



ABRIR CAPÍTULO 4. (III)

Y EN LA POESIA

Poesía 'situada': entre la realidad y la meta-literatura

Su poesía de tema amoroso o erótico muestra con claridad la creciente apariencia de la autorreferencialidad lingüística en Lihn. Esta veta metapoética llega a tener una enorme importancia en su poesía a partir de mediados de los años sesenta, y se relaciona, en gran parte, con el interés del autor en la teoría literaria.⁸⁷ Surge en primer lugar, sin embargo, como una respuesta a la consabida incapacidad de la poesía de superar el puente entre la literatura y la vida: "Despreocuparse del lenguaje, en literatura, no es más que intentar ocultarlo y hacerlo pasar por la realidad misma... extralingüística. Producir el efecto de realidad bajo la especie de ese ocultamiento, denegando la realidad propia del lenguaje, es un trabajo de falsificadores". En este sentido, todos los realismos son falsificadores para Lihn, y "todas las ideologías son, en literatura, realistas".⁸⁸ Desde la perspectiva de este trabajo, en que he hablado de la existencia de "grandes relatos literarios", esta aserción de Lihn es insuficiente: el irrealismo puro, la sacralización de la palabra por la palabra, la Alquimia del Verbo, la fe en el poder libertario de los sueños en el surrealismo, no dejan de ser también, en cierto sentido, ideológicas.

Lihn no plantea, sin embargo, un irrealismo. Procura escribir "una literatura que habla de sí misma", pero quiere hacerlo "no como la mera pretensión meta-literaria, sino a partir de una crisis y de una crítica de la noción de realidad", y subraya que "la implicación de un

⁸⁷El libro de Juan Zapata, Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva, distingue y analiza las distintas etapas en la visión teórica y crítica del poeta.

⁸⁸En Marlene Gottlieb, "Enrique Lihn", Hispanamérica 36 (1983): 39.

texto en una situación es lo que a mí me interesa".⁸⁹ De ahí su interés en una "poesía situada", que tome en cuenta y haga explícito el contexto en el que se escribe, y que impida que la carga metapoética se convierta en algo gratuito. En el mejor de los casos, esta carga metapoética coexistiría, y formaría una tensión enriquecedora en el texto poético, con las 'referencias' a cierta 'realidad' o situación extra-textual.⁹⁰ Mauricio Ostria González ha señalado el carácter conflictivo de esta relación entre el texto y la situación: "Se trata de una relación conflictiva porque sí, por un lado, el texto trabaja por 'situar' los enunciados, por anclarlos a referentes reconocibles; por otro, dramáticamente, muestra la imposibilidad de la tarea, el hiato insalvable que separa el texto de lo real, la fatal e irrevocable desrealización de todo objeto nombrado".⁹¹

Esta viva contradicción entre lo referencial y lo metapoético resulta textualmente "dramática", seguramente, en cuanto se forma una tensión entre ambos, es decir, en cuanto esa "fatal e irrevocable desrealización de todo objeto nombrado" se lee como otra angustia, que se suma -cuestionándola, pero sin borrarla- a la representación de la angustia (el

⁸⁹En Marcelo Coddou, "Lihn: a la verdad por lo imaginario", Texto Crítico IV:ii (1978): 142.

⁹⁰Véanse también las Conversaciones con Lastra: "Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaridad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación" (47).

⁹¹"Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 35 (1992): 56. Esta visión lihneana de una poesía situada corresponde estrechamente a las características de la literatura postmoderna definida por Linda Hutcheon: una literatura que rehuye tanto la autorreflexividad pura de muchos modernos, como la mimesis simplista del realismo tradicional. El texto postmoderno **construye** su realidad, consciente del artificio, subrayando el contexto en y desde el cual lo hace. Dice Hutcheon: "Specificity of context is part of the 'situating' of postmodernism. In other words, postmodernism goes beyond self-reflexivity to situate discourse in a broader context" (A Poetics of Postmodernism: 41).

referente) supuestamente sufrida por el hablante lírico. En este sentido, estoy de acuerdo con Eduardo Llanos, cuando opina que la mejor poesía de Lihn -la de la década de los 60-, es "una original amalgama de un inocultable temple lírico y de un talante irónico y distanciador";⁹² y con Antonio Skármeta, en su comentario sobre La musiquilla: "La problematización del lenguaje y la obra no es sólo verbal. Va más acá de una faena de meta ironía y saque retórica. La arrogancia verbal no existe en Lihn para exhibirse como un cínico atormentado, sino para cuestionar su autenticidad. De allí el tono racional y la emotividad de la frase, pero también la lucidez del pensamiento".⁹³

El amor en la poesía de Lihn

Si el extrañamente optimista "Porque escribí" se encuentra entre los textos más leídos de Lihn, habría que recordar que también dos o tres versos de "Celeste hija de la tierra", el primer poema del semi-olvidado Poemas de este tiempo y del otro (1955), han quedado grabados en la memoria de la literatura chilena (pese a la cursilería tan poco lihneana del título del poema), por la belleza de su visión unilateralmente positiva del amor, o de la mujer amada, algo insólito en la producción posterior del poeta: "No es lo mismo estar solo que estar solo / en una habitación de la que acabas de salir"; "No es lo mismo estar solo que estar sin ti" (PTO 5-6). Al fin y al cabo, los grandes relatos, ya sean religiosos, políticos, poéticos o amorosos, no dejan de ser un consuelo (¿un consuelo barato?) para tanto lector desamparado...

Sin embargo, a partir de La pieza oscura, el amor como gran relato literario -la fusión de dos personas capaz de dar un sentido al universo poético (¿y extra-poético?)- desaparece

⁹²"Sobre la poesía de Enrique Lihn", en Lihn, Porque escribí, Santiago, FCE, 1995: 333.

⁹³"Instrucciones para destruirse": 69.

en Lihn. Carmen Foxley afirma que en su poesía, "se atrapa la imagen del amor en los momentos espasmódicos de su agonía",⁹⁴ y esto se nota claramente en poemas como "Recuerdos de matrimonio", en que el hablante niega el "paraíso" de la relación amorosa: para la pareja recién casada que busca "un subsuelo donde vivir", todos los departamentos más o menos habitables ya se han arrendado -son un "paraíso perdido"-, mientras que el periódico los invita a vivir en "un abismo de tres pisos: / un nuevo foco de corrupción conyugal" (PO 38); o en Escrito en Cuba, cuando la relación con la mujer termina, y el hablante, dirigiéndose a sí mismo, afirma: "Has demostrado, una vez más, que el paraíso no existe" (EC 26).

El hablante de La pieza oscura, después de su recuerdo de un momento de amor adolescente, todavía incontaminado, en el primer poema del libro, vive una relación atormentada tanto con su propio cuerpo como con el del otro: "No hemos nacido para el amor, hemos nacido para el coito que embadurna la sangre"; "Imposible distinguir entre el sudor y las lágrimas / que se disputan dos bocas reseca" (PO 47-48). El amor es una pelea permanente: "vive a dos pasos del odio", y hay una "guerra a vida entre los sexos" (51). El propio hablante ve la relación sexual-amorosa como algo alienante, ligado a la concepción religiosa que tiene, irremediablemente, del mundo. Esto se ve claramente en el poema "Zoológico", donde "el mono espera en su cátedra / para enseñar al hombre la gracia original, la impudicia, la alegría, la ternura originales, / el desdén por la miseria en que lo educa su locura" (41). La locura de la educación religiosa sería, entonces, el culpable de despojar al hombre de su condición original, de sumirlo en la miseria, y de hacerlo incapaz de disfrutar de su corporalidad animal:

⁹⁴Enrique Lihn: 114.

Frente a la jaula de las aves acuáticas, la poesía vuelve a hacerse en los labios.
 Es una exclamación, por un instante, como cuando fue dicha la primera palabra;

 Y es de nuevo el amor el tema de esta danza. Ni un drama alegre ni una triste
 comedia,
 una acción que no vuelve sobre sí misma, deteniéndose, para dar lugar a un problema
 de conciencia.
 La ceguera del acto puro, diré en términos que quisieran retener el resplandor de estos
 tres pares de alas
 más blancas que la nieve de otro mundo;
 el amor en su ceguera de acto puro, sin asomo de corazón ni de cabeza. (42)

Al final, el hablante y la mujer que lo acompaña dejan el espectáculo, "y henos aquí, otra vez, cristianamente, en la exclusión de las aves del cielo" (43). La educación cristiana los ha prohibido participar del "amor en su ceguera de acto puro, sin asomo de corazón ni de cabeza", obligándolos a vivirlo como una acción que "vuelve sobre sí misma, deteniéndose, para dar lugar a un problema de conciencia".⁹⁵ El hablante se siente verdaderamente "expulsado" del espectáculo de amor puro que presencia, escindido de la tierra, incapaz de participar en la celebración de la primavera, e incapaz también de escribir una poesía espontánea y pura, que "se hace en los labios", como la primera palabra. Al contrario, termina el poema aseverando: "yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio, en el rincón más sombrío del parque, / ajena a la curiosidad que apenas despierta, ajena a los intereses de la tierra, su madrastra; / yo soy ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras todo despierta" (44).

El hablante se equipara así con la serpiente, símbolo de la pérdida del amor en su estado edénico de pureza, e instigador de la expulsión del paraíso. Se encuentra, además,

⁹⁵Recuérdese la mala conciencia en el amor, del poema "Hotel Nacional": "ese amor del que nunca has probado el fruto sin haber sido previamente acosado en la sangre por la sed en la carne por la tristeza en el corazón por todos los excesos del espíritu: duda, persistente sensación de fracaso, timidez, ambiciones desmesuradas" (MPE 35-36).

separado de todos los demás -en su celda de vidrio-, como un espectador totalmente ajeno a los procesos de la naturaleza, e irremediablemente aislado -no sólo de los demás animales, sino también de los de su especie-, como un Narciso ("amante de sí mismo") calculador e insensible.

En estos poemas, el énfasis se ha puesto más bien en la búsqueda de una pureza 'natural' en el amor, en el atormentado darse cuenta de la naturaleza 'social' del hablante -impregnado con las concepciones religiosas que le inculcaron en su infancia-, y en la constatación de su desconfianza o incapacidad radical de participar en una relación de pareja. De todos modos, son poemas que representan la búsqueda interior del hablante, su deseo de conocerse a sí mismo a través del acto amoroso, y mediante los poderes expresivos de la palabra poética.

Amor y metapoésia

Por encima de esta autorreflexividad del hablante, que busca conocer su yo más auténtico, empieza a agregarse, o infiltrarse en los poemas de (des)amor de Lihn, los elementos de una autorreflexividad propiamente literaria, y la mayor conciencia del hablante no simplemente de estar 'buscándose a sí mismo', sino de estar escribiendo sobre esa búsqueda. Las palabras en sí comienzan a cobrar mayor importancia. Así, en la casa familiar de su infancia, la ausencia del amor es sobre todo la ausencia de la palabra "amor": los niños "fuimos / minuciosamente amados en la única y posible extensión de la palabra / que nadie había dicho en cincuenta años a la redonda" (PP 56).⁹⁶ La represión vivencial es también una represión o censura verbal, y se despliega como tal en la poesía de Lihn.

⁹⁶Compárense estos versos de 1972: "Hace tres meses que no escribo un verso hace años y años que no hago el amor / en la estricta acepción de la palabra" (AP 77).

En "La despedida", la carga metapoética se extrema. El poema comienza con la pregunta, "¿Y qué será, Nathalie, de nosotros?" (PP 83), la cual, mientras transporta al lector -aparentemente- a un diálogo verbal o epistolar con la mujer, también lo remite intertextualmente a tres poemas anteriores de Lihn -"¿Qué será de los niños que fuimos?" (PO 17); "¿Qué será de nosotros, ahora?" (PO 29); "¿Qué será de nosotros?" (PO 32)-, asociados con la niñez del hablante. La alusión intertextual pide **literariamente** una comparación con estos poemas anteriores, tal vez para sugerir que el cambio de etapas estar con Nathalie/estar sin Nathalie haya sido emparentable en su significación con el cambio niñez/madurez.⁹⁷

A continuación, "La despedida" ofrece una segunda comparación literaria, esta vez supliendo algunos de los datos intertextuales necesarios para el lector:

¿Y qué será, Nathalie, de nosotros. Tú en mi memoria, yo en la tuya como esos
pobres amantes que mientras se buscaban
de una ciudad a otra, llegaron a morir
-complacencias del narrador omnividente, tristezas de su ingenio- justo en la misma
pieza de un hotel miserable
pero en distintas épocas del año? (PP 83)⁹⁸

La comparación funciona en dos sentidos: para contrastar la terrible **realidad** de la separación del hablante y Nathalie con las complacencias del artificio literario; pero también para

⁹⁷Desde una perspectiva posterior, se podría agregar un quinto texto, "Desenlace", involucrado en esta red de comienzos intertextualmente emparentados: "'¿Qué será de nosotros?', te obstinabas en que yo hiciera prenda de esta absurda pregunta / para seguridad de un reencuentro incierto. / (...) / ¿Qué será de nosotros?, decías, y pensabas: 'porque es el cansancio, ¿lo confieso?'" (MPE 51). En 1969, tal vez el poeta viera como absurda la pregunta proferida en libros anteriores, por su ingenuo deseo de descubrir una verdad 'auténtica'; por otro lado, la manifiesta falsedad de la protagonista quizás sea un indicio de la misma falsedad -o, más bien, de la irrelevancia de los conceptos de falsedad y verdad en el discurso literario- en la boca de los hablantes en La pieza oscura y Poesía de paso.

