

María Gallo Terrada

ÍNDICE

Paradojas en la poesía chilena: *La pieza oscura* de Enrique Lihn

1. La generación del 50 en Chile	1
2. Claridad versus Oscuridad.....	6
3. Hacia <i>La pieza oscura</i> de Enrique Lihn	17
Bibliografía	27

1. La generación del 50 en Chile

Existen dos nombres para designar al grupo de escritores que nacieron entre 1920 y 1934, el más difundido lo propuso Enrique Lafourcade y es el de Generación del 50, el otro lo propuso Cedomil Goic y es el de Generación de 1957. En general sus autores fueron influenciados por la poesía y por la novela norteamericana (Walt Whitman entre los poetas, Ernest Hemingway y William Faulkner entre los novelistas) y por la novela clásica Rusa (Leon Tolstoy, Fedor Dostoievski). También evidenciaron como especial referente el psicoanálisis de Sigmund Freud, el determinismo científico y el existencialismo. Fue un grupo de narradores, dramaturgos, críticos, ensayistas, poetas, periodistas, cineastas, profesores... en el específico caso de los poetas recibieron la herencia de los grandes líricos nacionales como Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle.

Para Óscar Galindo¹ los rasgos que caracterizan a esta generación son: inconformismo, escepticismo, desencanto, rebeldía, pasión iconoclasta y la apatía por los problemas que no fueran los del individuo. En general se puede decir que más que innovar esta promoción se preocupó por renovar; los poetas coincidieron en abandonar las claves de la poesía mesiánica (Neruda), de la americanista (criollismo) y de la social o reivindicativa de la generación anterior (la del 38); se centraron más en la exploración de una subjetividad angustiada, problemática, que rechazaba mucho de los elementos característicos de la sociedad contemporánea; los narradores se volcaron en analizar las transformaciones que estaba experimentando la sociedad chilena en todos sus niveles. Fue una generación mucho más preocupada por llevar a cabo una profunda renovación del lenguaje literario, tanto narrativo como poético, y una reflexión sobre su valor que por enfrentarse ideológicamente a la generación anterior, como es habitual en la historia de la literatura.

Buscaron en el lenguaje fórmulas que reflejaran de alguna manera su malestar e inadaptación respecto de la situación social y política que les tocó vivir, y encontraron formas de lenguaje que se identificaban con aquel estado de cosas. Ese nuevo lenguaje, en poesía, fue apareciendo progresivamente, primero en los antipoemas de Nicanor Parra (desde 1954), y después, a comienzo de los sesenta, en los poemas de *Contra la*

¹ GALINDO, Óscar, "Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)", *Estudios filológicos*, 43, septiembre 2008, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132008000100007

Muerte de Gonzalo Rojas y en los de *La pieza oscura* de Enrique Lihn². Fueron veintitantos poetas nacidos entre 1920 y 1935, que desde formas y contenidos de la poesía clásica pasaron por la literatura comprometida, conocieron y reflejaron el neovanguardismo y aportaron a la literatura de su país una variedad y un cosmopolitismo que fueron decisivos en la poesía chilena contemporánea.

Sobre esta promoción se proyectó la sombra asfixiante del status social que habían alcanzado algunos poetas en los años 30, las sombras de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y, sobre todo, Pablo Neruda, grandes figuras que se consideraban clásicos vivientes y que llevaron a la poesía a tener una función social y cultural de primer orden en Chile. Los poetas del 50 se habían gestado en la década de los 30 cuando los intelectuales de las clases medias fueron conscientes del retraso de todo el continente. Los jóvenes que publican su primer libro a mitad de siglo habían heredado esas figuras que rebasaban las fronteras de su oficio, cuya poesía irradiaba valores universales, no discutidos y asumidos por la sociedad. Aquellos jóvenes del 50 empezaron a escribir cuando la fama de Huidobro, Mistral, Neruda, era mayor, cuando la presencia de dos Premios Nobel estaba en todo su apogeo.

Uno de los primeros síntomas de esta generación fue la rebelión frente a lo que significaban esas figuras, concibiendo la poesía como algo que se revela en la experiencia individual y no como instrumento de valor universal. Como plantea Luis Bocaz, a partir de la crisis de los 30

[...] se abre paso con celeridad la idea del poeta como el Gran Pedagogo. Un formador de nacionalidad, bastante cercano a la imagen que le cupo en el periodo de organización de la República. Naturalmente, esta noción de la poesía como instrumento de conocimiento no se agota en la indagación de esencias nacionales³.

Sin embargo, los poetas del 50 se separan de “la función de la poesía como *instrumento gnoseológico*” prefiriendo sentirla “instrumento de revelación de una experiencia individual fragmentaria y se desinteresan de la totalidad expresada en la epopeya interior o exterior”. Y puesto que ya no se cree en la poesía como medio de transmisión de una verdad descubierta por un intermediario prestigioso, “la concepción del poeta como Gran Pedagogo sufrirá ataques más impresionantes⁴”.

² ROJAS, Waldo, “Emergencia y trayectorias de una generación: los ‘poetas del 60’ en Chile”, *Taller de Letras*, 38, 2006, p. 149.

³ BOCAZ, Luis, “Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica”, *Lar. Revista de Literatura*, 4-5, mayo de 1984, p. 35.

⁴ *Ibidem*, p. 37.

Una de las respuestas más importantes de los poetas del 50 sobre la figura del poeta fue el anti-poeta que, como recuerda Bocaz, surge afiliado a un verso de Huidobro, como resumen de la atmósfera anticonformista, hijo de rebeldía, aunque poco “se ha reparado en que el anti-poeta es también un *pedagogo*, pero un pedagogo risible”⁵. Según comentaba el propio Enrique Lihn aquel histrión literario y promotor de garra que fue Lafourcade

[...] nos bautizó con el nombre de Generación del 50 para meternos en competencia con los escritores mayores, con la gente del año 38 [...]. Recuerdo que los escritores mayores comenzaron a despotricar contra nosotros. Decían que no sabíamos escribir, que atropellábamos la gramática. Cosas en el fondo positivas porque encendían la polémica”⁶.

Cuando hacia 1920 la lírica chilena deja atrás el modernismo se inician varios caminos, entre ellos, una lírica orientada hacia lo más sencillo y humano, representada por Gabriela Mistral (1889-1957), el criollismo y la poesía de los lares; y otra que se sumó a las corrientes vanguardistas europeas. Gabriela Mistral empezó a ser conocida fuera de su país a partir de 1922, a raíz de la publicación, ayudada por el instituto de las Españas dirigido por el español Federico de Onís en New York, de su libro *Desolación*. Quizá el juicio sintético de Federico de Onís sea uno de los más reveladores para caracterizar su poesía:

Alma tremendamente apasionada, grande en todo, después de vaciar en unas cuantas poesías el dolor de su desolación íntima, ha llenado ese vacío con sus preocupaciones por la educación de los niños, la redención de los humildes y el destino de los pueblos hispánicos. Todo en ella no son más que otros modos de expresión del sentimiento cardinal de su poesía; ansia insatisfecha de maternidad, que es a la vez instinto femenino y anhelo religioso de eternidad⁷.

Por otra parte, el criollismo fue una corriente influida primordialmente por el naturalismo. Este movimiento literario buscó retratar la vida y costumbres del mundo popular, “la lucha del hombre de la tierra, del mar y de la selva por crear civilización en territorios salvajes, lejos de las ciudades”⁸. En Chile, su máximo representante fue Mariano Latorre autor, entre otras obras, de *Chile, país de rincones* (1947). Por último, sobre la poesía lírica podemos decir que fue un término acuñado por Rilke, y retomado por Jorge Teiller con el sentido de *hogar (lar)*, de pertenencia y de nostalgia por un paraíso perdido. Es una poesía “caracterizada por estar asociada al pasado, al recuerdo,

⁵ Ibidem.

⁶ MARTÍNEZ, Gregorio, “Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio)”, *Inti*, 32, 1990, pp. 163-164.

⁷ ONIS, Federico de, Contraportada de *Tala*, Buenos Aires, Losada, Buenos Aires 1972.

⁸ LATCHAM, Ricardo, VEGA, Manuel, MONTENEGRO, Ernesto, *El Criollismo*, Santiago, Editorial Universitaria, 1956, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8016.html>

a la infancia, a lo perdido. En este sentido conecta con la poesía anterior, alejada de la vida moderna, en claro contraste con la poesía urbana o citadina, poesía del retorno: Teillier, Alberto Rubio, Rolando Cárdenas...)"⁹.

El segundo camino que sigue la poesía chilena de esta primera mitad de siglo fue el que surcaron las corrientes vanguardistas. La figura de Vicente Huidobro (1893-1948), antipoeta y mago, convertirá la literatura chilena en una literatura cosmopolita, la vinculará con los centros de la vanguardia europea, aportando además un movimiento propio (el creacionismo). Este movimiento pretendió, en palabras de Huidobro, "hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad", de ese propósito se derivará un camino que, alejándose de la realidad, conducirá a la abstracción.

El tercer gran poeta de los primeros años del XX es Pablo Neruda (1904-1973), ya antes de los veinte años había publicado varios libros y su poesía ha pasado por las principales tendencias de la poesía hispanoamericana del siglo XX, desde el modernismo, las vanguardias (surrealismo, *Residencia en la Tierra* 1935), poesía de compromiso político (marxismo, poesía combativa *Canto General*), hasta llegar a un lenguaje más sencillo (*Odas Elementales*). Fue el Gran Pedagogo ante el que se rebelaron los poetas de la Generación del 50, los poetas-individuos. Estos tres grandes poetas "difieren en cuanto a origen geográfico y en cuanto al rumbo que siguen, pero, sin embargo, los tres tuvieron experiencias de contacto internacional que, en cierto modo, definen parte sustancial de su quehacer"¹⁰.

