido de estos poemas; en cierto sentido, ella es uno de sus continentes: encierra al poeta como una pesadilla: con sus puertas y calles abiertas.

Ya en *Poemas de este tiempo y de otro* (1955) observa el joven poeta:

Esta mañana

un estudiante que ayer no más se abría paso entre la muchedumbre...
casi nadie
un hombre joven como yo y como yo dispuesto a salir adelante
puso fin a sus días.

Y por las calles de la ciudad transita también el poeta y su mujer —en "Recuerdos de matrimonio" de *La Pieza Oscura* (1963)— en busca de "un subsuelo donde vivir...uno de esos pequeños departamentos/ que se arriendan a un precio todavía razonable". Pero siempre llegan tarde. Su matrimonio que se va deshaciendo en esta búsqueda —"más distantes el uno del otro a cada paso"— no encuentra un lugar propio de realización, el espacio privado en que pueda desarrollarse como "un nuevo foco de corrupción conyugal".

Pero no es sólo la especulación inmueble la que impide el cumplimiento deseado de este amor. La pasión no establece una relación duradera: ella se gasta, se consume en el acto mismo de alcanzar o mantener la comunión.

La serie de poemas a Nathalie —incluida en *Poesía de Paso* (1966)— nos muestra la involuntaria y destructiva aparición del pasado en el presente de su relación amorosa. A partir de su experiencia reiterada del fracaso, el poeta se entrega al puro presente de su relación, exhumando y consumiendo "todos los restos del amor". El y su amada casi ejecutan "un trabajo perfecto". Pero "en lo real" termina por irrumpir fragmentaria, esporádicamente la totalidad inaprehensible, el espesor oscuro de su propia vida y la de la amada y, con ello, la diferencia:

y este negocio de vivir al día no era más que,
a lo lejos, una bonita fachada
con angustiados gitanos en la trastienda.

El nosotros —como dice en *La musiquilla de las pobres esferas* (1969)— "siempre vuelve a significar tú y yo". En el amor dos individuos se confunden y en virtud de esta (con)fusión vuelven a separarse. La relación amorosa deviene un doloroso (re)conocimiento de las diferencias entre el tú y el yo. La pasión es absoluta en el instante —cada vez menos para el poeta que acumula experiencia—, pero está condicionada en su decurso. En una realidad fragmentada —como la del mundo moderno— no hay o casi no hay correspondencias en el desarrollo de los individuos. Hay desajustes provocados por condicionamientos externos —la historia enfrentada a "tu pequeña historia"— y por condicionamientos internos de los protagonistas: su propio pasado conocido a medias, sus deseos ocultos, su voluntad de poder, sus ensueños, carencias, etc. El amor se realiza como una correspondencia ilusoria

—o demasiado aislada en el presente— que conduce a la evidencia insostenible de los desajustes.

En el "Monólogo del viejo con la muerte" —escrito hacia 1956 y contenido en *La Pieza Oscura*— la mujer del poeta —"que no ha podido casarse/con su mujer, la mujer de otro"— es

la que se eclipsa al fin entre la muchedumbre.

La muchedumbre, la masa —una aparición tan característicamente urbana— apenas está mencionada en la poesía primera de Enrique Lihn. Cuando los individuos desaparecen del primer plano de su espacio poético se incorporan o reincorporan a la muchedumbre, que casi no existe en el trasfondo, lejana, intangible, desprovista de dimensión física. La ciudad de Enrique Lihn es una ciudad de individuos solitarios. Ellos son *los otros*, los sujetos que ocupan las casas y se mueven por las calles, realizan negocios, se adelantan en todo, poseen todo y conservan celosamente la distancia. Ellos —y las sucesivas amadas con que fracasa, los amigos— constituyen el prójimo. Son los otros solitarios, unos pocos amigos desperdigados, la abrumadora mayoría antagonistas: "el hombre es un lobo para el hombre". Pero la individualidad de ellos es sólo aparente. Su interioridad está invadida por la exterioridad social: el espacio privado está no sólo colmado por los contenidos, los mensajes de los medios de comunicación al servicio de la ideología dominante —incluso los medios han llegado a ser parte esencial del mensaje—, sino que la interioridad misma de los individuos está fabricada y ocupada por ellos. Es decir, el individuo es un pseudoindividuo: es en su realidad concreta la masa (de)formada por esos medios. Por eso, el poeta se pregunta en "Ciudades" —incluido en *Poesía de Paso*:

¿Qué es lo que no podría dar lo mismo
si se le devolviera al todo, en dos palabras,
el ser mezquinamente igual de lo distinto?

Un símbolo de la ocupación o expropiación de la interioridad de cada individuo y del espacio privado —a la vez que un símbolo de una pseudocomunidad— es el aparato de televisión tematizado en un notable poema de *A partir de Manhattan*:

Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa
/atomizado
en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión
/en colores.
De esa llama sólo se salvan los cuerpos.

En cada hogar una familia a medio elaborar clava su ojos
/de vidrio
en el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños.