⁹⁸Según Pedro Lastra, Lihn se refiere en estos versos al cuento "Un cuarto amoblado" de O. Henry (Conversaciones: 60).

recordar que esta supuesta realidad es, ella también, un artificio. Por eso, en los versos que siguen, el hablante acentúa explícitamente la inautenticidad de lo escrito:

Absurdo todo pensamiento, toda memoria
prematura
y particularmente dudosa
cualquier lamentación en nuestro caso;
es por una deformación profesional que me permito este falso aullido
ávido y cauteloso a un mismo tiempo.⁹⁹

El hablante desarticula cualquier ilusión con respecto a la supuesta autenticidad de su lamentación, (i) al describirlo con la metáfora bestial del "aullido" (en una posible alusión al poema de Ginsberg); (ii) al subrayar la falsedad de este aullido; y (iii) al hablar de una "deformación profesional", como si las lamentaciones fueran algo así como el pan de cada día del oficio poético, y siempre, además, falsas.

Al final del poema, el hablante recordará estos versos, cuando escribe: "Es por una deformación profesional que me permito, Nathalie, mojar estos originales / con lágrimas de cocodrilo frente al espejo, escribiéndote" (86). Una vez más, se destaca la inherente falsedad de cualquier referente literario, con el agregado aquí, como al final del poema "Zoológico", de cierta visión narcisista de la escritura, y tal vez del amor, a la cual volveré después.

Por último, habría que resaltar el efecto literario producido por los pronósticos de Lulú -amiga de Nathalie, "testigo del Tarot", "antes hada madrina que rigurosa vidente"-, quien había previsto un desenlace feliz a la pareja, que el hablante reconstruye en su imaginación:

⁹⁹Más tarde, para el hablante de "Escrito en Cuba", la poesía "sirve para poner en duda el mundo / Descansa infatigablemente en este absurdo supuesto / mejor dicho ella es esa duda" (EC 42): del mismo modo, en "La despedida" el cuestionamiento del mundo es absurdo, y la lamentación resulta tan dudosa como el mundo puesto en duda por la poesía.

Contra toda evidencia corroboro tus pronósticos:
ella y yo, querida, hicimos un largo viaje;
nos casamos en Santiago de Chile, fuimos espantosamente felices, sumamos nuestros
hijos respectivos y aún nos quedó tiempo para reproducirnos con prodigalidad,
para volver a Bonnieux en compañía de tus nietos mucho más que legítimos. (PP 85)

El hablante afirma que Lulú es más razonable que él y Nathalie, porque "existe una historia de lo que pudo ser / 'n'importe où hors du monde'". Otra vez la comparación de la ruptura de la pareja con este 'invento' de otra historia más bella, sirve no sólo para acentuar la tragedia de la separación 'real', sino también, y al mismo tiempo, sugiere la irrealidad igualmente estética o imaginaria de esa separación, por ser, en primer lugar, un elemento más de un texto poético.

Según Lihn, "La despedida" habla de la "inautenticidad radical" de quien escribe. En este sentido, el poema difiere de textos como "Zoológico", preocupados sobre todo por una indagación interior en busca de la (in)autenticidad psicológica del hablante en el amor. Afirma el poeta: "En 'Ladespedida' se alude constantemente a la neutralidad vital que implica el acto de la escritura siempre intrínsecamente ajeno a las emociones que mima, relata o provoca".¹⁰⁰ No obstante, la fuerza de este poema estriba, a mi juicio, en el hecho de que la autorreflexividad poética -las alusiones a esa "neutralidad vital" e "inautenticidad radical" de la escritura- no diluya la carga emocional desprendida del 'referente' de la separación. Al contrario, el distanciamiento 'literario' que la autorreflexividad provoca con respecto a ese referente, se deja interpretar -o sea, se deja sentir- no sólo como lucidez con respecto al 'oficio' poético, sino -por lo menos en parte- como un mecanismo de defensa contra el dolor ('real') provocado por la separación. El lector puede desconfiar de la declarada falsedad del aullido y las "lágrimas de cocodrilo" del hablante, para sentir con mayor fuerza la

¹⁰⁰En Lastra, Conversaciones: 61.

'autenticidad' de ese aullido y esas lágrimas, tan desgarradores que le han obligado al hablante a disfrazarlos.

En el poema "Nathalie", el hablante acepta el fracaso de la relación, acotando: "pero aprendí a Michaux en tu casa, Nathalie; una vociferación que me faltaba, / un dolor, otra vez, incalculable / para el cual las palabras no tienen gusto a nada" (PP 75). Es decir, Michaux le muestra un dolor incalculable que trascienda el carácter meramente textual de la página escrita. En cierta forma, el poema de Lihn también es, sobre todo, una simple expresión de su dolor. Eso, por lo menos, es lo que sugieren versos como los siguientes: "No hemos perdido nada: / este dolor era todo lo que podía esperarse"; "Este poema es todo lo que podía esperarse / después de semejante trabajo, Nathalie" (76).

En La musiquilla, la carga metapoética sigue creando una extraña tensión entre la angustiada participación del hablante en sus relaciones de amor fracasado o a punto de fracasar, y su conciencia -también angustiada- de la artificialidad de la palabra poética. "Desenlace", por ejemplo, recuerda la alusión al narrador omnividente de "La despedida" (o sea, pide una lectura inter/intratextual con el poema anterior): "hacíamos nuestra vida separada en común como esos personajes que en una misma novela permanecen unidos bajo la doble vista prolija del autor / oculta -y nos parece familiar- vagamente paternal o vagamente sádica" (MPE 52). Las complacencias y las tristezas del ingenio del narrador omnividente se convierten aquí, sin embargo, en un paternalismo sádico, más cruel que patético, con respecto a esta "vida separada en común". La carga sentimental de "La despedida" desvanece, y el hablante asume la estremecedora 'realidad' de una falsedad lingüística, que resulta ser el vivo reflejo de una imposibilidad vivencial, cuando se refiere

a "nosotros, en esta palabra llena de artificio que siempre vuelve a significar tú y yo".¹⁰¹

En otros poemas de La musiquilla, todavía sobreviven algunos restos sentimentales, imbricados en la textualidad autorreflexiva. Los primeros versos de "A Franci" son sintomáticos: "Te quiero, qué comienzo, / peor es tragar saliva / y peor aún este nudo en la garganta" (MPE 42). La efusiva declaración de amor es desinflada de inmediato por un darse cuenta de su excesividad, no sólo como declaración de amor, sino también como comienzo de un poema. Este distanciamiento textual recuerda la ironía postmoderna de Eco, mediante la cual el amante evita la falsa inocencia, pero logra decirle a la mujer "lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido".¹⁰² En este sentido, es notable ver cómo el hablante lihneano, después de matizar la declaración inicial, sigue con ella a pesar de la matización irónica, como si la auto-conciencia literaria fuera insuficiente para apagar la emoción vivencial: "peor es tragar saliva / y peor aún este nudo en la garganta". El amor, tanto aquí como en la teoría de Eco, triunfa sobre las sofisticaciones de la ironía verbal.

Pero, el amor ¿realmente triunfa, en la poesía de Lihn? Sí, tal vez, en el segundo poema de Estación de los desamparados, que empieza con una contradicción flagrante en el primer verso: "No puedo decirlo: pienso en ti" (ED 12); que sigue con una profesión poco convincente de la mera **literaturidad** del tú invocado: "Sólo me valgo de ti como de mis propias palabras / para ordenar otra cosa de lo que estoy escribiendo"; y que termina con una declaración de amor (al menos, de pensamiento amoroso), ironizada pero todavía latente: "Se

¹⁰¹Compárese la imposibilidad de compartir el amor en "Epílogo", el último poema de la sección de Nathalie en Poesía de paso: "Podemos simpatizar los unos con los otros, / y eso es más que bastante: eso es todo, y difícil / acercar nuestra historia a la de otros / podándola del exceso que somos" (PP 89).

¹⁰²Apostillas: 75.

trata de una parte de lo que no podría decir si escribiera con una falsa sencillez: / pienso en ti pienso en ti pienso en ti". Lo que existe aquí, más allá de la autoconciencia poética - conciencia de la 'inautenticidad radical' de la palabra- es una búsqueda, pese a todo, de la autenticidad del yo, y el anhelo de una expresión 'sincera'.¹⁰³

En comentarios referidos al poema "A Franci", pero igualmente válidos para este texto de Estación de los desamparados, Eduardo Llanos afirma: "lo más notable de todo: el poeta se mantiene fiel al mismo tiempo a su natural lúdico y su fondo lírico, a su talante de enamorado y a su talento intelectual. De ahí la espontaneidad nada programático de su metapoesía".¹⁰⁴ En otros poemas, creo que el fondo lírico y el talante de enamorado sucumben, y el distanciamiento metapoético e irónico conduce a una sequía tanto emocional como poética. Ocurre, a mi juicio, en la sobrecarga literaria/intelectual de "Alma bella":

Y tú, porque esta invocación deja de ser un lugar común cuando se trata de ti que en
nada te distingues de las otras
como no sea por el exceso de tu alma.
Invocación tú que eres como el amor un lugar común tan difícil para mí intercalar en
mi vida que ahora mismo no sé qué hacer contigo. (MPE 37)

Ocurre también, creo, en el poema "Por tu nombre", aunque el hablante afirme: "No me resisto a las expresiones patéticas, / siempre, es claro, de pésimo gusto, y que duelen por añadidura" (PFM 75). Sucede, sin embargo, que la resistencia de Lihn a cualquier tipo de expresión patética llega a ser asfixiante, y el poeta olvida la advertencia nerudiana: "Quien

¹⁰³De ahí lo dicho en el poema "Por fuerza mayor", cuando el hablante se refiere a "una cierta sinceridad que incluso le está permitida a las palabras; / y pocas veces creí que pudiera reescribir una tan vieja expresión / así, de una manera natural" (PFM 79).

¹⁰⁴"Sobre la poesía de Enrique Lihn": 331.

huye del mal gusto cae en el hielo"¹⁰⁵. De ahí que se enrede en una maraña indigesta (para mi gusto) de teoría metaliteraria, demasiado programática y carente de espontaneidad:

En la memoria -reconocido sitio de lo no vivido- y en mi torpe lenguaje lleno de habilidades superfluas, tú o yo, pero más bien el sujeto de estas oraciones que no es ni el uno ni el otro sino ambos a la vez presentes por el esfuerzo de reunirse en esta criatura de la que forman parte", etc, etc. (PFM 77)¹⁰⁶

El narcisismo

Según Gilles Lipovetsky, la sociedad postmoderna es testigo del fin del **homo politicus** y el nacimiento del **homo psicologicus**. Este narcisismo surgiría de "la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales", y de una apropiación masiva de ciertos códigos de la psicología: "el narcisismo es una respuesta al desafío del inconsciente: conminado a reencontrarse, el Yo se precipita a un trabajo interminable de liberación, de observación y de interpretación". Pero si el inconsciente "abre el camino a un narcisismo sin límites", el reencuentro con sí mismo nunca llega a consumarse:

El neonarcisismo no se ha contentado con neutralizar el universo social al vaciar las instituciones de sus inversiones emocionales, también es el Yo el que se ha vaciado de su identidad, paradójicamente por medio de su hiperinversión. Al igual que el espacio público se vacía emocionalmente por exceso de informaciones, de reclamos y animaciones, el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un "conjunto impreciso". En todas partes se produce la desaparición de la realidad rígida,

¹⁰⁵En "Sobre una poesía sin pureza", Obras completas III: 637.

¹⁰⁶El distanciamiento con respecto al discurso poético-amoroso llega a su paroxismo en el libro Al bello aparecer de este lucero (1983): según Pedro Lastra, en el prólogo del libro, "el hablante distancia la experiencia propia, remitiéndola a textos ajenos que lo devuelven a ella y lo inscriben en la dilatada escritura de la poesía amorosa" (s.n.). Ilustrativa del tono de este libro son unos versos en que el hablante se dirige a la "'amada'": "todo está hecho de palabras / no te asustes: son tropos: pavoneos de nada" (ABLA 31).

es la **desubstancialización**, última forma de extrapolación, lo que dirige la posmodernidad.¹⁰⁷

Resulta interesante, creo, leer el narcisismo de Lihn dentro del contexto postulado por Lipovetsky. Ya he señalado cómo, en Escrito en Cuba y La musiquilla de las pobres esferas, el hablante lihneano se siente incapacitado para involucrarse en los movimientos sociales de la **res publica** y para constituirse como el **homo politicus** de la modernidad, y cómo se adentra, en cambio, en unas inagotables búsquedas autorreflexivas no sólo de sí mismo, en cuanto persona, sino también del cómo y del porqué de su escritura. Lihn cita, en determinados momentos de su poesía, a Freud, pero manifiesta una amplia libertad poética en su desarrollo de los preceptos del Maestro. Como el **homo psicologus** de Lipovetsky, "liberado de la palabra del Maestro y del referente de verdad, el analizado queda en manos de sí mismo en una circularidad regida por la sola autoseducción del deseo" (55).

Hay otra cita de Lipovetsky, la cual, leída en relación no sólo con el cambio modernidad/postmodernidad, sino con el abismo que separa a Lihn del autor de los Veinte poemas, los Versos del Capitán, los Cien sonetos: "Silencio, muerte del analista, todos somos analizantes, simultáneamente interpretados e interpretantes en una circularidad sin puerta ni ventana. Don Juan ha muerto; una nueva figura, mucho más inquietante, se yergue, Narciso, subyugado por sí mismo en su cápsula de cristal" (33). Recuérdense los últimos versos del poema "Zoológico", citados en una sección anterior:

Yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio, en el rincón más
sombrio del parque,
ajena a la curiosidad que apenas despierta, ajena a los intereses de la tierra, su
madrstra;
yo soy ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras

¹⁰⁷La era del vacío: 52-56.

todo despierta. (PO 44)

El narcisismo aquí se contraponía a la visión de unas aves acuáticas entregadas a la pureza instintiva de su amor, y representaba la alienación absoluta experimentada por el hablante (que camina "cristianamente" por el zoológico, con su 'amada') con respecto a ellas. La imagen del hablante como una serpiente-narciso en su celda de vidrio, constituye un anticipo inquietante del Narciso de Lipovetsky, analizante de sí mismo en su cápsula de cristal. Particularmente curiosa en la imagen de Lihn es la forma en que el hablante, al darse cuenta del abismo que lo separa del comportamiento instintivo de los animales, renuncia al amor **impuro** que pudiera sentir hacia la mujer que lo acompaña -"se está bien caminando a tu lado", le había dicho antes, en varias ocasiones, en el poema-, para entregarse únicamente a sí mismo, como el "insensible amante", y obsesivo analizante, de sí mismo (PO 44).