La vanguardia chilena tuvo dos momentos principales: el de la formación, años 20 y el de la consolidación años 30, con la aparición de la *Antología de poesía chilena nueva* (1935) hecha por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. La más llamativa manifestación del primer momento de la vanguardia fue el Cartel runrúnico: fueron carteles que se colocaban en la ciudad siguiendo el surrealismo de Apollinaire y "se distingue por el uso constante, hasta la indiscreción, de todo género de imágenes. No todas son de buen gusto ni igualmente expresivas. Una imagen típica de un libro runrúnico es: ¿Quién es el marinero ebrio que sujeta la bandeja del mar?"¹¹. La formación y la posterior consolidación se corresponden con poetas nacidos entre 1890 y

⁹ MORALES, Andrés, "La poesía de la Generación del 50"

<http://poetaenriqueh.blogspot.com.es/2010/10/la-poesia-de-la-generacion-del-50-por.html>

¹⁰ BOCAZ, Luis, "Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica", op. cit., p. 34

¹¹ MENDOÇA, Gilberto, MÜLLER-BERGH, Klaus, *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos. Chile y países del Plata: Argentina, Paraguay, Uruguay*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 87.

1904 (Huidobro, Vallejo y Neruda) y entre 1905 y 1919 respectivamente. Entre esas dos promociones acontecieron en Chile grandes transformaciones sociales, culturales, económicas y políticas que supusieron la entrada de este país en la modernidad. Todos estos cambios fueron de la mano de una serie de hechos literarios comprendidos desde la querrela entre criollistas e imaginistas hacia 1928, hasta los primeros postulados surrealistas del grupo Mandrágora hacia 1938¹².

El imaginismo fue un movimiento que en Chile nació frente al criollismo y romanticismo, buscando una imagen que fuese lo más precisa posible. Utilizó ambientes y temas muy diferentes y planteó por primera vez en la literatura chilena la pregunta de cuál es el objetivo de la literatura y de cuál era la función del escritor. Le daba un papel principal a la imagen y a la precisión y claridad en el lenguaje. Los escritores imaginistas, que pertenecían al primer momento de la vanguardia (Ángel Cruchaga, Salvador Reyes, Hernán del Solar, Luis Enrique Délano, Manuel Eduardo Hübner), tomaron posición frente al criollismo: “No nos habíamos propuesto innovar en nada, aunque un pensamiento común que sustentábamos era el de que la literatura chilena estaba atiborrada de un criollismo empalagoso y pesado”¹³.

El segundo momento de la vanguardia, de consolidación, coincide con la denominada generación del 38, conocida también como del 42. Fue una generación que se fue perfilando a través de las declaraciones de muchos de los poetas que la formaban: Volodia Teitelboim, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, etc.¹⁴ y entre sus distintas facciones encontramos al grupo Mandrágora, los Poetas de la claridad y el Movimiento David.

La Mandrágora fue un grupo de poetas surrealistas chilenos en la línea de Breton, Eluard y Aragon, fundado hacia 1938 por Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Braulio Arenas. Surgió y se identificó en un primer momento con el triunfo del Frente Popular. Sin embargo, pronto abandonaron este discurso inicial y se centraron en el Surrealismo. Acuñaron el término “poesía negra”¹⁵. Tuvo especial importancia la revista del mismo nombre. Además de los fundadores son poetas importantes Gonzalo Rojas, Fernando Onfray, Gustavo Osorio, Jorge Cáceres, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha,

¹² GAVILÁN, Ismael, “Caracterización de la generación del 38: tres poéticas y contexto”, *Cyber Humanitatis*, 37 (Verano 2006), http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D18484%2526ISID%253D646,00.html

¹³ “Imaginismo”, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3459.html>

¹⁴ GAVILÁN, Ismael, “Caracterización de la generación del 38: tres poéticas y contexto”, op. cit..

¹⁵ *Ibidem*.

Ludwig Zeller. El grupo comenzó a dispersarse en 1949. En 1957 Arenas, Gómez Correa y Cáceres publicaron la antología *El AGC de la Mandrágora*, que incluía un diccionario surrealista y una bibliografía de este movimiento en Chile.

2. Claridad versus Oscuridad

En los cuarenta años transcurridos entre la antología *Selva lírica* (1917) de Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, y la *Antología crítica de la nueva poesía chilena* de Jorge Elliott (1957), la oposición *poesía de la claridad / poesía de la oscuridad* no había encontrado todavía en Chile su síntesis (entendiendo por síntesis la superación, no la negación, de la antítesis)¹⁶. Desde los años cuarenta fueron muchas las voces que defendieron la necesidad de que la poesía llegara a un público más amplio, frente al intelectualismo y la pureza poética, y también frente a la subjetividad de las vanguardias. Ese intento tuvo precursores dentro de Chile (por ejemplo: las prosas poéticas publicadas por Neruda y Tomás Lago escritas al alimón en el volumen *Anillos* (1926)¹⁷. Las seis antologías que aparecen en estos años fueron importantes para ir configurando el canon de la poesía chilena en la primera mitad del siglo XX¹⁸, de forma que ya hacia finales de los 40 se puede afirmar que el corpus de la nueva poesía chilena estaba formado por la mayoría de los nombres (y de las tendencias que representaban) que habían aparecido en la antología de Anguita y Teitelboim de 1935. Este corpus no se alteró hasta la publicación de los *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra y la llegada de una promoción nueva de escritores en los años 50.

Además de ser importantes estas antologías para configurar ese canon por la selección que cada antólogo hace de los poetas antologados, lo son, en nuestro caso, algunos de sus Prólogos necesarios para seguir la evolución de *claridad / oscuridad* en la poesía chilena de esos años. Así la *Antología de poesía chilena nueva* de Anguita y

¹⁶ Me refiero a que Chile en la primera mitad del XX es un país independiente desde hace poco tiempo, y está buscando una identidad y una personalidad nueva en todos los ámbitos y por ello esta oposición es solo una muestra de un conjunto mucho más amplio, que abarca muchos contextos: lo urbano/lo rural, oligarquía/clases medias, país dependiente/independiente, literatura chilena/europea, Frente Popular/Dictadura militar, artista comprometido/intelectual de las letras; poetas puros/sociales; tentación religiosa/revolucionaria; aventureros heroicos/época prosaica; entusiasmo mesiánico / fervor apocalíptico. Ir encontrando la síntesis de todas ellas fue como la gran tarea nacional del siglo XX chileno.

¹⁷ CASTILLO-BERCHENKO, Adriana, ‘‘Pablo Neruda y el poema en prosa. De *Anillos* a *Residencia en la tierra*’’
<http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERURA/CASTILLBERCHENKO/CastillBerchenko.html>

¹⁸ Consultar GALINDO, Óscar, ‘‘Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX’’, *Estudios filológicos*, 41, 81-94, 2006, pp. 81-94.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100007

Teitelboim de 1935 se inclina claramente del lado de los llamados poetas de la oscuridad y las dos de Tomás Lago (1939, 1942) lo hacen por los de la claridad. Las demás, más o menos selectivas, no se decantan por ninguno de los miembros de la oposición. La de Rokha selecciona cuarenta y un poetas comprendidos entre los años 1910-1942, da cuenta de una diversidad de la poesía chilena que no aparece ni en la de Anguita ni en las de Lago. Mucho más selectiva es la Hugo Zambelli *13 poetas chilenos* de 1948.

Sólo nueve años después, en 1957, la *Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena* de Jorge Elliot recoge el cambio que se ha producido en tan corto periodo de tiempo: la aparición de la antipoesía de Parra (que va a marcar un hito en la poesía latinoamericana de todo el siglo XX) y la publicación de los primeros libros de los jóvenes de la Generación del 50¹⁹. No es una antología de autor sino la de un crítico y estudioso de la literatura chilena que nos presenta un cuadro general de la poesía de la primera mitad del siglo XX en Chile. Parte de Gabriela Mistral, sigue con lo que llama “la poesía nueva” con Huidobro, Neruda y Rokha, que se proyecta en un canon ya reconocido e indiscutible: Rosamel del Valle, Díaz Casanueva, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Victoriano Vicario, Eduardo Anguita, Luis Oyarzún... y se cierra con un grupo de poetas que han empezado a publicar hacía muy poco: Enrique Lihn, Miguel Arteche, Armando Uribe, Jorge Teillier, Efraín Barquero...

Todo el periplo de la poesía chilena del siglo XX es analizado con gran intuición valorativa y un bagaje crítico notable, especialmente en lo que se refiere a su evaluación de las obras de Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro. El largo recorrido que hace por los poetas vanguardistas y postvanguardistas, así como su examen de la antipoesía de Nicanor Parra (los *Poemas y antipoemas* son de 1954), expresan su perspicacia ante los fenómenos literarios más recientes. Del mismo modo, se detiene con interés en la obra de poetas muy jóvenes, como es el caso de Miguel Arteche, Venancio Lisboa, Enrique Lihn, Armando Uribe, Jorge Teillier,

¹⁹ La generación del 50 inicia la clausura de las vanguardias históricas (creacionismo y surrealismo) y pone las bases de una poética nueva. Luis Bocaz señaló ocho resultados de la rebelión de esta generación, entre ellos: la fluidez semiótica, la devaluación del yo lírico y la desacralización del texto (BOCAZ, Luis, “Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica”, Presentado en el Segundo Encuentro de Poesía Chilena, Rotterdam, 20,21, 22 de abril de 1984, p. 34 <http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0006603.pdf>).

Armando Rubio y David Rosenmann-Taub. Otro hecho destacado en el ensayo introductorio de Elliot es su alcance sobre la poesía de mujeres²⁰.