El interior se ha hecho también exterior. El espacio privado está también programado o inducido por la ideología dominante.

Este proceso de enajenación y atomización alcanza, por cierto, también al poeta en su relación consigo mismo —en sus esfuerzos de penetración en sí mismo— y en su relación con los amigos. Lo percibe desde sus comienzos. En "Barro" —de *La Pieza Oscura*— registra los efectos de su sustitución por formas y contenidos exteriores:

NO hay más extraño que uno. Es la apariencia de otro quien
/terminó por frecuentarnos.

Este temprano sentimiento de expropiación —de extrañeza de sí mismo— le condujo a un moroso desmontaje o destrucción de apariencias. De este modo, su obra no es sólo acumulación de experiencia y conocimiento —que reiteradamente le hace toparse con "lo impenetrable"—, sino que tiene forzosamente un desarrollo. En este desarrollo no hay, por cierto, superación en sentido escolar o escolástico, pero sí una revisión crítica que procura no perder contacto con su campo de experiencia. Esta representación crítica reconoce en carne propia la soledad del individuo y sus dificultades de comunicación, que parecen insuperables. Parte de esta soledad —una parte que en la experiencia concreta se confunde con la totalidad— está provocada históricamente en la sociedad moderna. Pero el sentimiento de soledad tiene una larga historia y el esfuerzo cognoscitivo de Lihn intenta traspasar o penetrar el presente de su vida y, en cierta medida, el presente y pasado de su época. Su poesía es, en consecuencia con su derrota, una indagación apasionada y simultáneamente escéptica. Contradice al sentido común —su positivismo y mezquindad—, pero también duda de su propio punto de vista.

Con respecto a sí mismo, su investigación comienza con la infancia. Esta transcurre en la ciudad, en la casa paterna, en el jardín o esporádicas salidas al bosque. El poeta —en el primer poema de *La Pieza Oscura*— no recuerda su infancia como un período de exclusiva felicidad o inocencia. La felicidad y la inocencia que pudieron haber vivido efectivamente los niños no coincide del todo con las que les atribuyen los adultos que los vigilan y educan. Los adultos ven una parte de la vida de los niños: no la que éstos —¿inocentemente?— les ocultan. En la infancia ya comienza el conflicto entre los deseos y la represión exterior que progresivamente —en un sentido negativo del progreso— se va haciendo interior y (des)integrando al sujeto. Los adultos pierden

sospechosamente de vista la compleja realidad de su propia infancia. Pero la memoria del poeta —como con probabilidad toda memoria— es particularmente (in)eficaz. Cae su pasado por voluntad propia o al margen de ella. No es claro si recoge imágenes o éstas emergen en su conciencia. Reconstruye lo que fue —lo que acaso fue así— y lo que pudo ser. Reconstruye mediatizando. Las imágenes contienen o arrastran una dimensión perturbadora. No es posible —para el poeta— establecer si este sentido perturbador es añadido por el presente o extraído de los fondos de su propia vida. Uno de sus últimos textos —incluido en *A partir de Manhattan*— enuncia "el simulacro de profundidad que presta la memoria a todas las cosas" y le contrapone lo real, que es correlato de la experiencia presente:

En la memoria
no nos encontraremos nunca delante de las cosas que vimos
/alguna vez ni en realidad ante nada.
Pero en lo real —donde ocurre exactamente lo contrario—
las cosas son pura superficie
que nos cierra el conocimiento de las mismas
cosas de las que ergo nada puede decirse en realidad.

No obstante, lo presente es vivido como incompleto: su experiencia negativa excluye las alternativas que, justamente, surgen como lo que pudo ser a través de la inmersión en el pasado más que de la imaginación del porvenir. La memoria —dice en *Por fuerza mayor* (1975)— es "el reconocido sitio de lo no vivido". Aquí puede anclar la escéptica esperanza en un cambio dudosamente posible. Pues también hacia el pasado se prolonga la presencia negativa de lo real, es decir, la destrucción reiterada de anhelos, sueños, esperanzas y proyectos. "La Casa del Ello" —de *A partir de Manhattan*— nos exhibe en los restos de un balneario las pretensiones, las apariencias, esto es, *lo que no fue* de las formas de vida de la clase alta y la voracidad mezquina con que las capas medias y el pueblo luego habitan y consumen estos restos. "La Casa del Ello" concentra y hace abarcable para la mirada, en el espacio mínimo del balneario, el núcleo de las relaciones sociales que se dan en la desarticulada Capital de la República. Muestra, además, cómo sus formas de vida contaminan a la naturaleza.

Una visión brutal de la fragmentación del mundo moderno y del fracaso del poeta por comunicarse está contenido en uno de los más notables poemas de *A partir de Manhattan*:

Nuestros mejores amigos
desmultiplicados
se pueden reducir a una idea platónica

por mucho que pesen en la vida del otro
como la suya deletérea.
...la unidad de la persona
pero la tal es débil
igual que la memoria
la carne, olvidadiza
sólo recuerda a la carne y se detiene en los detalles
los individuos rara vez.