La figura de Narciso ya apareció en Lihn en dos textos de Poemas de este tiempo y de otro, "Narciso en casa de su novia" y "La vejez de Narciso", donde tiene un significado al menos doble: es el narcisismo del personaje incapaz de querer al otro, y también el del escritor, volcado obsesivamente sobre sus propias emociones y sus propias palabras.

El vuelco narcisista en textos sobre el 'amor' es bastante característico en Lihn. El final de "La despedida" ofrecía otra visión de un hablante, él también abandonado y frente al espejo, en el acto de "mojar estos originales / con lágrimas de cocodrilo frente al espejo, escribiéndote" (PP 86). De la misma manera, "Escrito en Cuba" termina con la visión de un hablante -que reconoce, finalmente, que la angustia que atraviesa su discurso se debe básicamente a la frustración sexual y el abandono de su "socia"-, de pie frente al espejo, examinando su propio cuerpo con una mirada de desprecio sexual: "Observo las tetillas, curvo más aún esta barriga de los años mil / los brazos que ya no serán nunca un buen par

de remos" (EC 49).

En la ausencia de la mujer, los hablantes lihneanos vuelven obsesivamente, en su soledad, tanto a esta auto-observación cuasi sexual en el espejo, como al autoanálisis psíquico. Es aun más estremecedor, constatar que esta búsqueda u observación de sí mismo no sea sólo un acto compensatorio para el hablante abandonado, sino que se prolongue, también, en la presencia de la mujer: "Beso en tu boca el paso de mi aliento / al fondo de la asfixia", dice el hablante de un poema de 1975 (PFM 62). El contacto físico con el otro, contaminado siempre en Lihn por la culpabilidad, se convierte en la búsqueda narcisista de sí mismo, en la "pasión de mirarse / en el otro a sí mismo" (ABLA 3).

En "Zoológico", "La despedida" y "Escrito en Cuba", el hablante -amante u observador de sí mismo-, constituye también, explícita o implícitamente, una imagen del escritor. En el último de estos casos, la carga de autoanálisis textual conduce a una escritura plenamente narcisista. La misma tendencia se aprecia en la imagen de la poesía como masturbación presente en La musiquilla: una fusión del manoseo del cuerpo del sujeto solitario, con el hurgar constante en los porqués y los cómo de su escritura. De Rimbaud dice: "El botó esta basura / yo le envidio su no a este ejercicio / a esta masturbación desconsolada" (MPE 70); mientras que en otro texto, "El escupitajo en la escudilla", la casa del poeta es "su masturbatorio", y la relación del hablante con la escritura se presenta de un modo claramente sexual: "Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo" (73). Como en la relación amorosa con el otro -"Nosotros, en esta palabra llena de artificio que siempre vuelve a significar tú y yo" (52)-, la relación con la poesía -este "acoplamiento carcelario entre tú y yo"- no ofrece ninguna tranquilidad o estabilidad al hablante lihneano.

De todos modos, el distanciamiento progresivo que el hablante toma con respecto a su discurso amoroso, está acompañado, quizás de un modo compensatorio, por la visión cada vez más arraigada de la escritura como una forma de narcisismo, es decir, del poeta que habla de sus materiales de trabajo, la poesía que habla de la poesía. En palabras de Waldo Rojas, Lihn "es atraído por la auto-gratificación de la escritura (esa lucidez -de sí misma, en sí misma y sólo para sí misma- que crea el narcisismo en cada texto)", y es por eso que se declara incapaz de repetir el gesto de silencio, y de **botar esta basura**, de Rimbaud.¹⁰⁸ Mencioné arriba un pasaje de "Escrito en Cuba" en que el abandono de la mujer conduce de inmediato a una referencia metalingüística que la reemplaza: "Que sí que adiós que ella lo reconoce, / que está profundamente equivocada. // El ejercicio obsesionante de la escritura te ha convertido en una especie de Sísifo, / y esta sola comparación, digna de un ateneo de provincia, basta para excitarte" (EC 28). La figura solitaria de Sísifo sirve como una poderosa imagen de la frustración sexual y poética del hablante, pero también, en cuanto imagen, como una fuente de autogratificación específicamente literaria para el poeta, y de un placer narcisista y compensatorio en la ausencia de una excitación sexual.

Ya existía esta especie de rivalidad entre los diversos placeres de la mujer y la palabra, en la figura del protagonista de "Narciso en casa de su novia" (PTO 45-46), quien habla con regocijo del silencio que provoca (con su genialidad verbal) en todos los invitados y objetos del salón. La larga descripción del contenido y el efecto de su palabra contrasta, en cambio, con la notable ausencia de la novia del título (sólo presente, de paso, cuando el hablante exalta sus poderes verbales al decir que "alguien quiere esconderte, pero yo / lo pongo de cabeza con un solo ademán"): evidentemente, el amor del hablante-hablador a sí

¹⁰⁸"A Generation's Response to The Dark Room", Review 23 (1978): 29. He traducido la traducción de Edith Grossman -"he is also attracted by the self-gratification of writing (that lucidity -of itself, in itself and for itself alone- which creates the narcissism in every texto"-.

mismo es infinitamente más poderoso que su amor al otro.¹⁰⁹

El narcisismo de Lihn como poeta puede verse, en otra dimensión, en la frecuencia de las alusiones internas a su propia obra,¹¹⁰ en los varios ensayos que escribió sobre su propia obra, y en sus numerosas entrevistas (la oportunidad de escribir y hablar sobre su obra). Lo dijo una vez a Marlene Gottlieb: "creo que me estoy, pues, convirtiendo en uno de los autores menos leídos y que más hablan y escriben sobre lo que hacen; quizá eso forma parte de mi sistema".¹¹¹ Lihn sentía, además, un entusiasmo considerable por las críticas que hacían otros sobre su obra, tal como señala a Pedro Lastra durante un capítulo entero de sus Conversaciones dedicado a "Teoría de críticos": "no dejaron de motivarme los análisis cuidadosos de mis poemas practicados con un moderno instrumental teórico" (139).¹¹² Por último, habría que recordar la publicación artesanal, organizada por el propio Lihn en 1981, de Derechos de autor, un libro que incluía poemas y cartas suyos, y diversos artículos o ponencias de otros sobre su obra. Como afirmó en la introducción: "no se trata, en propiedad, del libro de un autor, aunque mi nombre, efigie y escritura, se reiteren en él,

¹⁰⁹El poeta -el autor implícito- ofrece una perspectiva irónica con respecto a las pretensiones narcisistas del hablante, en los últimos versos del texto, al presentarlo como una especie de títere inconsciente: "ese poder celestial e infernal / habla a través de mí / calla a través de mí / me hace agitar los brazos y los pies" (PTO 46).

¹¹⁰Esta intertextualidad interna existe en la serie de poemas (comentada arriba) que empieza con variaciones de la pregunta "¿Qué será de nosotros?", o en la reescritura de "Porque escribí" en La aparición de la virgen; y también, entre otros ejemplos, en los dos textos titulados "Gallo", de La pieza oscura y La musiquilla.

¹¹¹"Enrique Lihn": 43.

¹¹²Se podrían relacionar con estas pasiones del propio Lihn algunas características del hablante de París, situación irregular, quien no puede concebir un tema de conversación que no sea él mismo: "Piensa tú, toda esta gente, cualquier cantidad de millones que nunca supieron nada de tu existencia (...); piensa en la extraordinaria cantidad de ignorancia de la que se ha armado el mundo en lo que a ti se refiere / y cómo ella no lo afecta en nada. La gente ¿de qué habla? Porque tú hablas de ti" (PSI 49).

incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos".¹¹³ Por "egotismo", léase "narcisismo".

Habría que destacar, también, la visión de un Narciso envejecido que transcurre la obra de Lihn. Así, en el temprano "La vejez de Narciso": "Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido; / porque de tanto verme en este espejo roto / he perdido el sentido de mi rostro / o, de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito" (PTO 47); en el pasaje final de "Escrito en Cuba": "Esta cara que miro en la oscuridad en el espejo / es la de un condenado sin apelación / a una maldita vejez" (EC 49); y en el poema "No hay Narciso que valga", de Al bello aparecer de este lucero: "A los cincuenta y dos años el espejo es el otro / No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse / en el otro a sí mismo" (ABAL 3). Por último, existe el personaje del travesti envejecido, en el estremecedor texto de Pena de extrañamiento, "La efímera vulgata":

Ante el espejo abominable
cópula que multiplica el número de lo mismo
alza el busto -ese simulacro- y miente la voluptuosidad con que acaricia
senos que -si no tiene- existen por el milagro doloroso de la silicona (PE 35)

Estos versos recuerdan, en un primer lugar, la primera página de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges, maestro de la literatura especular, en que el personaje "Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres".¹¹⁴ Esta relación del espejo y el sexo es particularmente relevante, como he intentado mostrar, en Lihn, tanto más cuando

¹¹³En Zapata, Enrique Lihn: 48.

¹¹⁴Borges, Ficciones: 11.

la visión del travesti acariciando sus senos inexistentes recuerda la imagen del hablante en "Escrito en Cuba": "Acentúo estos rasgos / Observo las tetillas, curvo más aún esta barriga" (EC 49). Como ocurre en éste, y en los otros textos de Lihn citados arriba, el travesti ve en el espejo a un hombre viejo: "lo que le devuelve el espejo / es -indeseada- la imagen de un cuarentón, personaje vulgar con su peluca rosada"; "Son los ojos de un hombre viejo / los que se clavan en el reflejo de sí mismos, sobre la máscara de la prima donna" (PE 39).

Por otro lado, el hecho de que este personaje sea un "simulacro" en un sentido muy específico -con la confusión de géneros de "lo primera actor", "tres personas distintas y un solo pobre diablo no más" (40)-, no impide que se relacione con el sentido de simulacro del que Lihn haya sido muy consciente a lo largo de su obra. El autoanálisis especular del protagonista, su autorreflexividad física y psicológica, es acompañado siempre por una desconfianza en la mirada, y un reconocimiento de la imposibilidad de encontrar al yo 'auténtico'; o sea, la persona observada (¿y deseada?) en el espejo nunca es la misma que la que observa. Del mismo modo, la **inautenticidad radical** de la escritura asegura que el objeto (las emociones, las angustias, etc.) representado en el poema, nunca es ese objeto ni su reflejo fiel, y que incluso la lucidez especular del que escribe sobre su propia escritura, se le escapa, irremediabilmente, de las manos.

De todas maneras, la esperanza que conserva el poeta en este escribir sobre el escritor y este escribir sobre el escribir, sigue siendo la de llegar más allá del sí mismo, o sea, a una comunicación con un lector que no sea él mismo. Es significativo, por tanto, que la mirada del travesti, empozada en el espejo, es mirada (leída) también por el hablante del poema, y también, hasta cierto punto, por nosotros los lectores del poema:

Ese simulacro de mujer (la Macarena, Chrystal, María Dolores)
sabe menos de su angustia que nosotros

los que nos miramos en ella emplazados en la inversión de su imagen
Alicia
through the looking glass
Atribuye esa angustia al justificado temor a la vejez (39)

Observando al viejo travesti, el hablante se observa a sí mismo, pero la alusión a Alice suena cruelmente irónica: no se prevé ninguna salida maravillosa para ninguno de los dos. Sin embargo, esta vana esperanza de escapar de la cárcel especular, fraguada en torno a Alice, subsiste siempre, quizás, en el trasfondo de la mirada narcisista de los personajes de Lihn. Lo mismo ocurre en el poema "My Little Dream Child", en que la niña que inspiró a Lewis Carroll, envejecida, ya no puede atravesar el espejo: "En 1932 aceptó Alicia / la sobreviviente una invitación de la Universidad de Columbia / e incapaz ya de atravesar el espejo / hizo su honorable aparición en el país de las Maravillas Mecánicas" (PE 20).

Si aquí las maravillas imaginativas de Carroll se anulan frente a la vejez y el progreso tecnológico, en otro poema del mismo libro, "Alicia en el país de las pesadillas", las maravillas se revelan como incompatibles dentro del contexto horrorífico de un país pesadillesco (el Chile de Pinochet, se supone). La niña londinense -quien visitó el país de las maravillas, en los libros de Carroll, sin ver "los barrios pobres de Londres / de los comienzos de la era industrial, ni los prostíbulos ni los hospitales en que hacen cola / los agonizantes"-, se encuentra arrojada a través del espejo a un país subdesarrollado, donde se enfrenta por primera vez con algo equivalente a las "insuficiencias londinenses" de su época. Con el espejo roto a sus espaldas, y condenada a pasar siete años en el "mundo del divorcio de la poesía y del absurdo", esta Alicia de los años ochenta escribe un diario "del que fue despojada cuando la arrastraron a la violencia / a la tortura" (53).

En fin, esta visión de la presencia del espejo en Lihn está ligada, claramente, a la autorreflexividad extrema que caracteriza tanto la indagación de la personalidad del hablante

poético, como la de la escritura en sí de este hablante. El espejo no oculta, sin embargo, una conciencia de la imposibilidad de obtener un autorretrato fiel ni poético ni psicológico. Al mismo tiempo, existe la conciencia de que el hablante, contaminado por la degradación de los espacios poéticos de Lihn, no puede esperar ningún acceso a lo maravilloso a través de la obsesiva observación de sí mismo en el espejo.