Centrándonos primero en la poesía de la oscuridad, la antología de Anguita y Teitelboim²¹ aparece en el momento en que la poesía chilena ha entrado en contacto con la vanguardia europea, sobre todo con el creacionismo y el surrealismo y aunque no se limita sólo a poetas vanguardistas, la mayoría sí lo son y Huidobro ocupa el centro de la antología. Es también el momento en que se está buscando la identidad (¿otra identidad?) de la poesía chilena, una identidad que rompa barreras localistas y se ponga al mismo nivel de la poesía europea en general y de la vanguardia en particular. Eso es lo que los antólogos quisieron decir con el adjetivo de “nueva”. Los antologados fueron Huidobro, Pablo de Rokha, Neruda, Cruchaga Santa María, Rosamel del Valle, Díaz Casanueva, Omar Cáceres, y Juvencio Valle.

Esta antología de “poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales” como la describió Nicanor Para²² tiene dos prólogos (uno de Volodia Teitelboim y otro de Eduardo Anguita) donde podemos deducir algunos rasgos que nos permiten relacionar la poesía seleccionada con la oscuridad: “El arte actual [...] insurge contra el realismo –trasplatación artificial que persigue como arquetipo la fotografía del objeto preexistente– y mueve guerra contra la verbal catarata romántica hecha de falso frenesi”²³; “Tardíos discípulos de Góngora”²⁴; “Los primeros heterodoxos que se alzan contra los cánones del novecientos son Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga y Pablo de Rokha”²⁵; “Ya en 1912 y 13 Huidobro crea algunos poemas [...] que se apartan insólitamente de lo habitual”²⁶; “Por aquel entonces [...] Pablo de Rokha empieza a escribir una poesía sin precedentes en consonancia con una concepción estética palmariamente distinta de los demás poetas”²⁷. Y en el “Segundo prólogo” encontramos: “Los dos grandes tonos de él [el arte nuevo] son el creacionismo

²⁰ NÓMEZ, Naín, “Presentación”, en ELLIOT, Jorge, *Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena*, Santiago, Lom, 2002, pp. 6-7.

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0052001.pdf>

²¹ ANGUITA, Eduardo y TEITELBOIM, Volodia, *Antología de poesía chilena nueva (1935)*, Santiago, Lom, 2001.

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0052003.pdf>

²² Cf. TEITELBOIM, Volodia, “¿Cómo nació la antología?”, *Antología de poesía chilena nueva (1935)*, Santiago, Lom, 2001, p. 12.

²³ TEITELBOIM, Volodia, “Primer prólogo”, *Antología de poesía chilena nueva (1935)*, Santiago, Lom, 2001, pp. 18-19.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁵ *Ibidem*, p. 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

y el surrealismo. Mientras el primero es más constructivo, controla estrictamente lo artístico, y es más objetivo; el surrealismo penetra –o no penetra, sino que simula hacerlo– con mano fría en las tumbas del sueño”²⁸; “él [Breton] va a lo profundo del objeto, expresa, por tanto, lo profundo del conocimiento, y así aflora lo profundo del hombre”²⁹; “Los críticos hablan de ‘intelectualización del arte’. Esta intelectualización es real en la poesía actual”³⁰; y “La poesía de hoy es de conocimiento, ésta es su cualidad específica. Nuestro ‘cerebralismo’ [...] es nuestra conquista en el arte”³¹

Los rasgos relacionados con “la oscuridad” que se pueden deducir son tres, en primer lugar son textos transdiscursivos, es decir, pretenden significar, comunicar el otro lado, el más allá el discurso; segundo: se acepta el uso que las vanguardias hacen del lenguaje, que se podría resumir diciendo que es un lenguaje que no se dirige a nuestra razón sino que por debajo de ella pretende despertar en el lector reacciones también inconscientes. Ante un lenguaje así el lector no “comprende”³² (racionalmente) pero puede recibir fuertes impactos que modifican su estado de ánimo y suscitan en él oscuras emociones; tercero: es un lenguaje que pretende acceder a una realidad más alta (*sur-réalité*) que estaba oculta, tapada en el fondo de la conciencia.

Tres años después de esta antología se fundó la *Revista Mandrágora* que entre 1938 y 1943 publicó siete números. Aunque fueron muchos los poetas que publicaron en ella, los que más tiempo permanecieron y quienes definieron el proyecto de la revista fueron Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. La idea de poesía y el lenguaje vinculado a esa idea se expresaron con la denominación de “poesía negra”, que, según Braulio Arenas, es una poesía

NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer,
como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto,
como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo,
como la videncia, como la nostalgia, como la nieve, como la unidad,
como el árbol, como la vida, como el relámpago³³.

Como explica Ismael Gavilán su autocalificación de negra “muestra una nota de misterio y oscuridad, pues implica de parte de ella una suerte de carácter enigmático

²⁸ ANGUIA, Eduardo, “Segundo prólogo”, *Antología de poesía chilena nueva (1935)*, Santiago, Lom, 2001, p. 27.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ *Ibidem*.

³² El punto 6 de la *Estética* que Huidobro mandó para que se incluya en la *Antología* dice: “La poesía es un desafío a la razón, pues ella es la súper-razón”.

³³ Cf. MENDOÇA, Gilberto, MÜLLER-BERG, Klaus, *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos Chile y países del Plata: Argentina, Paraguay, Uruguay*, op. cit., p. 113

y disolvente de las categorías racionales de percepción, buscándose un modo expresivo que colinda con un intento de aprehender la inasibilidad de lo real”, por ello “a un nivel de lenguaje” este grupo aspiraba “a fundar su decir en un sentido secundario y oculto de las palabras, sentido capaz de hacer surgir lo que los hábitos y limitaciones de la vida diaria han excluido de la existencia humana”³⁴. En definitiva, es negra porque de los seis elementos de que habla Jakobson necesarios para que la comunicación funcione hay uno, el código, que no comparten emisor y receptor.

De todas formas, y antes de continuar con la oposición claridad / oscuridad en la poesía chilena en la Generación del 50, parece conveniente no solo tener en cuenta el significado de sus dos miembros, de sus valores connotativos y del campo semántico al que pertenecen, sino del símbolo que representan. Existe además una aparición persistente de términos usados por los partidarios de uno u otro miembro de la oposición claridad / oscuridad.

Me refiero, por ejemplo, al término “noche” que he recogido hace un momento en palabras de Braulio Arenas. Su significado en la cita es muy claro. Pero resulta que es el mismo término que utiliza en 1965 Jorge Teillier en su artículo “Los poetas de los lares”: “Esto [el contacto del hombre con el mundo] es importante en un país como el nuestro en donde el peso de la tierra es tan decisivo como lo fuera (y tal vez sigue siéndolo) el peso de la noche”³⁵. ¿Cómo entender “el peso de la noche” en un autor que defiende la poesía de la claridad? ¿Qué hacer para no asociar noche con “oscuridad”? ¿Qué hacer para diferenciar “una poesía negra como la noche” en palabras de Braulio Arenas con lo planteado por Teillier? ¿Es necesario tener en cuenta la diferencia entre *tinieblas* y *oscuridad* para dotar de sentido (o de otro sentido) a un mismo término?

La simbología de la oscuridad, explica Cirlot, a lo largo de la historia de la literatura, alude a lo maternal, lo germinal, primordial, metáfora del caos primigenio, contrario por tanto a lo tenebroso. A partir de ese caos, según palabras de Guéron, “la luz es el principio de la diferenciación, y de la ordenación jerárquica. Las tinieblas – anteriores al *fiat lux*– expresan, siempre, en el simbolismo tradicional, el estado de las

³⁴ GAVILÁN M., Ismael, “Caracterización de la Generación del 38: Tres poéticas y contexto”, *Cyber Humanitatis*, 37 (Verano 2006)
http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D18484%2526ISID%253D646,00.html

³⁵ TEILLIER, Jorge, “Los poetas de los lares”, *Boletín de la Universidad de Chile*, 56, mayo de 1965
<http://www.letras.mysite.com/teillier201003.htm>

potencias no desenvueltas que dan lugar al caos”³⁶. Por lo tanto si Braulio Arenas afirma “una poesía negra como la noche” la pregunta sería: ¿posterior a la aparición de la luz?. Y si Jorge Teillier afirma que el peso de la tierra es tan importante como el peso de la noche, nos preguntamos si esta se identifica con la materia, lo maternal y lo germinal.

¿Es el mismo valor simbólico que se encuentra muchos años más tarde en el título y el contenido del poemario de Óscar Hahn *La primera oscuridad* (2011)? En una reseña del libro, Juan Pablo Belair escribe que el poema que da nombre al libro comienza con tres preguntas:

“¿Qué sabemos del infinito/ que precede a la vida?/ ¿Qué ignoramos qué olvidamos/ de la primera oscuridad?/.../ ¿dónde estábamos antes de alzarnos con el ser?” Más adelante en el poema, se formula otra pregunta retórica que contiene una conclusión tácita: “Si la primera oscuridad/ es anterior a la vida/ y a la muerte/ anterior al espacio/ y al tiempo/ ¿de qué material inmaterial/ está hecha/ de qué substancia inconcebible/ de qué ser su no-ser? (45-46). Más allá de un juego de palabras ¿no es acaso una búsqueda desesperada de una verdad, un origen, un fin, un sentido -por cierto imposible de verificar? ¿O más bien es una forma de discurso, una reivindicación, una fustigación al hombre primitivo que el autor ve en el hombre de hoy?”³⁷.

Esta oposición simbólica de un mismo término puede resumirse en el enfrentamiento entre la plenitud de la plenitud (Teillier) y la plenitud de la ausencia (Arenas). Pero estos autores son sólo herederos de una dualidad que podemos encontrar mucho antes en opuesta convivencia y en muchos autores y corrientes (desde la mística al modernismo). Queremos desterrar así la identificación, sin más, de oscuridad/noche sólo con lenguaje de la vanguardia, porque por otros caminos también se llegó en Chile a una poesía de la oscuridad. Miguel Arteche señaló algunos de esos caminos en la Ponencia que presentó en el Primer Encuentro de Escritores chilenos de 1958: en primer lugar, el descuido en la estructura del poema, en segundo lugar, la oscuridad que se origina tanto “de la extrema precisión en el uso de los materiales con los cuales está trabajando el poema como la que proviene de la imprecisión en el empleo de ellos”, en tercer lugar, lo que resulta cuando el poeta cree que basta “con llevar el caos de la vida a la obra pensando que el reflejo fiel del caos es simplemente arte caótico” y, por último, el hecho de utilizar recursos literarios alejados de su función: “cuando la metáfora se gasifica, se destruye y aparta de su función primordial, que es la de referir al lector a un

³⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1998, p. 351.

³⁷ BELAIR, Juan Pablo, “Óscar Hahn: sus fantasmas recientes (‘La primera oscuridad’)”, *Letrasenlínea*, 2 septiembre 2011.
<http://www.letrasenlinea.cl/?p=2088>

objeto determinado, físico o espiritual, que debe estar íntimamente unido al núcleo de la pieza, la unidad del poema está rota”³⁸.

Hablar de la poesía de la claridad en la primera mitad del siglo XX chileno es empezar hablando de la publicación en 1939 de la antología de Tomás Lago *8 nuevos poetas chilenos*, especie de respuesta a la antología de 1935 de Anguita y continuar hablando de la segunda que publica en 1942, *3 poetas chilenos*. Es la otra concepción de la poesía pero, aunque distinta, pretendía lo mismo que la poesía de la oscuridad: unir o relacionar la poesía con la vida para ayudar a transformar la realidad. Ambas formas guardan la relación dialéctica que justifica el título del punto dos de este trabajo.

Para seguir los presupuestos y los argumentos que se van sucediendo en la evolución de la poesía de la claridad, me voy a detener en los prólogos de las dos antologías de Lago (1939, 1942), en la conferencia de Nicanor Parra en el Encuentro de Escritores de 1958 y en el trabajo de Jorge Teillier publicado en el *Boletín de la Universidad de Chile* en 1965 con el título de “Los poetas de los lares”.

Los dos prólogos de las antologías de Tomás Lago son el primer paso de un manifiesto a favor de la poesía de la claridad. En el prólogo de la primera antología (1939) se enuncia el propósito de un manifiesto y en el de la segunda (1942), titulado “Luz en la poesía”³⁹, hace más sistemático lo que había enunciado en el primero. Comienza resumiendo los caminos que habían tomado los principales poetas de la antología de Anguita: todos habían, en direcciones diversas, traspasado los límites “de una literatura realista utilizable”, unos, como Cruchaga “encerrados dentro de sí se alejaban hacia el interior, revelándonos la riqueza infinita de las cosas abstractas antes de la materia o después de ella”, otros como Huidobro, “jugaban a la creación espontánea en los últimos límites de la inteligencia técnica”, otros, como de Rokha, con más fuerza que genio se quedaban allí en el primer núcleo elemental de la poesía [...] y Neruda, “el más grande de todos, se repartía como un árbol de sangre sacudido por el canto, penetrando cosas vivas, sensaciones, sucesos hasta más allá de lo establecido, cerca de la destrucción de la que lo salvaba su sujeción poderosa a la tierra”.

Aun reconociendo la contribución de todos ellos al enriquecimiento del lenguaje poético, de sus recursos, de sus símbolos “no ha aumentado la utilidad social de la poesía”, es más, se ha restringido su influencia en el hombre. La enorme cantidad de

³⁸ ARTECHE, Miguel, “Notas para la vieja y la nueva poesía chilena”

<http://www.uchile.cl/cultura/artechepoeticasyartic/poeticasyartic6.html>

³⁹ LAGO, Tomás, “Luz en la poesía”, *Tres poetas chilenos*, Santiago, Cruz del Sur, 1942, pp. 7-25
<http://myslide.es/documents/luz-en-poesia-tomas-lago.html>

papel impreso que gastaron aquellos poetas resultó inútil porque nadie los ha leído y, lo que es peor, contribuyeron a que se produjera un alejamiento entre poesía y lector. Por eso, defiende la necesidad de volver atrás, a un tiempo anterior a ese alejamiento, a un tiempo anterior a ese afán de “transponer las fronteras de la significación” violentando las palabras, su significado, su extensión, sus combinaciones y las formas lógicas del pensamiento que tanto tiempo le cuesta a una lengua producir para convertirse en eficaz vehículo de comunicación. Decían que querían aumentar la eficacia de la poesía destruyendo la estructura del lenguaje, violentando su sintaxis, esa inacabable estructura que es el lenguaje lírico.

Se dejaron llevar por el espejismo de que lo antiguo caduca siempre y se hace inservible para el hombre nuevo que nacerá mañana. La oscuridad de la poesía no es una consecuencia no buscada ni achacable al lector sino provocada a propósito por la habilidad de aquellos poetas que creyeron que haciendo oscurantismo a propósito con poemas ilógicos estaban acercando la poesía al hombre nuevo olvidándose de que el alma del hombre, nuevo o antiguo, no cambia.

El contrapunto de todo esto empieza a surgir, según él, en los jóvenes poetas que seleccionó en la antología del 39: Luis Oyarzún, Jorge Millas, Nicanor Parra, Alberto Baeza Flores, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Óscar Castro y Hernán Cañas. En la segunda de 1942 insistió seleccionando otra vez a tres de ellos: Nicanor Parra, Victoriano Vicario y Óscar Castro. Me limito a citar literalmente algunas frases suficientemente reveladoras de “Luz en la poesía”: “Los nuevos poetas, nutridos de las oscuras fuerzas de sus antecesores han sentido la necesidad del regreso”; “Había que volver atrás, al mundo terrestre y habitado para no perder la continuidad esencial del espíritu”; “A las tormentosas y ensimismadas experiencias individuales, debe suceder la paz comunicativa entre todos”; “Al delirante y difícil juego mental debe suceder el simple canto solidario”; “Los poetas incluidos en este volumen pertenecen a este movimiento de retorno [...] tienden a una mayor claridad conceptual [...] y trabajan por hacer válidos los hallazgos expresivos de sus antecesores”⁴⁰.

A los diecinueve años de la publicación de la primera antología de Lago, Nicanor Parra habló en la conferencia que pronunció en el Primer Encuentro de escritores Chilenos con el título “Poetas de la claridad”⁴¹. Sostuvo que durante esos

⁴⁰ <http://myslide.es/documents/luz-en-poesia-tomas-lago.html>

⁴¹ PARRA, Nicanor, “Poetas de la claridad”, *Atenea*, 500, 2009, pp. 179-183 (Reproduce el texto publicado por *Atenea*, 380-381, abril/septiembre de 1958).

años se fue consolidando “una poesía diurna” que partió de la labor de los poetas de esa antología y que, en general, se caracterizaba por una mayor claridad formal y conceptual que logró romper la “tradicción hermética” de la poesía chilena y que consiguió acercarse al lector reestableciendo la comunicación perdida. Esa mayor claridad conceptual y formal se vio reforzada por la recuperación de formas tradicionales como el romance, los versos de cinco y siete sílabas de la cueca⁴², la utilización de estribillos y otros recursos retóricos de la poesía popular y de la poesía prevanguardista, como los casos de Jorge González Bastías y Carlos Pezoa Véliz.

Con la perspectiva de aquellos casi veinte años, Parra defendía que lo que unía a los poetas incluidos por Lago en su antología sólo era, dentro de su variedad, la preocupación por la claridad conceptual y formal. Sólo habían pasado cinco años de aquella otra antología, la de Anguita del 35, la de “los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales” y ya aquellos jóvenes seleccionados por Lago en su primera antología se habían separado de sus mayores y habían iniciado, “dando un paso hacia atrás”, el camino de la naturalidad, la espontaneidad al alcance de un público mayoritario, algo que no tenía nada de nuevo y que, en sentido estricto, “no aportaba ninguna novedad a la poesía chilena”. Fue tan chocante en un primer momento ese paso hacia atrás que la crítica no lo entendió. Un conocido antólogo de la época dijo que Parra era “la cabeza visible de una plaga de guitarreros que han invadido la poesía chilena últimamente”, que su poesía era “periférica, superficial, como todo lo que no se nutre de la esencia profunda del hombre”⁴³.

Parra reconoce que en aquellos años los presupuestos de los poetas de la claridad no estuvieron mal ideados en un cincuenta por ciento aproximadamente y que en el otro cincuenta por ciento los surrealistas tenían razón al superar el creacionismo y el nerudismo y explorando “las profundidades del inconsciente colectivo”. Admitía que los poetas de la claridad tuvieron que hacer suyas las enseñanzas de Freud pero que también los surrealistas les cedieron un poco de terreno a ellos. Parra lo recuerda muy gráficamente: “Gonzalo me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca”. Termina afirmando que la poesía de la claridad (a la altura de 1958) no ha ganado la batalla porque el exponente más claro de esta poesía, el antipoema, no es otra cosa que parte poema tradicional, parte poema surrealista, es

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200015

⁴² La estructura de la cueca se basa en sus letras, y consiste en catorce versos: una copla, dos seguidillas y un remate de dos versos de 7 y 5 sílabas.