En las siguientes páginas analizaré la figura del meteco, tal como aparece en la crítica que hace Lihn a la poesía de Rubén Darío y Vicente Huidobro, y también a sí mismo en cuanto poeta hispanoamericano, implicado irremediamente (a su modo de ver) en una relación de dependencia cultural con respecto a Europa. Este análisis desembocará en el concepto del eclecticismo, uno de los puntos de mayor contención en el debate postmoderno. Intentaré mostrar cómo lo que sería, para Lihn, un eclecticismo casi inherente a Hispanoamérica en todas las épocas, combina con unas tendencias más 'universalmente' postmodernas - específicamente la fuerte carga intertextual, la tendencia metapoética a ultranza, la escisión del sujeto poético, etc.-, para conformar una escritura característica, en algunas de sus tensiones, de una postmodernidad hispanoamericana.

Darío y Huidobro: el galicismo mental

En un Encuentro de Rubén Darío celebrado en Cuba en 1967, para el centenario del poeta nicaragüense, Lihn leyó el texto "Varadero de Rubén Darío", una especie de poema-ensayo, intencionadamente polémico, que desmitificó implacablemente la figura del gran poeta modernista. El texto ataca con ferocidad el "galicismo mental" de Darío (en las conocidas palabras de Juan Valera, citadas frecuentemente por Lihn), y el afrancesamiento exacerbado de Prosas profanas: "sólo se trataba de responder desde lo alto de un Olimpo artificial, con una voz engolada: 'Abuelo, preciso es decírselo: mi esposa es de mi tierra, mi querida es de París'" (EC 58). Lihn denigra, también, la incoherencia política de Darío: "Theodor Roosevelt, el terrible cazador, se le convirtió, en la salutación al Aguila, en 'un hombre sensato', 'protector de portaliras', 'el jovial Nemrood' y otras vainas por el estilo.

No se puede pedir una incongruencia mayor" (66-67); se burla de su arribismo social: "decididamente a la voz de Presidente de la República usted respondía automáticamente llevándose la mano al tarro de pelo disponiéndose a cantar salutations, odas, marchas triunfales" (67); ridiculiza las pretensiones mitificadoras de su visión de la mujer, sus "intentos varios de confundir almas de mujeres con estrellas, cuerpos con estatuas, diosas de la mitología griega con amigas francesas o simple y extraordinariamente sudamericanas" (63); y, por último, insiste en la inactualidad de Darío: "los gorjeos de Prosas Profanas nos aburrieron y enojaron a todos hace ya unos buenos cuarenta años" (55).

Es cierto que Lihn se muestra menos violento en su apreciación de Cantos de vida y esperanza: "que los viejos Cantos de Vida y Esperanza, me devuelvan lo que se le debe en justicia a Darío". Sin embargo, no deja de acotar que lo debido a este libro no son más que unos rasgos "típicamente latino-americanos" definidos por Rufino Blanco Fombona -es decir, el sensualismo y la tristeza-: "no es mucho pero todo, cualquier cosa, menos nada o la nada, puede ser lo mucho en poesía" (62). Por otro lado, el hablante se ríe de la "impresionante falta de información" que Darío muestra en "Lo fatal", con respecto "al origen y al destino del ser en un individuo que se desviste frenéticamente al borde de la tumba una persona inadvertida no habría podido avanzar un paso más en esa dirección sin caerse de bruces en Dios y Rubén no era lo que se llama una cabeza sólida" (64). No obstante, sugiere que esta falta de información constituye lo mejor del poeta: "creo que de allí brotó nuestra señora 'la Canción de Otoño en Primavera' y lo mejor de Darío: su ignorancia¹¹⁵ y ese 'pesado buey' que vio en su niñez en Nicaragua mucho más enterado de sí mismo y del mundo que los

¹¹⁵En "Autobiografía de una escritura", Lihn relaciona la ignorancia infantil y la poesía: "la ignorancia del niño -no hablo ni de su inocencia ni de su pureza, nociones contaminadas por sus connotaciones ético-religiosas- es una fuente de 'inspiración poética' elemental, de la que están, por regla general, más lejos que nadie los aprendices del estilo, los poetas jóvenes" (58).

centauros -artefectos parlantes de la Bella Epoca-" (ibid.).¹¹⁶ No obstante, el juicio final sobre Darío, con o sin los Cantos y la "Canción de otoño", es lapidario:

Pero yo puedo decir piadosamente de mi abuelo que fue un hombre de empresa de segundo orden y un fracaso absoluto como cateador de minas y hasta un buen caballero como cualquier otro en su época: equivocado, desprovisto de imaginación, sin que por ello insulte su memoria. Rubén Darío fue un poeta de segundo orden. (66)¹¹⁷

Como en su relación conflictiva con Darío, Lihn veía el legado huidobriano con un gran recelo hacia las egolatrías y las excentricidades del poeta-personaje. A pesar de la supuesta ruptura del creacionismo con respecto al modernismo, la carga más importante que Lihn alega contra Darío, la del "galicismo mental", sobrevive claramente en Huidobro, un poeta que "parece escribir, a veces, en un francés regular traducido a un español corriente y moliente".¹¹⁸ La aventura poética de ambos poetas fue, según escribe Lihn en su artículo "El lugar de Huidobro", la de "desprovincializar, acogiéndose a la influencia francesa, el

¹¹⁶Curiosamente, Huidobro -el otro gran afrancesado, para Lihn-, vio en "Allá lejos", este poema sobre el pesado buey y la infancia nicaragüense, lo peor de Darío. Lo recuerda Gerardo Diego: "Cierto: el 'nicaragüense sol de encendidos oros' venía con frecuencia a sus labios como ejemplo del error en poética, de la 'albarda sobre albarda', contrario a la perfecta economía creativa de su técnica" ("Vicente Huidobro (1893-1948)", en René de Costa, ed., Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid, Taurus, 1975: 21).

¹¹⁷Más tarde diría: "Me inquieta ahora haber escrito: 'Rubén Darío fue un poeta de segundo orden', no porque quizás no suscriba esa mera opinión sino porque imagino la increíble empresa que pudo significar para un latinoamericano constituirse en su tiempo y ahora en el gran poeta del idioma español, desde lugares como Managua, Santiago de Chile e incluso Buenos Aires, en ambientes culturalmente enrarecidos y que como hoy deben haber estado infestados de ninguneadores" (en Lastra, Conversaciones: 63-64).

¹¹⁸"Autobiografía de una escritura": 61.

lenguaje poético latinoamericano".¹¹⁹ Paradójicamente, ese esfuerzo sólo sirvió para acentuar el provincialismo de los dos poetas:

El rubendarismo de Prosas profanas pone al desnudo, patéticamente, nuestro provincialismo allí donde prueba a vestirlo con lo ajeno, y ese primer modernismo tiene todo el aspecto **démodé** propio de la última moda para el uso de los nuevos ricos de las colonias culturales. La poética de Huidobro salva a su poesía de las ridículas pretenciosidades rubendarianas. O, mejor dicho, los tiempos eran otros; pero su poética, en cambio, condenada a muerte ya por sus esquematismos y sus inconsecuencias, es, como el arsenal metafórico de Darío, un batiburrillo de valores y disvalores por el cual puede inferirse que la relación con la cultura europea no ha cambiado radicalmente en lo que va del modernismo al creacionismo. (372-373)

La ingenuidad provinciana de ambos poetas sólo puede entenderse, según Lihn, desde algún concepto de la cultura propia de un país o continente subdesarrollado: "Sé, por experiencia propia, lo antipática que resulta esta imputación, pero de un modo u otro, Darío y Huidobro nos parecen más genuinos y 'explicables' si los relacionamos con el 'nivel subalterno del subdesarrollo' desde el que se levantaron" (373).

El meteco

Lihn habla en muchas entrevistas, y también en su poesía y sus laboriosas novelas (La orquesta de cristal, El arte de la palabra), de la figura del meteco: el extranjero que llega al cosmópolis desde la periferia y no se integra, a pesar de sus grandes esfuerzos, en la vida de la gran ciudad, o, en el mejor de los casos, que se queda en una especie de semi-integración grotesca. Con referencia a "Varadero de Rubén Darío", Lihn dijo una vez que quería

¹¹⁹"El lugar de Huidobro", en Costa, ed., Vicente Huidobro y el creacionismo: 371. Aparte de este galicísimo mental compartido, Lihn ve, tanto en Darío como en Huidobro, un "romanticismo de las emociones o de los sentimientos", y el uso de un mismo sistema de creencias simbolistas.

presentar allí al nicaragüense como una encarnación de lo latinoamericano: "Darío encarnaba la desesperación producida por las deficiencias de un continente sin una infraestructura y cuya superestructura cultural es una cosa flotante que, necesariamente, tenía que mimetizarse: una especie de camaleón con respecto a Europa".¹²⁰

En este afán mimético o camaleónico, el meteco se desgrana en su esfuerzo de ser lo que no es: "El metequismo es la ilusión del provinciano de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios, que parece liberarlo de la opresión del provincianismo cultural. Es el galicismo mental como disfraz respecto del cual se puede repetir eso de 'el hábito no hace al monje': los resultados son siempre algo ridículos". El mimetismo del meteco es señal de una inadaptación, una falsedad y una disfuncionalidad inherentes a la cultura periférica, y una muestra inequívoca de su condición de bárbaro o extranjero. Por otro lado, padece la misma falsedad o no-pertinencia en su propio país: el meteco "se cuelga del último carro del tren: llega atrasado a la historia de los países modelos y la repite en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado".¹²¹

El europeísmo y el afrancesamiento son tópicos de la cultura hispanoamericana desde la novela del siglo XIX (véanse, por ejemplo, novelas chilenas como Martín Rivas de Alberto Blest Gana, o Casa grande de Luis Orrego Luca), y son características típicas del meteco: "Su europeísmo lo distingue radicalmente de los europeos", dice Lihn.¹²² El metequismo llega a ser, sin embargo, no sólo el atributo de cierta clase social ("la gran burguesía chilena es

¹²⁰En Díez, "Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico": 111.

¹²¹En Lastra, Conversaciones: 117-118.

¹²²Ibid.: 55. En otra parte, Lihn dice de los personajes de sus novelas, que "son afrancesados; pero los franceses no son afrancesados" (109).

européista y afrancesada por tradición")¹²³, sino una característica intrínseca de la identidad hispanoamericana. Lihn habla de la "imposibilidad ontológica en Hispanoamérica de ser lo que uno es, salvo en una relación de dependencia o independencia con respecto a Europa y sobre todo con Francia".¹²⁴ Al no poder ser quien es, el hispanoamericano se encuentra constantemente a la deriva, un extranjero en todas partes,¹²⁵ un exiliado permanente con respecto a Europa,¹²⁶ un fantasma,¹²⁷ o un naufrago que deambula constantemente por una tierra de nadie.¹²⁸

La figura del meteco crea un tormento más en la poesía de Lihn, otro complejo y otra complejidad en su angustiada visión del mundo. La relación centro-periferia que él dibuja responde, como he dicho, a una noción bastante típica (y tópica), que se refleja en muchos otros poetas hispanoamericanos. El famoso (des)encuentro de Darío con su gran maestro, Verlaine, sería simbólico en este sentido; y lo sería también, como señala Lihn en "Autobiografía de una escritura", la marginalidad, a pesar de todo, de Huidobro, quien "trató de competir en francés con los poetas franceses" (62), pero ha sido sistemáticamente ignorado

¹²³"El lugar de Huidobro": 372.

¹²⁴"Curriculum Vitae": 14. Según Lihn, hay algo tragicómico en esta imposibilidad.

¹²⁵"La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericano al que pertenecemos como personas, por así decirlo, 'cultas'" (en Lastra, Conversaciones: 58).

¹²⁶"Los escritores hispanoamericanos vivimos en un exilio interior, y ese exilio es Europa" (en Piña, "Enrique Lihn, situación irregular: 158).

¹²⁷"Sólo he vivido en Chile, pero he muerto -con perdón- de ciudad en ciudad o, más bien, he sido en todas ellas un ciudadano fantasma, prescindible y apasionado" ("Prólogo": 18).

¹²⁸La imagen de una tierra de nadie se reitera en la poesía de Lihn de los años sesenta: "pienso más bien en el miedo y en la náusea sinceramente vacío y en cómo una ciudad entera puede convertirse como por arte de nada en una tierra de nadie" (MPE 39; véanse también PP 15,86; EC 15,17).

por ellos: "Que Marcel Raymond no cite una sola vez a Huidobro ni por sus iniciales en De Baudelaire a nuestros días me parece un equivalente a lo que nosotros llamamos el pago de Chile. En el amor del poeta a Francia ella desempeña el papel de Dulcinea de Toboso". Visto así, Huidobro tampoco era más que "un `bárbaro sudamericano' a su manera" (63).

No obstante, la relación que Lihn establece entre el centro y la periferia es problemática -problemáticamente `moderna'-, en varios sentidos. Habla de la imposibilidad, para el hispanoamericano, de "ser lo que uno es", y de su constante falsificación de lo ajeno. Estas ideas suponen la existencia de una autenticidad -un "ser lo que uno es"- que existiría plenamente, (quién sabe dónde), en Europa. No es una cuestión de negar la percepción, más o menos pertinente a lo largo de la historia, de una jerarquización cultural entre Europa e Hispanoamérica; se trata, en cambio, de resaltar que la visión tan idealizada que muestra Lihn de la autenticidad y verdad de la cultura europea, es más una manifestación que una explicación sería de tal jerarquización.

También se refiere Lihn a cierta "inorganicidad" de los intelectuales hispanoamericanos: "El intelectual inorgánico del subdesarrollo está más expuesto acaso que cualquier otro a desarrollar una personalidad babélica por la que hable la confusión de las lenguas, a adoptar una conducta cultural incongruente"¹²⁹. Habría que cuestionar, desde luego, la noción del subdesarrollo que Lihn sigue usando dentro del sentido marxista de una relación causa-efecto entre la economía y la cultura. ¿Qué ocurriría, entonces, con poetas tan babélicos como Pound y Eliot, que no provienen, evidentemente, de un país económicamente subdesarrollado? La inorganicidad intelectual se relacionaría, para Lihn, con una falta de tradición propia:

¹²⁹"El lugar de Huidobro": 376-377. Este intelectual inorgánico es, evidentemente, otra visión del meteco: "es un erudito paródico que produce efectos de erudición" (en Lastra, Conversaciones: 59).

La verdad es que salta a la vista una relación de correspondencia entre el atraso social, económico y político y nuestra realidad cultural inquieta, flotante, permeable a todos los desarraigos, que no dispone de una base histórica lo suficientemente sólida, que carece de tradiciones en torno a las cuales articularse orgánicamente o contra las cuales insurreccionarse.¹³⁰

Sin embargo, la falta de una tradición cultural unitaria, común (en algún sentido) a los norteamericanos y los hispanoamericanos, no se ve reflejada en una equivalencia correspondiente en sus respectivos contextos sociales, económicos y políticos. Por otro lado, el argumento de Lihn supone la existencia de una tradición francesa, o europea, única y homogénea -algo así como el "Western Canon" defendido por Bloom-, lo cual es bastante debatible, sobre todo si se piensa que Lihn mismo habla del París cosmopolitano de Apollinaire, Tzara, Joyce, Picasso, etc. Pensar en esta tradición europea como algo unitario parecería corresponder, sobre todo, a la visión moderna y foránea -o **americana**- de un Eliot, un Harold Bloom o un Lihn, para quienes su propia tradición pudiera parecer, en comparación, eso sí, **menos** unitaria que la europea.

Lo cierto es, sin embargo, que para Lihn, la falta de una tradición propia en la poesía, y en toda la cultura hispanoamericana, es fundamental:

La casa de antigüedades es lo que más se parece a esa parte de la memoria en que todo escritor hispanoamericano es un europeo de segundo o de tercer orden. No por mediocridad sino por fatalidad histórico-cultural. Porque Hispanoamérica está todavía por fundarse. Es un terreno de aluvión y a veces un inmenso baldío. Supongo que de ahí nos viene esa obsesión por "los fundadores", en la poesía y en todo lo demás.¹³¹

¹³⁰"El lugar de Huidobro": 374.

¹³¹En Lastra, Conversaciones: 55.

Preso, quizás, del determinismo marxista de su pensamiento -de esta faceta de su pensamiento-, Lihn ningunea aquí los hitos fundacionales de la poesía hispanoamericana. Pero, ¿no es, más que un desacierto, simplemente un sin-sentido referirse a poetas como Neruda y Vallejo como europeos de segundo o tercer orden? Al hablar del meteco, Lihn se refería principalmente a Darío y Huidobro, dos poetas notoriamente ligados a Francia, pero la relación con el mal llamado 'centro' existe en un plano bastante distinto, y mucho más distante, en poetas como Neruda y Vallejo. Además, hay que recordar que Lihn escribe desde Chile, el país con la tradición poética más sólida, quizás, del continente, y también que él mismo había destacado la definitiva importancia de Neruda en el campo poético chileno de la post-guerra: "Los últimos veinte años de la poesía chilena, empiezan con el Neruda de Canto general y, en cierto modo, se desarrollan por contraposición a la concepción poética que está en la base de ese libro", aunque Neruda mismo se librara del parricidio, por ser autor de Residencia en la tierra.¹³² Aquí, Lihn parecería sugerir una doble fundación de Neruda, en dos direcciones o tradiciones distintas de la poesía chilena.

Por otro lado, habría que recordar que otros poetas chilenos tenían una visión muy clara de su propia tradición poética. Teillier, por ejemplo, siempre se consideraba un continuador de esa tradición. De hecho, desde su perspectiva, Lihn era simplemente una excepción, un extraviado de la tradición, "un poeta intelectual (que) rompe con la continuidad chilena".¹³³ Lo cierto es que Lihn recibió esa intelectualidad poética, de algún modo, como una herencia huidobriana: algo reconocido explícitamente en la contraportada de La musiquilla, cuando afirma su deseo de "hacer poesía contra poesía; una poesía, como dijera

¹³²"20 años de poesía chilena": 64.

¹³³En Oscar Sarmiento, "Lihn y Teillier: viviendo en otro", La Epoca ("Literatura y Libros"), 2 de Enero de 1994: 5.

Huidobro, 'escéptica de sí misma'; y en "El lugar de Huidobro", cuando se refiere a esta misma expresión para elogiar a Altazor, un "poema-encrucijada (...) en cuyo pórtico debiera leerse esta definición programática, quizá la más adecuada a su poesía, de las que escribió el teorizador: 'Nada de caminos verdaderos y una poesía escéptica en sí misma'" (380).¹³⁴ ¿No sería, entonces, que Huidobro es el fundador para Lihn, en cierto sentido, de otra tradición en la poesía chilena?¹³⁵

Parte del problema que ve Lihn en la poesía hispanoamericana es un eclecticismo que sería, sin embargo, algo intrínseco a la cultura hispanoamericana: "Sólo ciertos genios - ¿quiénes lo fueron, quiénes lo son entre nosotros?- escaparían a los anacronismos, a las confusiones, a los eclecticismos, a los apresuramientos que resultan, a nivel de las capas ocultas, de la información atrasada o superficial o de segunda mano".¹³⁶ La cultura de los injertos, la cultura fragmentada y babélica, el ser europeos de segunda o tercera mano, son, para Lihn, parte de una fatalidad ecléctica en Hispanoamérica, que hace imposible la

¹³⁴Es significativo que Lihn se refiere a este escepticismo poético en el contexto de Altazor, donde la autoconciencia específicamente verbal es notoria, y nueva en su poesía (en vez de sus manifiestos). Lihn critica explícitamente esta faceta del primer Huidobro, al referirse a "la importancia excluyente de la imagen, del elemento visual del lenguaje y al empobrecimiento consiguiente de los demás recursos lingüísticos" ("Autobiografía de una escritura": 61). Recuérdese que Teillier había destacado el uso de la imagen como algo específicamente chileno en Huidobro: "En la poesía española la palabra es primordial. En la de Huidobro, la imagen oculta la palabra, y la palabra no tiene ningún brillo por sí misma. La comprensión de la imagen tiene por condición el sacrificio de la palabra; este concepto (...) puede muy bien aplicarse no sólo a Huidobro sino a la mayor parte de la poesía chilena" ("Actualidad de Vicente Huidobro": 66). Claro: para Altazor, y mucho más para Lihn, la palabra es primordial.

¹³⁵Juan Zapata se refiere a "un cosmopolitismo que, en la huella de Huidobro, hace a Lihn en alguna medida excéntrico en la tradición poética chilena" (Enrique Lihn: 12); y para René Jara, la poesía de Lihn "es, como en Huidobro, la confesión de un fracaso y un triunfo simultáneos en el enfrentamiento con el lenguaje, con la materia más moldeable a las necesidades del discurso" (Al revés de la arpillera: 116).

¹³⁶"El lugar de Huidobro": 374.

fundación de una tradición propia. Existiría, sin embargo, esa posibilidad de los genios: y ¿quiénes, realmente, lo fueron?: ¿Neruda?, ¿Vallejo? ¿el propio Huidobro?

En el primer capítulo de esta tesis, distinguí la heterogeneidad cultural en tres etapas distintas de la historia hispanoamericana: la de los distintos mestizajes raciales y culturales que ocurrieron a partir de la Conquista; la de la inmigración masiva desde Europa, a finales del siglo pasado y en las primeras décadas del siglo XX; y la que proviene de la irrupción en el continente hispanoamericano de los medios de comunicación masiva, en la segunda mitad de este siglo. El eclecticismo sería una constante de las manifestaciones culturales de Hispanoamérica en estas tres etapas, y de hecho, a fuerza de su experiencia secular, el escritor hispanoamericano poseería, como dijo Girondo, "un estómago ecléctico, libérrimo", y capaz de digerir productos procedentes de todas partes del mundo.¹³⁷ Señalé, entonces, que sólo la última etapa de heterogeneidad cultural correspondería, realmente, al eclecticismo postmoderno 'descubierto', con horror y entusiasmo, por culturas 'centrales' apegadas tradicionalmente a la homogeneidad del Canon.

El rechazo de Lihn al eclecticismo de toda índole es, sin embargo, feroz, y él niega abiertamente la visión de Alejo Carpentier, según la cual la diferencia específica hispanoamericana se debe precisamente a que "somos el producto de varias culturas, dominamos varias lenguas (en el mejor de los casos) y respondemos a distintos procesos, legítimos, de transculturación".¹³⁸ Para Lihn, en cambio, la genialidad y las posibilidades fundacionales son radicalmente opuestos al eclecticismo. No obstante, hace una diferenciación significativa entre "el europeísmo infantil del novecientos -actualizado por tanto carcamal",

¹³⁷Obras completas: 47.

¹³⁸"Autobiografía de una escritura": (61).

y el europeísmo vivido conscientemente por el hispanoamericano como una fatalidad.¹³⁹ En este sentido, la "poesía escéptica de sí misma" de Huidobro podría ser considerado como la precursora de una poesía europeísta y ecléctica menos intolerable que otras, dada su conciencia crítica desprovista de ingenuidad. Altazor es un "poema babélico", producto en parte de la personalidad babélica de ese intelectual inorgánico, pero capaz, por su autorreflexividad, de ir más allá de la dependencia en modelos ajenos.¹⁴⁰

Lihn: poeta-meteco

Lo cierto es que Lihn se sintió siempre, en su escritura, ligado a la cultura francesa y, por tanto, a la 'tradición' del metequismo babélico de Darío y Huidobro: París "era, y todavía es, en parte la Cosmópolis cultural", dice en sus Conversaciones con Lastra (117). Esta visión se debe parcialmente, sin duda, a su escaso conocimiento de la lengua inglesa ("los hados me caparon del inglés al nacer", APM 20), a su contacto directo con los países francófonos de Europa (su primera visita quedó plasmada en Poesía de paso), y a su antipatía feroz hacia los norteamericanos, expresada en el poema "La derrota".¹⁴¹ Es una visión que

¹³⁹En Lastra, Conversaciones: 56.

¹⁴⁰Véase "El lugar de Huidobro": 380-1. En "Curriculum Vitae", existe uno de los pocos comentarios positivos de Lihn con respecto a la posible originalidad de la transculturación: "In the area of culture (literary), the area that can interest me, our literature, necessarily or fatally derived from European literatures, presents some very original aspects due to that very fact, and this crossbreeding is in any case a situation that I believe is good to absorb with full awareness" (14). Por otro lado, en elogio de Nicanor Parra, Lihn habla de la "estructura racional babélica" de los antipoemas, aunque parecería haberse dado cuenta que aquí las cosas funcionan de un modo distinto; o sea, que la voz babélica de la antipoesía se debe menos a su hispanoamericanidad que a su participación en la sociedad contemporánea a un nivel más global ("Autobiografía de una escritura": 70).

¹⁴¹"Bastaba ver a ese sujeto para obtener una visión panorámica y bien articulada (...) / La diferencia que va de un yanqui a otro sólo representa, para nosotros, un margen de imprevisible brutalidad en el trato con las fuerzas de una ocupación que se dice pacífica" (PP 101).

empieza a cambiar, o matizarse, a partir de la beca Guggenheim que le permite vivir en los Estados Unidos durante 1978. Así, en el fruto poético de este viaje, A partir de Manhattan, habla de New York como "esta ciudad hacia la que todas confluyen" (APM 58); y en 1981 habla de cierta transferencia del 'centro' entre Europa y los Estados Unidos: "La condición de modelo se viene desplazando, desde hace cien años, a los Estados Unidos, país ante el cual países desarrollados y subdesarrollados despliegan sus capacidades miméticas en los puntos de masificación, pero en otros planos, Europa sigue dictando la pauta en 'la perfecta inutilidad del mimetismo'".¹⁴²

En la mayoría de su poesía, sin embargo, la influencia de la cultura francesa es mucho más 'determinante' que la norteamericana. La conciencia de que él mismo seguía la tradición de los poetas-metecos (Darío y Huidobro) se manifiesta ya, solapadamente, entre los duros críticos vertidos en "Varadero de Rubén Darío": "(yo también he seguido, Rubén, el camino de París, se lo confieso, deslumbrado, tristemente)" (EC 65).¹⁴³ Lihn expone con gran ironía la 'falsedad' del mundo rubendariano, al contraponer los símbolos modernistas a la 'realidad' del mercado de la rue Clair: "la forma de un cisne / del que se arranca con precisión matemática la cantidad de foie gras requerida"; "Pegaso, 'el Pegaso Divino', este Gran Premio desollado justamente parece el resto de un monumento ecuestre" (53). Lihn abomina de esta mitificación de París, y de la visión dariana de "París donde reinan el amor

¹⁴²Cit. por Zapata, Enrique Lihn: 228. Después, en Pena de extrañamiento (1986), Lihn contrasta su pueblo con la "Megalópolis" de New York para hablar de "esas medio-ciudades, defectuosas copias de Manhattan / y, por lo tanto, ruinas -nuestros nidos- / antes, después y durante su construcción" (PE 10). El blanco de la dependencia, del mimetismo y del agobio ha cruzado, de un plumazo, el Atlántico.

¹⁴³En "El lugar de Huidobro", Lihn escribe: "la relación con la cultura europea no ha cambiado radicalmente en lo que va del modernismo al creacionismo, independientemente del hecho de que se haya vivido o no esa relación de una manera problemática. No descarto la posibilidad de que esa relación sea también, en otro sentido, la nuestra" (373).

y el genio". Sin embargo, su rechazo delata una inseguridad, cuando pregunta: "Pero, ¿no es el suyo un París irreal? ¿Y qué estamos haciendo aún aquí nosotros?" (58).