⁴³ PARRA, Nicanor, “Poetas de la claridad”, op. cit.

decir, el “hijo del matrimonio del día y de la noche”. ¿Es ese hijo en 1958 “un nuevo tipo de amanecer poético”? ¿no es ese hijo en 1958 “una nueva forma de crepúsculo”?⁴⁴.

La actitud antivanguardista de estos poetas estaba basada principalmente en el deseo de lograr que la poesía volviera a tener la capacidad de comunicación que con las vanguardias se había perdido y en las que sólo veían oscuridad y un subjetivismo extremo que no llevaba, según ellos, más que a aislamiento y disgregación. Hay quien argumenta, por una parte, que este afán de comunicación con el lector está relacionado con la situación social de estos años en que el Frente Popular (1936-1941) estaba impulsando una serie de reformas y de colaboración entre las diferentes clases sociales⁴⁵ aunque, por otra, Nicanor Parra señala que sus compañeros de antología podían considerarse “en general, apolíticos, más exactamente izquierdistas no militantes”. ¿Existió algún tipo de relación entre el afán de hacer una poesía accesible a la mayoría y las políticas del Frente Popular? Lo que sí parece claro es el impacto que produjo en todos ellos la Guerra Civil Española, cuya consecuencia inmediata fue la toma de conciencia con relación a la labor del poeta en la sociedad a raíz del fusilamiento de García Lorca. De todas formas, la postura de los poetas de la claridad que formaron la antología de Lago no llegó a plasmarse del todo y sólo de manera parcial se cumplió porque la mayoría de ellos se dispersaron y no llegaron a formar un grupo duradero. Nicanor Parra se marchó primero a EE.UU y después a Inglaterra, alguno murió pronto (Óscar Castro), otros centraron su trabajo en la Universidad (Millas y Oyarzún). Sólo Parra cumplió y superó los postulados de los poetas de la claridad articulando poco a poco el concepto de antipoema.

Siete años después del Primer Encuentro de Escritores Chilenos, en 1965, Jorge Teillier, poeta de la Generación del 50, volvió sobre el tema de la poesía de la claridad en un trabajo titulado “Los poetas de los lares”⁴⁶. Es un documento interesante por tres razones: la primera porque constata que hay una serie de jóvenes de la Generación del 50: Efraín Barquero, Pablo Guíñez, Alberto Rubio, Rolando Cárdenas, Alfonso Calderón, que dentro de la gran variedad de tendencias que están siguiendo los miembros de esta generación, han coincidido, en líneas generales, con los

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cf. SCHOPF, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía de Chile*, Santiago, Lom, 2000, pp. 119-120.

⁴⁶ TEILLIER, Jorge, “Los poetas de los lares”, *Boletín de la Universidad de Chile* 56, mayo de 1965
<http://www.letras.mysite.com/teillier201003.htm>

planteamientos de la poesía de la claridad y han sabido alejarse de los grandes poetas del 38 porque consiguieron no transformar la poesía “en pseudo política, religión o filosofía” sumándose de esta manera a la corriente de la poesía de los lares; la segunda, porque da cuenta de que muchos de los poetas provenientes de las vanguardias habían empezado lentamente a olvidarse de planteamientos poéticos pasados y estaban volviendo a una poesía de la tierra y de las raíces. Se está refiriendo a Teófilo Cid, Braulio Arenas (iniciadores del surrealismo en Chile), Luis Oyarzún, Gonzalo Rojas, Carlos de Rokha... Es lógico que la perspectiva de esta evolución de poetas de la oscuridad hacia el final de sus vidas no la tuviera Parra todavía en 1958.

La razón de este cambio es, según Teillier, además de la lógica nostalgia hacia nuestros orígenes, propia de la edad, el rechazo más o menos consciente a la vida en la gran ciudad que forzosamente vive de espaldas al mundo natural del que procedemos y que termina por aislar al hombre “de su verdadero mundo”⁴⁷. Y la tercera, porque los poetas de los lares van recuperando poco a poco la capacidad comunicativa del lenguaje poético que con las vanguardias se había perdido. Restablecer esa comunicación perdida suponía un cambio de actitud en el poeta, suponía dejar de sentirse “centro del universo con el yo desorbitado y romántico al estilo de Huidobro (hablo con voz venida del principio de los siglos)”, suponía situarse en el mismo plano que el lector, mirarlo frente a frente y no desde arriba hacia abajo, en definitiva, bajarlo del pedestal donde estaba y aprender a sentirse simple “observador, cronista, transeúnte, hermano de los seres y de las cosas, quizá el más lúcido, pero en todo caso, habitante de la tierra”. Todo ello supuso una renovación del lenguaje poético que, si por un lado, no debería caer en el prosaísmo, por otro, tenía que alejarse y enterrar definitivamente “las grandes palabras que pretendían el acarreo de irrisorios monstruos verbales de cartón piedra, o discursos de cementerio dichos en la oscuridad, que sólo ocultaba una descarada vacuidad que confundía al público”⁴⁸.

⁴⁷ *Ibidem*.

Me parece llamativo el caso de Carlos de Rokha que aunque murió muy joven forma parte de este regreso de los poetas mayores a esa poesía de la tierra y de las raíces. Leyendo, por ejemplo, su poema “El viajero inmolido” (aparece al final del texto de Teillier) cuesta trabajo reconocer al “poeta maldito” empapado de surrealismo y de imágenes visionarias.

⁴⁸ *Ibidem*.

3. Hacia *La pieza oscura*

Inquieto, versátil, indócil, radical, lúcido, minoritario, exhaustivo, poeta intelectual, incómodo, febril, perpetuo disidente, ineludible, rabioso, *convulsivo*, *neurótico*, *huérfano de las águilas*, *oscuro*, *sombreado por un ángel difunto*, *abstracto por instinto*, tiende unas veces al fragmento y otras al monólogo interior, a la elegía tanto como a la parodia o al sarcasmo, a la mirada interior y al apunte de viaje, al soneto lo mismo que al antisoneto⁴⁹. Pero nunca frío, tampoco lejano⁵⁰. Poeta, novelista, dramaturgo, cuentista, crítico literario, ensayista, dibujante, profesor de literatura, autor de historietas, de videos, de cine, de críticas culturales y estudios literarios.

En 1963, el año de *Rayuela* y *La ciudad y los perros*, se publicó *La pieza oscura*, el tercer libro de Enrique Lihn. Este poemario, por su originalidad y por lo que supuso frente a las tendencias de la época, se convirtió al cabo de poco tiempo en referencia imprescindible para muchos poetas hispanoamericanos. No acumularé datos sobre la importancia de Lihn, sólo tres breves calas significativas por ajenas a una bibliografía cercana o especializada.

A tan solo a seis años de la publicación de *La pieza oscura*, aparece el Manual de Jean Franco *Introducción a la Literatura Hispanoamericana*⁵¹. En su capítulo 9 sólo se citan cinco poetas chilenos: Mistral, Huidobro Neruda, Parra y Lihn. De éste último se cita incluso el final de uno de los poemas de *La pieza oscura*.

Un segundo hecho significativo fue que ya seis años antes de morir aparece reseñado en un *Diccionario de autores iberoamericanos* del Ministerio Español de Asuntos Exteriores. La visión cercana que se tenía de él me parece interesante:

LIHN, Enrique (1929-).- Poeta y narrador chileno. Pertenece a la generación del 50, la cual se caracteriza por su escepticismo respecto a los valores tradicionales de la sociedad occidental. Empezó escribiendo una poesía grave y solemne, pero poco a poco fue depurando su lenguaje hasta alcanzar la expresión coloquial. Su obra poética no desecha la presencia constante de la

⁴⁹ Son algunos de los adjetivos y calificaciones que ha recibido Lihn de la crítica, muchos de ellos recogidos en los ensayos compilados por Francisca NOGUEROL, *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2005.

La cursiva son palabras del propio Lihn entresacadas de su poema "Retrato", que pertenece a un libro inédito de 1952, del que se conocen un par de poemas recogidos por Matías Rivas y Roberto Merino en *Antología de paso* (1998).

⁵⁰ En la entrevista de de Waldo Rojas a Lihn se lee: "Advierto, por otra parte que, por razones personales, soy muy sensible a los puntos en que la palabra poética engrana con el lenguaje emotivo; dejo constancia de que los 'Nocturnos' de Tala me han tocado, últimamente, todas las cuerdas sensibles", ("Enrique Lihn, poeta en libre plática. Respuestas a un cuestionario preparado por W. Rojas", *Lar*, 4-5, mayo 1984, p. 6.

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0006603.pdf>

⁵¹ FRANCO, Jean, *Introducción a la Literatura Hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.

anécdota, apela a la realidad, proclama la desesperanza próxima al nihilismo y, mediante la ironía, tiende a desmitificar la naturaleza de la propia poesía [...]⁵².

La tercera y última, es que al año siguiente de morir Lihn, la revista española *Ínsula*, dedicó los números 512-513 de agosto-septiembre a la “Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Iberoamérica” donde aparecen numerosas alusiones a Lihn (no siempre positivas)⁵³.

Pero no todos los estudios ni toda la crítica han sido unánimes a la hora de enjuiciar la poesía de Lihn. En la entrevista que Andrés Florit le hizo a Óscar Hahn en 2009, aparece recogido una nota a pie de página en la que Raúl Zurita llama a Enrique Lihn, Jorge Teillier o Armando Uribe “poetas ensimismados y autistas”⁵⁴.