La acusación es curiosa. La referencia crítica a la ciudad irreal, incorpora al nicaragüense en la tradición 'universal' de la poesía moderna, con su alusión al "unreal city" de The Waste Land, que el propio Eliot había relacionado, en sus notas, al París irreal de Baudelaire. La crítica de Lihn se debe, quizás, a su efímera búsqueda -¿y encuentro?-, en Poesía de paso, de una poesía en estrecho contacto con la 'realidad'. Resulta, en cambio, particularmente extraña en Escrito en Cuba, cuyo primer texto escenifica, con gran dramatismo, la incapacidad del hablante-poeta para integrarse en la realidad, estorbado por el saco de alma a la espalda, "este monstruoso hongo que ha crecido a mis expensas esta joroba estos muñones de alas envueltos en trapos sucios embebidos de gangrena / que me cierra el acceso a lo real" (EC 14).¹⁴⁴ Años más tarde, en referencia a su libro París, situación irregular, Lihn confirma que él ha quedado "afuera del París real y dentro de un París imaginario": "París, situación irregular es el París vivido por un meteco de hoy que no se encuentra en una situación regular -vivir en París- ni tiene la inocencia que bastaba a principios de siglo para integrarse a una supuesta capital del mundo como ciudadano universal y cosmopolita. El sujeto de este texto renuncia al disfraz y se queda con la mera fascinación ante una ciudad irreal".¹⁴⁵ Desprovisto de la inocencia de Darío, Lihn asume, conscientemente y con cierto resentimiento (el rencor inagotable, como siempre), su metequismo, y su dependencia cultural y personal con respecto a Europa. Esto se ve, de un

¹⁴⁴Recuérdese también la visión en La musiquilla, del hablante como "un viejo actor incapaz de situarse en el drama real, tartamudeado", perdido en "esta ciudad demasiado real para tu historia" (34,36).

¹⁴⁵En Juan Andrés Piña, "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje", Mensaje 265 (1977): 751.

modo ejemplar, en los poemas de viaje en Poesía de paso.¹⁴⁶

"Poesía de paso": impresiones curiosas de un meteco

Desde el comienzo de este libro, se establece un retrato nítido de la marginalidad del hablante -"el extranjero"- en su viaje por Europa: desde Bruselas en el primer poema, "Nieve", al anónimo "Market place" del segundo, y luego a Ginebra, Zurich, Roma, París, etc.:

Cómo te gustaría suspender esta peregrinación solitaria
y retomarla luego que pase, compañera de viaje, la fatiga
del extranjero para el cual todo se mezcla a ella,
aun en medio del mayor encantamiento. (PP 3)

La soledad, la fatiga y el encantamiento serán elementos constantes de Poesía de paso y de muchas "notas de viaje" posteriores: éstas consisten fundamentalmente en las "impresiones curiosas" (4) que recibe un hablante que está de paso, sin entrar apenas en contacto, al parecer, con la gente, aislado en su condición dual de turista y poeta, en lugares como "esta ciudad / en la que, para siempre, estoy de paso / como la muerte misma: poeta y extranjero". Semejante a la muerte, su "oscura inexistencia" pasa inadvertida entre los europeos que "bailan sólo para sí mismos" (9). Parte de la incomunicación se debe, sin duda, al lenguaje - "contra la barrera del idioma nada mejor que cerrar una puerta" (25)-, pero es sobre todo el resultado de la tremenda jerarquización que abrumba al hablante en su condición de meteco. Así, en "La despedida", cuando el hablante -el "silencioso, delirante extranjero" (85)-

¹⁴⁶Carmen Foxley, en su libro Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad, incluye seis libros en la categoría de "Notas de viaje": Poesía de paso (1966), Escrito en Cuba (1969), Estación de los desamparados (1972), París, situación irregular (1977), A partir de Manhattan (1979) y Pena de extrañamiento (1986).

simpatiza y contrasta su condición con unos gitanos "forzados a un nuevo exilio", se da cuenta en seguida del desnivel que existe en su relación con Nathalie, y de su propia marginalidad: "sí, gente civilizada... guardando, claro está, las debidas distancias / -mi desventaja, Nathalie- entre tu tribu y la mía" (84).¹⁴⁷

Parte de la dislocación que siente el extranjero se debe a la relación que se va formando entre sus impresiones inmediatas y las imágenes de Europa que retiene de su juventud: "El extranjero trae a las ciudades / el cansado recuerdo de sus libros de estampas, ese mundo inconcluso que veía girar, mitad en sueños" (39). Estos recuerdos de la infancia, conservados -inevitablemente incompletos- en los sueños del hablante, lo desconciertan por su falsedad, y por el abismo que los separan de sus impresiones presentes: "La nieve era en Bruselas otro falso recuerdo / de tu infancia, cayendo sobre esos raros sueños / tuyos sobre ciudades a las que daba acceso / la casa ubicua de los abuelos paternos" (3).¹⁴⁸ En este sentido, existe en el extranjero una especie de desdoblamiento, por el cual se siente como si no perteneciera a ningún lado, como si fuera uno más entre los "tránsfugas de la tribu en la tierra de nadie" (86), y también una sensación de *déjà vu* experimentada tanto en el pasado,

¹⁴⁷Compárese el poema "Muchacha florentina", cuya protagonista, cargada con prestigio cultural -"abstraída en su belleza Alto Renacimiento, camino de Sandro Boticelli, / las alas en el bolso para la Anunciación"-, prefiere ignorar al extranjero, y muestra un equilibrio y un dominio del entorno, que le pasma a éste, en su "gesto de sembrar luces equidistantes / en las colinas de la alegoría / inabordables" (39).

¹⁴⁸Lihn habló una vez del simultáneo extrañamiento y familiaridad sentido por el hablante en este libro: "el poeta de paso se deja impresionar por los lugares que recorre como si en vez de conocerlos los reconociera. (...) La Europa que él reconoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, es una informe 'herencia cultural'; radica en lecturas desordenadas y heterogéneas, en recuerdos visuales, en lo que podríamos llamar una tradición de 'alienación cultural'" (en Lastra, Conversaciones: 54-55). El choque explícito entre las impresiones inmediatas y el bagaje cultural del hablante lihneano, correspondería a uno de los rasgos de la literatura postmoderna de Linda Hutcheon, escindida contradictoriamente entre la 'realidad' y la literatura, entre la referencialidad mimética y la metaliteratura, y consciente de que tanto el presente como el pasado se nos aparecen sólo como textos: "The present, as well as the past, is always irremediably textualized for us" (A Poetics of Postmodernism: 128).

en la infancia -en la pieza vacía donde "parpadeaba el recuerdo de otra infancia / trágicamente desaparecida" (39)-, como en el presente, en el viaje de una mujer extranjera a las soledades de París ("un desierto para la timidez de los recién llegados"), María Angélica, quien se siente "súbitamente cierta de haber vivido antes, / por espacio de siempre, ese mismo momento / como si los extremos de lo real se juntaran" (51).

Sin embargo, si la reputación y la antigüedad de Europa intimida al extranjero, éste no deja de cuestionar y buscar grietas en el mito del viejo continente. En Bruselas, por ejemplo, el hablante ve -y se sorprende al verla- la imagen de una Europa ya desprovista del prestigio de su modernidad -los grandes relatos apoyados en el "Logos"-, y hundida en un oficio "de tinieblas" iluminado no por el Siglo de las Luces, sino por el despilfarro de oro y por una ostentosa iluminación eléctrica: "la noche se da el lujo de caer lentamente / sobre la Gran Plaza que ha encendido su torre / en un dorado Oficio de Tinieblas, / y es tu familiaridad la sorprendida / con un mundo en que el logos fue la magia" (4). El logos fue la magia. La modernidad europea de los grandes relatos ha llegado, se diría, a su fin.

Por otro lado, el hablante presenta una visión desmitificada y crítica de la "gran carrocería de San Pedro", dentro del "primer motor del mundo" (El Vaticano), con sus cúpulas como "senos para nutrir en esta tierra / la Historia del Poder" (31), y también de Roma en sí, cuyo Coliseo sobrevive a duras penas el paso del tiempo: "Última fase de su eclipse: el monstruo / que enorgullece a Roma mira al cielo / con la perplejidad de sus cuencas vacías" (35). Los propios europeos tampoco satisfacen las expectativas del hablante, quien los encuentra sin magia: "entre las hermosas estudiantas alemanas ninguna dio señales de leyenda" (26).

Las expectativas del viajero sí se satisfacen, en cambio, a un nivel estrictamente artístico. En los museos y en la arquitectura se rinde a la magia del arte. Así ocurre en la

imagen del viejo Breughel, resurrecto en el Museo Real de Bellas Artes, montando su tabladillo para el hablante, quien mira a sí mismo en las luchas del pintor:

ángeles y demonios, y sin embargo habías perdido tantas veces
esa misma batalla minuciosa
que ahora el pincel mágico del viejo la libraba
del otro lado de un espejo oscuro. Retuviste el aliento
en honor a lo real, para dejarlo hacer
su trabajo de siempre sin un nuevo testigo. (3)

La batalla de Breughel difiere de la del poeta de paso, quizás en la magia de su pincel, pero sobre todo porque el poeta está al otro lado del "espejo oscuro", y ve en el pintor sólo un reflejo que le viene de una época lejana, y de este espacio europeo tan lejano del suyo: en ese sentido, entre los falsos recuerdos y el angustiado preguntarse -"¿Dónde está lo real?" (3)- en la tierra de nadie, en las ciudades irreales que frecuenta, el hablante encuentra la realidad sólo en el arte, y precisamente en la pintura de Breughel.

Otro indicio de esta reverencia se encuentra en el poema "Catedral de Monet". El hablante percibe "el ojo de Monet en todo Rouen", y va y viene su mirada, desde el edificio de la catedral a la imagen del mismo en los cuadros del pintor, entre esas "dos catedrales mutuamente hechizadas" (67).¹⁴⁹

Por último, habría que destacar "Cisnes", un poema curioso que contiene alusiones tanto a Wagner como al modernismo rubendariano, y constituye -por su negación de estos 'modelos'- un canto muy poco lihneano a la belleza en estado de pureza. La visión que tiene

¹⁴⁹En A partir de Manhattan, hay tres poemas sobre Monet, visto esta vez, eso sí, a través de los museos norteamericanos: "Water Lilies, 1920" (26), "Monet's Years at Giverny" (29) y "De sombras coloreadas" (35). Lihn profesa admiración por el hecho de que haya en Monet "una vinculación total con un paisaje propio y, al mismo tiempo, la libertad total respecto de eso" (en Coddou, "Lihn: a la verdad": 147-148).

de los cisnes es anómala, y libre de mitología (lejana de "estas barcas de lujo de Sigfrido / bajo cuyas pesadas armaduras / tomaron el camino de la ópera / sin perder una sola de sus plumas", lejana también del cisne en el estanque modernista), puesto que las aves son observadas no en su pose característica, sino volando: "Miopía de los cisnes cuando vuelan, / bien alargado el cuello, bien redondos / y como si empuñaran la cabeza". Extraña antítesis del albatros de Baudelaire: el cisne se muestra torpemente miope en su vuelo, con el cuello tan misterioso (para Darío) en su curva interrogativa reflejada sobre el lago, ahora estirado. El poeta reclama la belleza de los cisnes en vuelo: "aun así no pierden, ganan otra / forma de su belleza indiscutible". Además, sigue con una referencia clara a la supuesta ruptura con el modernismo de Enrique González Martínez,¹⁵⁰ cuando Lihn (es decir, el hablante lírico) afirma el valor estético del cisne en su estado natural, más allá de los usos y abusos que se hayan hecho de él en la historia del arte:

La poesía puede estar tranquila:
no fueron cisnes, fue su propio cuello
el que torció en un raptó de locura
muy razonable pero intrascendente.
Ni la mitología ni el bel canto
pueden contra los cisnes ejemplares. (21)¹⁵¹

¹⁵⁰"Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje / que da su nota blanca al azul de la fuente". "La muerte del cisne" se publicó en Los senderos ocultos en 1911, y fue interpretado de inmediato como un ataque y pretendida liquidación de la herencia más parnasiana del modernismo. Merece recordarse que la historia de la poesía hispanoamericana ha negado a González Martínez la verdadera 'superación' del modernismo que él pretendía en la iconoclastia de este poema.

¹⁵¹Carmen Foxley parece haber leído mal -y no en el sentido de Bloom- este poema, cuando afirma que es un "silencioso homenaje" al modernismo, y que los cisnes son una imagen del poder: "se deslizan por el lago como si 'empuñaran la cabeza' en un gesto de arrogancia y poderío impresionantes". No es un silencioso homenaje, sino una afirmación más bien abierta de la belleza intacta del cisne a pesar del desgaste del modernismo; por otro lado, los cisnes **no** se deslizan por el lago, sino vuelan, y su forma de empuñar la cabeza es una metáfora bastante realista de ese vuelo; es un gesto natural, y representa, en el poema, no

Los "restos"

Respecto al tema del amor en Lihn, señalé arriba la desgarradura que escindía al hablante entre lo que le gustaría ser, o sentir -un amor `natural', instintivo- y lo que la malla de su educación familiar y escolar lo había condicionado a sentir. Así, mostré el tono decididamente autoanalítico en libros como Escrito en Cuba, como si el hablante se mirara a sí mismo en el sillón del psiquiatra. Existía, en ese sentido, una especie de desdoblamiento en la poesía de Lihn, que se dejaba ver, por otro lado, en la autorreflexividad poética, en el constante salir de sí mismo del hablante para observar y cuestionar su propia expresión, la (im)pertinencia y la (im)potencia de las palabras y recursos literarios que empleaba: algo así - en palabras de Hernán Loyola- como "un desdoblamiento, una conciencia poética vuelta sobre sí misma, examinándose en el proceso mismo de su quehacer".¹⁵² También señalé que este desdoblamiento existencial y verbal del hablante existe a un nivel cultural: el hablante, como meteco, vive en una tierra de nadie que le obliga a una existencia parcial, e "inauténtica" - según Lihn- tanto en su propio país como en el extranjero.