Ya sabemos que en la Generación del 50 hay dos grandes corrientes: los poetas que siguen la tradición lárca y quienes se centran en lo urbano (relación del hombre con la gran ciudad), los cuales usan la técnica de la metapoética. Es cierto que la metapoética es un rasgo de extrañamiento, no necesariamente de oscuridad, esa presencia de dos niveles del discurso entrelazados en un mismo poema, uno que es el poema y el otro que es el que reflexiona sobre la naturaleza, el origen, los condicionamientos y otras circunstancias del lenguaje poético puede ser perturbadora. Pero su uso, aunque pueda ocurrir, no es sinónimo de practicar una literatura minoritaria⁵⁵.

La pieza oscura se sitúa en el contexto de los años 60 y supone “una suerte de síntesis entre la tradición y su negación”⁵⁶. La hipótesis que sostengo es que los dos miembros de la dualidad oscuridad /claridad confluyeron en la poesía de Lihn, aunque en ella no se logró todavía la síntesis de ambos que no llegó hasta los años 80 y se consiguió mediante el recurso de la ironía. Es cierto que en la poesía de Lihn parece prevalecer lo oscuro, al menos él lo repitió más veces en poemas y declaraciones, pero la herencia que recibe de Neruda y de Parra, aunque desde posturas opuestas, coincidía en la confianza en el lenguaje como fuente de claridad, y esta herencia está en su poesía. A pesar de que su oficio es “el más oscuro de todos, oficio de tinieblas, a pesar de la

⁵² SHIMOSE, Pedro y otros, *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1982.

⁵³ COBO BORDA, J. Gustavo. “Poesía hispanoamericana: repaso con novedades”

⁵⁴ HAHN, Óscar, “Enrique Lihn no era un poeta maldito”, *ALPHA*, 36, Julio 2013 (Nota 12)

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012013000100013

⁵⁵ Cf. CARNERO, Guillermo, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23, abril de 1983, pp. 43-59.

⁵⁶ ROJAS, Waldo, “A manera de prefacio: La pieza oscura en la perspectiva de una lectura generacional” en LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, Madrid, LAR, 1984, p. 12

reiteración de los espacios faltos de luz, de rincones sombríos, de tinieblas, de eclipses, de lo ensombrecido, lo lóbrego...”⁵⁷, en su poesía se cuele la claridad por las rendijas de su tono coloquial, conversacional, por su modo cotidiano y normal, por su voluntad de construir una poesía situada. Es esto lo que plantea el título del prólogo de Kurt Folch a la edición de *La pieza oscura* de marzo de 2005 hecha por la Editorial Diego Portales, titulado “Una vacilante claridad”.

Fueron años en los que algunos poetas intentaron terminar, por una parte, con el “círculo sofocante del abundamiento verbal de Neruda”, por otra, con “el deslumbramiento del universo de Huidobro” y, por último, “con el facilismo (aparente) de Parra”⁵⁸. Volvieron la espalda a los grandes temas de la identidad y de la hermandad americana, reaccionaron contra la poesía de Neruda, de Mistral, de Rokha, incluyeron en su poesía el mundo urbano con sus contradicciones y sus angustias, con su visión crítica existencial y dieron entrada a la contradicción, a la duda, a las ambivalencias, a una percepción del mundo poco o nada armónica, a la pequeña historia del hombre, a su soledad, a su marginación. Enrique Lihn en su artículo “Momentos esenciales de la poesía chilena”, fechado en 1969, señala como lo propio de su generación está en el “abandono del americanismo romántico-naturalista y criollista”.

Creo que si nuestra generación -y entiendo por nuestra generación a los escritores que en Chile empezamos a hacer literatura poética alrededor de los años cincuenta, inmediatamente después de la llamada generación del 38, que mencionó Jorge Edwards en la que están los surrealistas y algunos poetas de tipo religioso-, 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 impenitencia, la frustración y el fracaso individuales y colectivos⁵⁹.

Sintieron que el lenguaje poético anterior a ellos no les servía y que necesitaban un lenguaje nuevo para representar la realidad que querían. Aumentó la preocupación por encontrar un lenguaje como espacio comunicativo de su visión del mundo. Esta preocupación por el lenguaje, esta reflexión sobre la palabra y sobre las dudas de que sirviera para representar la realidad, se empezó a reflejar en los textos poéticos. El reflejo de este problema en el poema es el primer choque de extrañeza que produce la

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ LIHN, Enrique, “Momentos esenciales de la poesía chilena”
<http://www.letras.mysite.com/lihn280703.htm>

lectura de *La pieza oscura*. Estamos leyendo algo escrito con un estilo que le confiere una forma especial como resultado de lo que parece un triple rechazo por parte del poeta: desecha casi siempre los ritmos demasiado marcados (si en el verso hay música parece preferir *la música callada*, (palabras de Cernuda); en segundo lugar, desecha la rima y a la vez también el uso de un lenguaje más o menos brillante (¿poético?) y rico en imágenes. Parece que se ha propuesto que todo (casi) se ciña al lenguaje hablado y al tono coloquial. En sucesivas relecturas ese tono coloquial empieza a dejar de parecer “coloquial” y se van descubriendo dos cosas: una cuidada elaboración del poema y una lengua poética muy densa en sugerencias.

Los veintidós poemas que forman el libro están conectados de alguna manera unos con otros formando una red que fortalece la unidad del poemario. La manera más sencilla para agruparlos ha sido la que hace Carmen Foxley⁶⁰ en función de algún rasgo común suficientemente esclarecedor que compartan unos y otros, y así habla de poemas de memorización del pasado, de poemas autorreflexivos y autorreferenciales, de poemas autorreflexivos de la imagen del sujeto y de poemas dramáticos. Hay dos, “Zoológico” y “Mayor” que comparten rasgos autorreflexivos y dramáticos.

En sus conversaciones con Pedro Lastra, Lihn consideraba que *La pieza oscura* es de algún modo su primer libro y que en él se organizan algo así como una “colonia” de textos “cuya individualidad de grupo se puede hacer residir en ‘La pieza oscura’ (primer poema). Los monólogos están fuera del conjunto pero se integran en él bajo la especie de contraste temático y técnico”. Es evidente, continuaba diciendo, “que al componer el libro pensé en ‘La pieza oscura’ como su umbral”⁶¹.

La importancia del primer poema está en que resume muchos de los procedimientos que se encuentran luego en otros poemas y porque plantea la complejidad del marco general luz / oscuridad que coincide con pasado / presente. La complejidad consiste en que tanto en el pasado como en el presente también hay rasgos de luz / oscuridad. También la tiene el último “Elegía a Carlos de Rokha” porque es como si todo el esfuerzo de Lihn en este poemario por acercarse a la realidad y buscar un lenguaje diferente al de la Generación del 38, por alejarse, en definitiva, de lo que Carlos de Rokha (el poeta hijo de poetas) representaba (surrealismo, “malditismo”, Mandrágora, poesía visionaria...), resultara que, al final, no tiene sentido. Que sólo lo

⁶⁰ FOXLEY, Carmen, *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995, p. 105.

⁶¹ LASTRA, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, México, Universidad Veracruzana, 1980, p. 28.

tiene aquel verso de su amigo: “¡Qué frecuencia de sombras me lleva hacia el origen!”⁶². Y así, en mitad del dolor por la muerte temprana del poeta, reconoce al final del poema:

Si la vida no es más que una locura
lo que importan son los sueños y aun el delirio, la mentira piadosa
de las palabras en libertad arrojadas
al millar de los vientos nocturnos
como en tu poesía: la oscuridad vidente
palabras como brasas, balbuceos del fuego⁶³

Porque como decía poco antes en el mismo poema “Me he llamado a lo real. Pero qué peso insoportable [...] / Todas, todas estas pobres historias / diurnas no son sino desgarradoras”⁶⁴. El poema número once “Barro” tiene una posición central en el poemario, da la sensación de que ese lugar privilegiado se debe a que en él se podría encontrar el sentido último de esta obra “Un solo sentimiento en el origen de todos:/ este rencor inagotable”⁶⁵.

El primer poema “La pieza oscura” como si fuera un prólogo, anuncia lo que luego vamos a encontrar. El escenario de los acontecimientos es un cuarto oscuro donde cuatro niños –primos entre sí, dos niños y dos niñas– están jugando y, de pronto, al sujeto poético le ocurre algo inesperado: el primer contacto físico-carnal que lo deja deslumbrado “en una edad/ anterior al pecado”⁶⁶ pero ante el ojo del que todo lo ve. La alusión a Dios dota de sentido ese momento ya que los sujetos están sometidos a la educación católica de la clase media latinoamericana. A pesar del pudor, los niños se sienten bien porque, sin darse cuenta, han llegado a un espacio de libertad después de superar esa represión. En ese momento “La rueda daba ya unas vueltas perfectas como en la época de su/aparición en el mito”⁶⁷. Pero el peso de Dios es muy grande y “Yo solté a mi cautiva y caí de rodillas, como si hubiera envejecido / de golpe, presa de dulce, de empalagoso pánico”⁶⁸. Algo importante le ha sucedido al sujeto poético porque después de que los mayores entraran en la habitación y encontraran a los niños

⁶² Es el primer verso perteneciente al poema “Canción” incluido en ROKHA, Carlos, *Memorial y llaves(1949-1061)*, Santiago de Chile, Ediciones de la Municipalidad de Santiago, 1961, p. 51. Enrique Lihn escribió el prólogo de presentación “Carlos de Rokha (1920-1062)” que fue su texto de homenaje con motivo del segundo aniversario de la muerte del poeta organizado por la Sociedad de Escritores de Chile.

⁶³ LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1963, p. 64. (Usaremos en adelante esta edición).

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, p. 36.

⁶⁶ Ibidem, p. 16.

⁶⁷ Ibidem, p. 17.

⁶⁸ Ibidem.

como si nada hubiera pasado, nos dice que “[...] una parte de mí no ha girado al compás de la rueda”, es decir, algo sin resolver se le ha quedado fijado en su interior: “Soy en parte ese niño que / cae de rodillas”⁶⁹ y que no le va a permitir madurar nunca. Ostria González señala que el poema “evoca el padecer de una conciencia desdichada, que no tiene respuesta ni para su dolor ni para el dolor del mundo”. Es cierto que el poema trata de una “recuperación poética de la infancia”⁷⁰, pero Lihn no la hace desde la nostalgia ni desde la idealización de un paraíso perdido, sino como un conflicto grabado en la memoria, como algo trágico. A pesar de los rasgos de oscuridad que se encuentran en él, es un poema claramente “situado”. Este primer poema está en el grupo que Carmen Foxley denomina “Rememorización del pasado” junto con “Invernadero”, “Navidad”, “El bosque en el jardín”, “Fin de semana”, “Episodio”, “Recuerdos de matrimonio” y “Los amigos de la casa”.

En “Invernadero” se observa perfectamente lo que decía antes de que entre los poemas hay una red que fortalece la unidad del poemario, el miedo de aquellos niños se convierte ahora, adultos ya, en “¿Qué será de nosotros ahora?”⁷¹. Un rasgo que ayuda a la oscuridad en estos textos es esa fusión de tiempos que aparece con frecuencia en el poemario como si la conciencia del sujeto poético no tuviera un rumbo fijo en la vida y navegara a la deriva, avanzando, retrocediendo, dando vueltas en el tiempo, sin orden ni control. Otro, la sintaxis barroca: la pregunta que empieza en el primer verso termina en el verso diez con un cúmulo de aposiciones. La reflexión sobre aquel conflicto que se le quedó grabado en la memoria como algo trágico en aquel momento y pasado el tiempo, llega a la soledad más absoluta: “Y allí afuera no hay nadie”⁷². Se sigue fortaleciendo la red que dota de unidad al poemario con unos cuantos poemas cortos que se siguen centrando en momentos clave de la infancia. En “Navidad” los niños se han convertido en “fantasmas perdidos/ en el reino del cardo” porque “El cardo ha destronado a los niños que fuimos” y como los cardos, los adultos viven en un desierto cuya única calle es “la calle de la infancia”⁷³. Otra vez la misma pregunta en el primer verso del poema “El bosque en el jardín”: “¿Qué será de nosotros [...]?”⁷⁴ ¿Se ha convertido en un estribillo? ¿Es que a partir de una idea, una pregunta, una imagen, un dato grabado en la

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio, “Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35, 1992, pp. 49-60.

⁷¹ LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, op. cit., p. 29.

⁷² Ibidem, p. 30.

⁷³ Ibidem, p. 31.

⁷⁴ Ibidem, p. 32.

memoria, el poeta la va recreando, expandiendo, perfilando? ¿Es un rasgo del estilo de Lihn? En este poema la memoria revive el recuerdo de las fiestas de la familia, los planes de futuro que nuestros padres nos tienen preparado y que, por supuesto, nosotros no cumplimos. La acumulación de imágenes (oscuridad) obliga al lector a un esfuerzo para llegar al siguiente verso: “Nuestro padres nos reservaron un despertar olvidadizo. El pozo/fue cegado/ y en el camino de la selva se levantaba una tapia”⁷⁵, (cegado ¿por qué, por quién, para qué?)... ¿Qué selva? ¿Qué tapia?... La acumulación barroca persiste en pliegues infinitos.

Otro poema de este grupo es “Fin de semana”, en él encontramos dos rasgos de oscuridad: uno es que ya no hay una sino dos voces poéticas en el mismo poema lo que no supone, como cabía esperar, que haya diálogo, porque no lo hay. Son voces insertadas no en relación dialógica sino como dos actos comunicativos diferentes aunque dentro de la unidad del poema. El otro es algo que Lihn usa con mucha frecuencia, la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos, la intertextualidad, en este caso aludiendo a texto bíblicos, “entrar al paraíso”, “nacimiento del mundo”⁷⁶. En este poema, la sinestesia “escuchar visiones” parece gobernar el discurrir de una naturaleza, que depende de “el eco de su nombre”⁷⁷. El siguiente poema “Episodio” es un claro ejemplo de esa combinación de claridad / oscuridad en Lihn.

No me resolví nunca a abandonar la casa en el momento oportuno.
Del otro lado del cerco se me hicieron las señales convenidas.
La trepidación de un viejo automóvil, el graznido de las gaviotas
y se abstuvieron ya de razonar y de advertir
hundiéndose en el polvo victorioso, con la cabeza pesada⁷⁸.

Los tres primeros versos son más nítidos y en los dos últimos la ausencia del sujeto de *abstuvieron* y de *hundiéndose* y de los complementos directos de *razonar* y de *advertir* ensombrece el significado creando un misterio que nos regresa al punto de partida (el primer verso). Esa casa nos lleva a la dedicatoria del libro “A mis padres”, a ese “tiempo (que) volaba” de “La pieza oscura”. “Recuerdos de matrimonio” es un poema donde la conversación tiene una estructura narrativa. Al final, muy propio de Lihn, se va más allá de lo cotidiano, de la situación normal y aparece una perspectiva

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem, p. 33.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, p. 34.

hondamente humana: “Se nos hacía tarde. / Se hacía tarde en todo. /Para siempre”⁷⁹. En este poema hay una clara influencia de la poesía de Parra en Lihn: un rasgo de humor (no hay muchos): “El hombre es un lobo para el hombre y el lobo una dueña de casa/ de pensión con los dientes cariados, húmeda en las axilas,/ dudosamente viuda”⁸⁰. La oscuridad en este poema ha quedado reducida (además) a una pareja que busca piso, a su deambular infructuoso en ese “Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad”⁸¹.

En “Destiempo” parece que la voz poética actúa poco y piensa mucho y en esa voz poética está incluido el poeta mediante el uso de la primera persona del plural. La ironía de los tres últimos versos (“Todo lo íbamos a resolver ahora,/ teníamos la vida por delante./Lo mejor era no precipitarse”⁸²) es triste, pesimista, desalentadora. Con “Los amigos de la casa” se sigue insistiendo en el tema familiar, la red que dota de unidad al poemario es irrompible. La amarga y dolorosa idea que tiene Lihn de la vida está plasmada en este poema de una manera total: “No hemos nacido para el canto sino para el acopio/de las palabras en el rechinar de los dientes”⁸³

Los poemas autorreflexivos y autorreferenciales son “Gallo”, “Barro”, “Mayor”, “Cementerio de Punta Arenas” y “Caleta”. En “Gallo”, poema con forma de enunciación, se describe al animal con notas imaginarias, primero positivas y luego negativas⁸⁴. Aprovecho este poema para apuntar una cuestión métrica: el uso de versos regulares, en particular de endecasílabos (de cualquier clase) y de alejandrinos con dos hemistiquios iguales apoyados en la correspondiente cesura.

“Barro” ocupa el lugar central del poemario, utiliza el intertexto de la creación del hombre con esa materia que resume la vida: agua y tierra. Su lugar central remite connotativamente al antropocentrismo: el hombre, centro del universo. Y termina con un diálogo consecuencia del desdoblamiento de ese centro del universo, variante del mito de Narciso. La autoreflexión de “Mayor” se centra en ese “hijo único” que “tiene algo de hermano mayor” (donde sus “imposibles hermanos menores” hubieran muerto) y en la relación entre el padre y el hijo “el padre se iba transfundiendo en el hijo/ [...] en

⁷⁹ Ibidem, p. 39.

⁸⁰ Ibidem, p. 38.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem, p. 40.

⁸³ Ibidem, p. 47.

⁸⁴ Ver el comentario a este poema en GOIC, Cedomil, *Los mitos degradados, ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 138 y ss.

noches tan oscuras como el luto que llevan”⁸⁵, soledad familiar que acaba en negatividad y/o nihilismo: “sobre nuestras palabras sin objeto” en el último verso.

Según el propio Lihn sus poemas de viaje empiezan con “Cementerio de Punta Arenas” (en la Patagonia chilena) y todos son “reflexiones no discursivas desarrolladas en torno a la percepción detonante de algún lugar público que inducen a una suerte de memoria del presente”⁸⁶. La visión de Lihn sobre la condición humana es desoladora representada por ese “Cada uno en lo suyo para siempre”⁸⁷ de esa ciudad desierta que es el cementerio. En “Caleta”, aldea cubana de pescadores, el poema se vuelve costumbrista, en una noche que “trae un poco de alma a la caleta”⁸⁸.

El primer poema del grupo de autorreflexivos de la imagen del sujeto es “Zoológico”, quizá el más denso de todo el poemario y con mayor cantidad de elementos que revierten en una oscuridad comunicativa. Lo discontinuo y lo fragmentario, el dialogismo, la acumulación de signos diferentes, las reflexiones inacabadas sobre el amor, los comentarios del entorno, las asociaciones mentales libres atraviesan todo el poema y no es suficiente apoyo para no perderse. El comienzo es toda una declaración de principios:

Las palabras que callo cambiarán de sentido:
yo no puedo decir una cosa por otra, la poesía no se hace en los labios
sólo puedo llamarte por tu nombre, lo siento. Aunque del lado tuyo
esté la tierra
y te parezcas como nunca al amor, bajo la astucia de sus manos
que encaminan los pasos de cada una de sus hijas⁸⁹.

La repetición tres veces del mismo verso (“Y se está bien caminando a tu lado”) en este poema la realiza un sujeto poético que se define como “la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio”⁹⁰. “Jonás” es ejemplo de un tema del pasado traído al presente, el sujeto poético en este caso es ese “bufón del cielo”, “el porta-documentos incendiario” hundido en el vientre de una ballena. En estos dos últimos poemas está presente el mito de Narciso tan querido por Lihn.