Estos diversos desdoblamientos, que conducen a una fragmentación palpable en la voz poética de Lihn, coinciden, por otro lado, con otra forma de fragmentación ligada más bien a ciertas teorías (más o menos postmodernas) contemporáneas, con su visión de la liquidación o la refutación del sujeto fuerte de la modernidad, y a una forma extremadamente fragmentaria y fragmentadora de vivir en el mundo contemporáneo (postmoderno): me refiero, claro está, al sujeto débil de Vattimo, al yo flotante de Lipovetsky, y al esquizofrénico de Jameson. Para Lihn, estas corrientes del pensamiento se funden con ciertas tendencias muy particularmente suyas: el cuestionamiento constante del sujeto a través de la

arrogancia sino belleza (Véase Foxley, Enrique Lihn: 124-125).

¹⁵²"Porque escribí estoy vivo": 10.

poesía mediante la autorreflexividad, y el creciente uso (hasta el exceso, a mi gusto) de la intertextualidad o interdiscursividad, son dos aspectos que pudieran ligar a Lihn a la postmodernidad.

En este sentido, es notable que después del golpe militar de Pinochet, cuando cada poeta chileno se veía obligado a someterse a la (auto)censura, y establecer una dicotomía muy marcada entre la apariencia -el texto poético- y algún sentido o querer significar más 'profundo', que permaneciera cubierto, Lihn explicaba ciertos cambios en su propia obra no sólo como el resultado de la nueva situación política, sino como manifestaciones del contexto de la última teoría francesa. Así, la presencia de distintos personajes en su obra se debía no tanto a la censura como a una visión de la desintegración de un sujeto fuerte y unitario, el fin de la autenticidad, etc.¹⁵³ Su invención del personaje poético o *alter ego*, Gerardo de Pompier (en Lihn y Pompier, de 1978), "tendría que ver con una cierta descomposición sufrida por el sujeto poético, el cual, incapaz de mantener su unicidad, a través de un proceso de pluralización, se reconoce finalmente como máscara", puesto que "la duda sobre la propia identidad, la pérdida de un sistema de creencias que incluye la creencia en la persona, obliga al enmascaramiento".¹⁵⁴ Algo semejante se percibe en la explicación que da Lihn de los

¹⁵³No deja de existir, creo, cierto oportunismo o dependencia teórica en estas interpretaciones que hace Lihn de su propia obra. La ficcionalización de la poesía se había puesto 'de moda' en la teoría: y en la teoría de su amigo (y crítico) del alma, Pedro Lastra, "la aparición del personaje, de la máscara o del doble en el espacio poético" fue el primer rasgo en sus "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual" (INTI 18-19, 1983-84: xi). En 1969, Hernán Lavín Cerda se refirió a un "Lihn romántico", y señaló que "Parra es varios a la vez (hablantes) y Lihn no es más que uno" ("Lihn, el turno del angustiado": 14). El esfuerzo de cambiar con los tiempos se deja ver ya en 1977, cuando Lihn afirma: "quiero salirme de la poesía como yo mismo la he entendido durante muchos años, salirme de cierto estilo personalista poético" (citado por Zapata, Enrique Lihn: 91); y en sus Conversaciones con Lastra, considera que en Parra, en contraposición a la poesía dramática de Eliot y su propia poesía con el personaje Gerardo de Pompier, "habría una cercanía mayor entre el sujeto de los textos y su autor" (126).

¹⁵⁴En Lastra, Conversaciones: 125-126.

sonetos que publicó después del golpe, en Por fuerza mayor (1975). Por un lado, le atraía la posibilidad de escribir desde la censura: "yo empleé el soneto también para hablar desde el terror, en la represión; no para denunciarla ni documentarla sino para encarnarla. Me pareció bueno para eso, primero, hablar por boca de un personaje energuménico y, luego, hacerlo en un lenguaje que en sí mismo fuera opresivo, represivo". De este modo, la forma misma de la expresión haría sentir la opresión como si fuera el tema de los sonetos". Por otro lado, la elección tendría motivos más específicamente literarios, porque en el soneto "el lenguaje reconoce y releva su carácter de cosa hechiza, artificial, prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada" (PFM 74-75).¹⁵⁵

Las diversas fragmentaciones que conforman al hablante y la voz poética de Lihn tienen una imagen privilegiada en los "restos" que atraviesan esta poesía. Estos restos son de una polivalencia notable: empiezan refiriéndose al sujeto fragmentario, incapaz de vivir el amor en su plenitud, y trizado por las experiencias de su infancia; más tarde ofrecerán la visión de un mundo despedazado, y llegarán a ser una imagen del trabajo artístico contemporáneo, una especie de bricolage con los desechos verbales y materiales de ese mundo despedazado.

En Poesía de paso, la visión negativa del sexo recibida por el hablante en su infancia, se plasma en la imagen de los restos, en el poema irónicamente titulado "Bella Epoca": "Los que pagamos con la perplejidad nuestra forzada permanencia / en el jardín cuando cerraban por una hora la casa, y recibimos / los **restos** atormentados del amor bajo la especie de una

¹⁵⁵Recuérdese que para Lihn, la represión no era simplemente una consecuencia de la dictadura: al contrario, "la represión es la clave de mi trabajo literario; podría agregarse, quizá, su fundamento", y, como dijo en 1983, "el hecho de que ahora escriba desde una situación o en un terreno agostado por la censura, en uno de los muchos territorios eriaecos de América, no hace más que radicalizar, en mi trabajo, las afinidades de la literatura con la represión" (en Gottlieb, "Enrique Lihn": 43-44).

'santa paciencia'" (PP 55). El amor, visto así como lo prohibido, como algo vivido (¿escuchado?) de un modo fragmentario y angustiado, tiene un contrapunto irónico en la "santa paciencia" de los niños: santos tanto en su 'pureza', como en la paciencia de su espera en el jardín hasta que se terminara el acto sexual de sus padres.

La perplejidad de los niños se convierte también, sin embargo, en ignorancia y en miedo: "Los que vivimos en la ignorancia de las personas mayores sumada a nuestra propia ignorancia, / en su temor a la noche y al sexo alimentado de una vieja amargura / -restos de la comida que se arroja a los gorriones-" (55). La ignorancia y el temor fragmentan la experiencia del hablante, y cubren el acto sexual de un aire repulsivo: lo que se arroja a los gorriones no son los restos de la comida -lo que no se quiere comer, lo que da asco-, sino más bien los restos de (esos restos de) la comida arrojada a los gorriones: es decir, lo que no quieren comer ni los gorriones. No es extraño, entonces, que los niños -el hablante en su infancia-, educados "en esta especie de amor a lo divino, en el peso de la predestinación y en el aseo de las uñas", estén marcados para siempre con una visión negativa y desgarrada del amor humano.

El resultado se deja ver con claridad a comienzos de "Nathalie": "Dirás ahora que todo estuvo mal desde el principio pero lo cierto es que exhumamos, como por arte de magia, / todos, increíblemente todos los **restos** del amor" (75). La incapacidad de vivir el amor se ve en este acto de exhumar, de desenterrar -¿discutiendo, peleando?- los restos de un amor que estuvo mal desde el principio, y que nunca se podía vivir, se supone, en plenitud.

La visión más clara de esta fragmentación de la actitud del hablante frente al amor existe, sin embargo, en el poema "La pieza oscura". Allí, después de abrirse una grieta en el tiempo, que permite a los adolescentes vivir la sexualidad, momentáneamente, en plenitud, "como en una edad anterior al pecado", se cierra de golpe, y tanto el hablante como los

demás niños se encuentran separados de sí mismos para siempre:

(...) y ni siquiera nosotros pudimos encontrarlos a la vuelta del vértigo, cuando entramos en el tiempo
como en aguas mansas, serenamente veloces;
en ellas nos dispersamos para siempre, al igual que los **restos** de un mismo naufragio.
(PO 17)

La pérdida de cierta esencia o plenitud vislumbrada en la adolescencia es vivida así como una fragmentación interna, y también como una escisión permanente del otro. Del mismo modo, la serenidad y la mansedumbre de la vida adulta llegan a constituir una falsa coherencia, la fachada decente y civilizada de la burguesía.¹⁵⁶

Hernán Loyola, empeñado en su equiparación de Lihn con el Neruda de las Residencias -ambos encaminados a una conversión poético-política (realismo socialista-marxista) que no terminaría a llegar en Lihn-, ve los primeros libros de éste (se refería a La pieza oscura y Poesía de paso) como textos incapaces -residenciariamente incapaces- de asumir la superación del mundo de los "terrores de infancia, pesadillas de colegio de frailes, angustia hecha de miedo y de avidez frente a la vida, frente al sexo, frente al cosmos". Por tanto, Loyola ve como un error o una cobardía la reaparición de estos referentes de "una atormentada biografía" en Escrito en Cuba y La musiquilla, aseverando que "son restos de un antiguo transcurrir, **restos** que en cierto medida el poeta aún necesita vigentes y activos para que le sostengan su vaciedad, para sobrevivir en ellos". No obstante, con cierto voluntarismo selectivo en su mirada, Loyola discierne un cambio en estos libros: "lo importante es que tales **restos** tienden a disminuir sus apariciones en el mundo poético de

¹⁵⁶Recuérdese que el hablante (se) afirma: "Pero una parte de mí no ha girado al compás de la rueda, a favor de la corriente. / Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño".

Lihn, tal vez por agotamiento natural o porque la intuición del poeta rechaza decididamente los cadáveres" (el énfasis, aquí, es de Loyola).¹⁵⁷

Lo que pasa, realmente, con estos "restos", no es que disminuyen, sino que se metamorfosean, se vuelven plurivalentes. El mundo también, se verá, es como un gran naufragio: de ahí que el hablante se halle, en varias ocasiones, caminando entre el detritus de la playa, entre "los plásticos restos de un naufragio" (PFM 32). El vocablo "plásticos" altera dramáticamente el sentido de los versos de "La pieza oscura" (los niños dispersados como "los restos de un mismo naufragio"). Este poema anterior veía la fragmentación del niño como un avatar intemporal, parte del interminable circular de la rueda de la vida. El mundo plástico, en cambio, corresponde muy específicamente al mundo histórico de la actualidad, conformado por (restos de) productos, ideologías y conciencias desechables.

En el poema "La derrota", se hace la conexión entre la visión del mundo fragmentado y el tipo de arte que se pudiera esperar de tal mundo, mediante el comentario de una obra de Paolozzi:

A estas lejanas tierras sólo nos trae la resaca restos de estructuras
distorsionadas por remotas explosiones;
el escultor procede con ironía cancelando la función de las formas y fundiendo
en un todo piezas de aviones y artefactos varios" (PP 97).

Las remotas explosiones aluden, en el contexto del poema, no sólo a la destrucción bélica, pasada, presente y -atómicamente- futura, sino también a una explosión de un supuesto orden

¹⁵⁷"Porque escribí estoy vivo": 10.

de la vida, reventado por el dominio de la máquina.¹⁵⁸

El trabajo de bricolage e ironía con los restos de los artefactos de la vida contemporánea, que ve Lihn en la obra de Paolozzi, es algo que emprende él también, verbal y referencialmente, en su poesía. Se niega, por tanto, una poesía que trabaja con materiales irreales, supuestamente mágicos o simbólicos:

Lo real ha invadido lo real,
en esto estamos todos de acuerdo,
en que no hay escapatoria posible.

Condomes pelucas senos falsos instrumentos de tortura de todo esto se encuentra en
la playa pero muy raramente símbolos sexuales y en ningún caso duendes o
mandrágoras. (EC 16)

El hablante mismo, como se ha visto, encuentra vedado su acceso a lo real -incapaz de reunir los restos que aparecen en ello- y su único camino es el de sumarse a la fragmentación de la realidad: "Así me veo en el mundo de la fragmentación como un clochard escarbando en el basural de las palabras en el basural de las cosas". De esta búsqueda, resulta una poesía de restos que "no lleva a ninguna parte":

¹⁵⁸El énfasis puesto en la lejanía acentúa, desde luego, el significado de estos restos, signos ya de una fragmentación en el 'centro', en el contexto 'periférico' de Hispanoamérica. En este sentido, la imagen entronca claramente con el concepto del metequismo en Lihn. Así, en el furibundo "Epoca del sarcasmo" (AP 73-75), publicado en 1972, el hablante habla de una agonía general, que exigiría firmeza de parte de Hispanoamérica ("Epoca de agarrar a la Bestia por las astas / o de morir clavados en la sombra de un cuerno"), independencia de Europa y los Estados Unidos ("Pasó la edad de consultar al oráculo / o de escuchar en religioso silencio / al filósofo alemán de paso en Buenos Aires / a la dama francesa ducha en ruinas aztecas"), y "un saber que se ajuste como el tigre a su presa / al mal o somos pasto de la palabrería, / restos de España hundidos en el Siglo de Oro, / criollos, indios tristes, seres de otro planeta". Este poema, quizás el más programáticamente político de Lihn, postula con gran voluntarismo, una hipotética entereza para Hispanoamérica, en una época de agonía, o fragmentación global.

versos de remiendo parches verbales costuras de palabras y montoncitos de lo que voy encontrando en la arena mientras vagabundeo con mi bastón de clavo para ensartarlo todo, estos restos que no se me disputan sobre los cuales ejerzo un imperio total, ilimitado y estéril. (14-15)

Este poder sobre los restos que encuentra el poeta-vagabundo es el poder del compilador, del **bricoleur**, nunca el del creador en el sentido huidobriano.¹⁵⁹ Por eso, en unos versos que se burlan con ironía de las pretensiones proféticas (la escritura en la arena) y analógicas (el Universo como un libro) de otros, el hablante ve su propia poesía como algo ya escrito, irremediablemente, en las materias de un universo degradado (como en la escultura de Paolozzi): "la Tierra de Nadie por donde me paseo pensando en nada, escribiendo en la arena estos versos sobre nada, / y todo lo que quise algún día decir lo encuentro aquí esparcido en el Gran Libro de los **Restos**" (17-18).