Los dos primeros poemas del último grupo de los señalados anteriormente son los monólogos, los poemas segundo y tercero que sigue al inicial que da título al libro: “Monólogo del padre con su hijo de meses” y “Monólogo del viejo con la muerte”. Por

⁸⁵ LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, op. cit., p. 49.

⁸⁶ “Enrique Lihn, poeta en libre plática. Respuestas a un cuestionario preparado por W. Rojas”, op. cit., p. 4.

⁸⁷ LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, op. cit., p. 50.

⁸⁸ Ibidem, p. 52.

⁸⁹ Ibidem, p. 41.

⁹⁰ Ibidem, p. 44.

primera vez el hablante se independiza del yo-autor aunque se sigue percibiendo su presencia en los temas que elige, en cómo los trata y en la sintaxis, cada vez más cerca del discurso, de la prosa narrativa. En el primer monólogo ya está presente la red que fortalece la unidad del poemario: “Todo lo que vivimos lo vivimos / ya a los diez años más intensamente”⁹¹. Los rasgos de claridad predominan: el tema elegido, el repaso cronológico minucioso a la vida que le va a esperar (primera, segunda infancia, adolescencia, juventud, vejez), y sobre todo su estructura encuadrada con la repetición de los mismos cinco versos al principio y al final. La vida que se le anuncia al recién nacido, aunque en boca de un hablante independizado, es la experiencia de la vida del yo-autor. En el segundo monólogo, el recorrido es el mismo, pero inverso y la conclusión es igual de desoladora que en el primero. Si en el primero escribe que “tenemos / todo el tiempo del tiempo por delante / para ser el vacío que somos en el fondo”, en el segundo “Nadie lo reconoce, ni Vd. mismo / se reconoce cuando ve su sombra”. En el monólogo del viejo el lenguaje es más coloquial, más cotidiano, lo que ayuda a la claridad. En la “Elegía a Gabriela Mistral” ayudan a la claridad dos rasgos: uno el estilo que Roberto Ángel define como “el prosaísmo, lo que Lihn define como un verso largo y rítmico”⁹² y otro (siguiendo al mismo crítico)⁹³ que es el esfuerzo del poeta por hacer de la elegía una “poesía situada” donde el texto y su textura (cruce entre poesía y narración en prosa) representan una nueva forma de habla poética.

Si el primer poema se desarrolla en una habitación oscura o sombría, también “Raquel” se desarrolla en un espacio oscuro, “una boite de lujo atestada/ de sonámbulos”⁹³, un lugar donde se revela el sinsentido (“en el eclipse de los espejos de luna”⁹⁴) durante el bombardeo de Londres de 1941. Para Waldo Rojas los valores metafóricos de la oscuridad (“en el poemario abunda lo ensombrecido, lóbrego, crepuscular”⁹⁵), su evocación poética, no son para Lihn otra cosa que un automatismo retórico. En el poema aparecen varios hablantes y ninguno se puede identificar con el autor. La pista que nos da Lihn al final lo aclara totalmente: narrador y dos mujeres, esa problematización del sujeto es un rasgo propio de la poesía moderna. “Esa crisis del

⁹¹ Ibidem, p. 19.

⁹² ÁNGEL, Roberto: “Los distintos discursos en ‘Elegía a Gabriela Mistral’ de Enrique Lihn”, *Alpha*, 30, 2010, pp. 137-146.

<http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art10.pdf>

⁹³ LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, op. cit., p. 55.

⁹⁴ Ibidem, p. 56.

⁹⁵ ROJAS, Waldo, “A manera de prefacio: La pieza oscura en la perspectiva de una lectura generacional” en LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, Madrid, LAR, 1984, p. 21

hablante incluye también la aparición de discursos orales, la transcripción de enunciados”⁹⁶. Todo ello sumado dota al poema de una oscuridad significativa en un poemario que finaliza con la “Elegía a Carlos de Rohka”.

En los dos últimos versos de esta elegía se resume la poética (especular) de Enrique Lihn: “[...] la oscuridad vidente/palabras como brasas, balbuceos del fuego”⁹⁷, que iluminará a las generaciones venideras.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁNGEL, Roberto, “Los distintos discursos en ‘Elegía a Gabriela Mistral’ de Enrique Lihn”, *Alpha*, 30, 2010, pp. 137-146.
<http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art10.pdf>
- ANGUITA, Eduardo y TEITELBOIM, Volodia, *Antología de poesía chilena nueva (1935)*, Santiago, Lom, 2001
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0052003.pdf>
- ARTECHE, Miguel, “Notas para la vieja y la nueva poesía chilena”
<http://www.uchile.cl/cultura/artechepoeticasyartic/poeticasyartic6.html>
- BELAIR, Juan Pablo, “Óscar Hahn: sus fantasmas recientes (‘La primera oscuridad’)”, *Letrasenlínea*, 2 septiembre 2011
<http://www.letrasenlinea.cl/?p=2088>
- BOCAZ, Luis, “Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica”, *Lar. Revista de Literatura*, 4-5, mayo de 1984, pp. 34-42.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0006603.pdf>
- CARNERO, Guillermo, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23, abril de 1983, pp. 43-59.
- CASTILLO-BERCHENKO, Adriana. “Pablo Neruda y el poema en prosa. De *Anillos a Residencia en la tierra*”
<http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERURA/CASTILLBERCHENKO/CastillBerchenko.html>
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1998.
- ELLIOT, Jorge, *Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena*, Santiago, Lom, 2002,
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0052001.pdf>
- FOXLEY, Carmen, *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*, Santiago, Editorial Universitaria, 1995.
- FRANCO, Jean, *Introducción a la Literatura Hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.
- GALINDO, Óscar, “Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX”, *Estudios filológicos*, 41, 2006, pp. 81-94.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100007
- , “Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)”, *Estudios filológicos*, 43, septiembre 2008, pp. 110-114.

⁹⁶ OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio, “Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35, 1992, p. 53.

⁹⁷ LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, op. cit., p. 64.

- http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132008000100007
- GAVILÁN, Ismael, “Caracterización de la generación del 38: tres poéticas y contexto”, *Cyber Humanitatis*, 37 (Verano 2006)
http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D18484%2526ISID%253D646,00.html
- GOIC, Cedomil, *Los mitos degradados, ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- HAHN, Óscar, “Enrique Lihn no era un poeta maldito”, *ALPHA*, 36, Julio 2013, pp. 191-200.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012013000100013
- “IMAGINISMO”, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3459.html>
- LAGO, Tomás, “Luz en la poesía”, *Tres poetas chilenos*, Santiago, Cruz del Sur, 1942, pp. 7-25.
- LASTRA, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, México, Universidad Veracruzana, 1980.
- LATCHAM, Ricardo, VEGA, Manuel, MONTENEGRO, Ernesto, *El Criollismo*, Santiago, Editorial Universitaria, 1956
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8016.html>
- LIHN, Enrique, “Momentos esenciales de la poesía chilena”
<http://www.letras.mysite.com/lihn280703.htm>
- , “Carlos de Rokha (1920-1062)” en ROKHA, Carlos, *Memorial y llaves (1949-1061)*, Santiago de Chile, Ediciones de la Municipalidad de Santiago, 1961, pp. 5-13.
- , *La pieza oscura (1955-1962)*, Santiago, Editorial Universitaria, 1963.
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Gema/Escritorio/ENRIQUE%20LIHN%20La%20pieza%20oscura.pdf>
- , *La pieza oscura*, Madrid, LAR, 1984.
- MARTÍNEZ, Gregorio, “Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio)”, *Inti*, 32, 1990, pp. 159-166.
<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1508&context=inti>
- MENDOÇA, Gilberto, MÜLLER-BERGH, Klaus, *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos. Chile y países del Plata: Argentina, Paraguay, Uruguay*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- MORALES, Andrés, “La poesía de la Generación del 50”
<http://poetaenriquelihn.blogspot.com.es/2010/10/la-poesia-de-la-generacion-del-50-por.html>
- NAÍN NÓMEZ, Naín, “Presentación”, en ELLIOT, Jorge, *Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena*, Santiago, Lom, 2002, pp. 6-7.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0052001.pdf>
- NOGUEROL, Francisca (Comp.), *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2005.
- ONIS, Federico de, Contraportada de *Tala* (Gabriel Mistral), Buenos Aires, Losada, 1972.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio, “Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35, 1992, pp. 49-60.
- PARRA, Nicanor, “Poetas de la claridad”, *Atenea*, 500, 2009, pp. 179-183

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200015

- ROJAS, Waldo, “A manera de prefacio: La pieza oscura en la perspectiva de una lectura generacional” en LIHN, Enrique, *La pieza oscura*, Madrid, LAR, 1984, pp. 9-27.
- , “Enrique Linh, poeta en libre plática. Respuestas a un cuestionario preparado por W. Rojas”, *Lar*, 4-5, mayo 1984, pp. 4-6.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0006603.pdf>
- , “Emergencia y trayectorias de una generación: los `poetas del 60` en Chile”, *Taller de Letras*, 38, 2006, pp. 141-163
http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl38_9.pdf
- ROKHA, Carlos, *Memorial y llaves (1949-1061)*, Santiago, Ediciones de la Municipalidad de Santiago, 1961.
- SCHOPF, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía de Chile*, Santiago, Lom, 2000.
- SHIMOSE, Pedro y otros, *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid, Institut de Cooperación Iberoamericana, 1982.
- TEILLIER, Jorge, “Los poetas de los lares”, *Boletín de la Universidad de Chile* 56, mayo de 1965
<http://www.letras.mysite.com/teillier201003.htm>