El hablante define su libro como un diario, un texto fragmentario creado a partir de los fragmentos o los restos del mundo en que se escribe ("Anotaciones Fragmentos de lo que fue, impresiones digitales / **Restos** de lo que alguna vez será", 37), en que el sujeto -"tu cara, no siempre la misma, que asoma aquí y allá borroneada por la escritura / irreconocible"- tiende a desaparecer. El poeta renuncia a las grandes visiones (38) y estilos (40) de la modernidad, o sea, reconoce el agotamiento de la poesía moderna,¹⁶⁰ y acepta que la poesía -en cuanto creación original y orgánica del sujeto- ya es un "cadáver" (41). Por

¹⁵⁹La visión de la escritura como bricolage es algo que Lihn vio en Lautréamont y en Parra, al hablar de "el **juego sangriento**, por así decirlo, de la poesía con la poesía, del texto con el texto, la destrucción de las retóricas a través de una hiper-retórica, el hacer funcionar elementos de otras literaturas de una manera distinta, la crítica del lenguaje que implica la utilización de restos del lenguaje, esa especie de **bricolage** que hizo Lautréamont con todo y que aparecerá, otra vez, en los Antipoemas" (en Lastra, Conversaciones: 145-146).

¹⁶⁰"Paciencia infinita de los autores / paciencia infinita de los lectores / todos estamos agotados" (40).

eso, no tiene ningún problema en abrir el libro al juego intertextual: "Está la tentación de citarlo todo / como un rufián que trasquilara al cordero" (44). Al fin y al cabo, los poetas no son más que vagabundos-mendigos, "restos humanos que se alimentan de restos" (MPE 27), y la poesía, a la vez, no es más que los restos que produce este alimento. Como dirá, años después: "el estilo es el vómito" (APM 60).¹⁶¹

Este trabajo intertextual o interdiscursivo con los restos es algo que aumentará en la obra de Lihn. En la novela La orquesta de cristal (1976), según el autor, "el **bricoleur** no trabaja con intertextualidades prestigiosas sino más bien, en general, con el detritus de las viejas literaturas, con algunos restos del modernismo, del decadentismo, del simbolismo".¹⁶² Lo mismo ocurre en su poesía de los años 70 y 80. En A partir de Manhattan (1979), por ejemplo, hay poemas sobre Eliot y Poe, y una profusión de textos sobre la pintura: tres poemas sobre Monet, dos sobre Francis Bacon, y otros sobre Edward Hopper, Gerard David, Turner y Gutiérrez Solana; y Al bello aparecer de este lucero (1983) es un texto repleto, desde el título mismo (un verso de Fernando de Herrero), de alusiones y juegos intertextuales, tomados sobre todo del Siglo de Oro. En palabras de Julio Ortega: "Reescritura, el poema se observa a sí mismo con ironía, a punto de la parodia, tentado por su familia discursiva, la Enciclopedia de Citas Amorosas".¹⁶³

¹⁶¹"Palabras que nunca caben en una misma frase / se apretujan en ella / una pandilla de borrachos a la salida del saloon / Y la poesía vocífera excitada por la velocidad / de las asociaciones. Sus adictos / hacen caso omiso de las señales de tránsito / Palabras que se acoplan unas a otras hasta perder el sentido / en esos excesos / El estilo es el vómito". Esta parodia de la frase de Buffon tiene sus antecedentes en La musiquilla: "ah, y el estilo que por cierto no es el hombre / sino la suma de sus incertidumbres / la invitación al ocio y a la desesperación y a la miseria" (28). Es notable el concepto más conscientemente verbal del texto posterior.

¹⁶²En Lastra, Conversaciones: 109.

¹⁶³"Al bello aparecer de este lucero de Enrique Lihn", Vuelta 107 (1985): 49. Véase también el artículo de Ricardo Yamal, y para la intertextualidad en toda la obra de Lihn, el

Antes de terminar, habría que señalar la importancia del diálogo con la tradición que implícita en la intertextualidad de Lihn. Desde muy temprano (1966), Lihn insistió en la necesidad de "absorber todo el pasado de la poesía, de modo sistemático o por vía de la intuición histórico-artística, antes de dormirse sobre la ilusión de haberlo revolucionado", y citó al propósito una idea de Eliot: "el poeta debe desarrollar la conciencia del pasado, y que está obligado a continuar desarrollando esta conciencia durante toda su carrera".¹⁶⁴ En ese sentido, habló en 1973 de "la tierra, una y otra vez incógnita de la escritura, sobre la cual cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura, para instaurar su propio orden surgido de un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía".¹⁶⁵

Por otro lado, y ya en la época de la dictadura (en 1979), Lihn afirmó ver "el estudio del pasado como una manera de oponerse al pasatismo acrítico que nos invade, mera falsificación del pasado en los modos de la reviviscencia y de la restauración sentimentaloides".¹⁶⁶ De este modo, se opone a las acusaciones estilo Fredric Jameson acerca de un pastiche acrítico, una aleatoria canibalización postmoderna de los estilos muertos, y defiende su vuelta al pasado como una forma de recordar ese pasado, como un trabajar crítico con los restos que sobreviven, textualmente, de ese pasado. El contexto

trabajo meticuloso del libro de Carmen Foxley.

¹⁶⁴"Definición de un poeta": 58-59.

¹⁶⁵"Residencia de Neruda en la palabra poética", Mensaje 224-225 (1973). En 1978, Lihn dijo: "Soy un escritor orientado, en algún sentido, hacia el pasado, hacia momentos en que el arte logró determinados éxitos. Hay en mí, en lo que yo hago, una especie de **culturalismo**, en parte improvisado, en parte caótico -culturalismo latinoamericano- y eso está asumido conscientemente. No pretende tener un trato directo y excluyente con la realidad, sino con lo imaginario, entendido como entidad autosuficiente. Tengo una relación con lo real mediatizada por el mundo cultural" (En Coddou, "Lihn: a la verdad": 148).

¹⁶⁶Citado por Carmen Foxley, Enrique Lihn: 17.

pinochetista y el fracasado proyecto fundacional del Paseo Ahumada en Santiago de Chile, sirven como el trasfondo para el poema "Nacionales: el desmemorizador: un aparato de primera necesidad", que representa, con ambivalencia irónica (crítica de la complacencia, comprensiva con el dolor), la aniquilación de una noción crítica de la historia: "Y en este ahora que cree en su indefinida duración / es para la risa / cualquier cosa que cambia me inquieta / no quiero ver lo que miro, así lo aparto de mi memoria / Lo miro como si sólo fuera una fotografía, sin verlo / mi mirada funciona como un desmemorizador" (PA 19).

No obstante, tengo la impresión -no pienso, ni tengo tiempo para desarrollarla aquí- de que la mayoría de las obras artísticas del pasado que Lihn incorpora en su poesía, existen más bien como puntos de referencia de algún tiempo mejor (para crear y también para vivir) del pasado, al cual ojalá pudiéramos volver, en contraste con la degradación del presente. Como dijo el poeta: "para mí la cultura es un mito y una realidad del cual no me atrevería a renunciar, por motivos edipales".¹⁶⁷ Las obras del pasado no serían objetos, en este sentido, de nostalgia para Lihn, pero sí tendrían una función no tan lejana de la de Eliot en The Waste Land: la de formular un entramado artístico del pasado que sirviera como un consuelo artístico frente a la tierra baldía del presente.¹⁶⁸

¹⁶⁷"Curriculum Vitae": 10. La poesía de Lihn no correspondería, entonces, a la visión de Linda Hutcheon de la literatura postmoderna, realista pero también autorreflexiva (como en Lihn), pero caracterizada, en su relación con textos del pasado, por la parodia y la ironía: "Intertextual parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating with significant change- the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture. It does not reject it, for it cannot. Postmodernism signals its dependence, by its use of the canon, but reveals its rebellion through its ironic **abuse of it**" (A Poetics of Postmodernism: 130).

¹⁶⁸Hutcheon señala que fueron los modernos los que buscaron ordenar el presente a través del pasado, o mostraron la pobreza del presente en contraposición con un pasado mejor, mientras que los postmodernos pretenden simplemente reescribir el pasado en un nuevo contexto: "Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context. It is not a modernist desire to order the present through the past or to make the present look

Lihn es un continuador **sui generis** del legado antipoético, compartiendo con Parra los rechazos a los ademanes más exaltados de poetas mayores como Huidobro y Neruda. Del mismo modo, él también es un desacralizador implacable de los diversos grandes relatos, religiosos y políticos que exigían sometimiento intelectual e imaginativo al sujeto moderno. Dijo Lihn en una entrevista de 1980: "yo trabajo en el plano de la antiutopía, verifico un mundo que es insoportable. Quiero ser lo más destructivo posible. No fabrico utopías, ni ofrezco soluciones, doy a conocer las fallas".¹⁶⁹

No obstante, he procurado mostrar que la poesía de Lihn sufre de una mala conciencia exacerbada, y vuelve, constante y angustiosamente, al tema de la educación religiosa que el poeta-hablante sufrió en el Liceo Alemán y en la casa familiar. Según Lyotard, "la nostalgia del relato perdido ha desaparecido por sí misma para la mayoría de la gente",¹⁷⁰ pero es evidente que en la poesía de Lihn se conserva, si no la nostalgia, sí el peso asfixiante del gran relato cristiano, como una joroba que no deja en paz al hablante, quien sigue (sobre)viviendo, se diría, en **la resaca de todo lo sufrido** a lo largo de la época moderna.

Por otro lado, la relación de marginalidad absoluta y oposición total de este hablante, con respecto a la sociedad contemporánea, parecería corresponder más bien a una visión moderna de la vida y del arte. El escritor postmoderno, según Alan Wilde, participa con cierta tolerancia en la vida cotidiana, mientras que el moderno se sentía como un mónada

spare in contrast to the richness of the past" (Ibid.: 118).

¹⁶⁹En Ana María Foxley, "Enrique Lihn en la jaula de los loros", Hoy, 1-10 de Diciembre de 1980: 48.

¹⁷⁰La condición postmoderna: 78.

aislado, pero capaz de trascender artísticamente su entorno.¹⁷¹ Lihn combinaría la intolerancia moderna con la consciente incapacidad de trascendencia artística de los postmodernos: de ahí la angustia y el resentimiento -el rencor inagotable- de las eternas vueltas sobre sí misma de su poesía; y de ahí, también, el escapismo implícito en los textos escritos sobre imágenes artísticas del pasado.

He leído la acentuada autorreflexividad del hablante lihneano en su auto-análisis psicológico, y en la auto-conciencia exacerbada de su escritura, dentro del marco de las teorías de Lipovetsky acerca del neo-narcisismo postmoderno, que ha surgido del colapso del orden sostenido por los grandes relatos políticos de la modernidad. En el caso del metequismo y del eclecticismo lihneanos, no hay indicios significativos de la presencia de la 'lógica' de los medios de comunicación masiva, como pudiera haber en Parra, o incluso en Teillier, hasta El Paseo Ahumada, de 1983. La imagen de los restos, en cambio, que atraviesa gran parte de su obra, corresponde a una visión de la desintegración y fragmentación del mundo contemporáneo, que conduciría a unas formas literarias de bricolage, distintas del eclecticismo **gálico** de los daríos y los huidobros.

Por último, habría que señalar que la doble condición de una autorreflexividad literaria desplegada en la superficie textual de tantos poemas, rebosantes de metaliteratura e intertextualidades, y de una vuelta al realismo temático y lingüístico (lenguaje cotidiano), son otros factores que inscribirían la obra compleja y contradictoria de Lihn en las tendencias literarias de la postmodernidad.

¹⁷¹Wilde ve en la literatura postmoderna "un impulso no sólo de reconocer sino de **aceptar** la variedad y la confusión", y "la elaboración de una ética de la participación: el deseo de una experiencia no mediatizada por los imperativos morales y estéticos del **modernism**" (Horizons of Assent, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987: 27).

CAPITULO 5. LA POSTMODERNIDAD EN POETAS CHILENOS MAS JOVENES

La decisión de centrar mi estudio en Parra, Teillier y Lihn, más allá de cuestiones de gusto personal, se debe a su importancia decisiva en el desarrollo de la poesía chilena posterior. Otros poetas de la 'generación' de Parra -Eduardo Anguita y Gonzalo Rojas, por ejemplo- permanecen aislados, creo, de las tendencias más significativas de las últimas décadas;¹ y lo mismo ocurre con Miguel Arteche, Efraín Barquero y Armando Uribe, coetáneos de Lihn y Teillier, pero menos influyentes en promociones posteriores.

La "generación del sesenta"

Una de las características de los poetas chilenos que empezaron a escribir en los años sesenta -Floridor Pérez (1937), Oscar Hahn (1938), Federico Schopf (1939), Omar Lara (1941), Manuel Silva Acevedo (1942), Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1943) y Gonzalo Millán (1947)- es la ausencia de un afán rupturista en su poesía, y la asimilación ecléctica, en ella, de las distintas corrientes de una tradición poética principalmente chilena y posterior a las vanguardias. Esta visión de la poesía, que podría considerarse natural en un contexto donde la ruptura antipoética había constituido algo así como un **nec plus ultra** en la tradición moderna de la ruptura, fue duramente criticada en su momento, y todavía en años recientes. En palabras de Grinor Rojo (un crítico excelente): "el parricidio no parece haber sido compatible con la delicadeza", y la "insólita prudencia" de estos poetas, quienes, si "rebeldes

¹Habría que reconocer, eso sí, la enorme importancia de la figura de Gonzalo Rojas como organizador de diversos encuentros poéticos en la Universidad de Concepción, y el apoyo que dio a muchos de los poetas de la llamada generación del sesenta, sobre todo los del grupo Arúspice, basados en Concepción.

en político, lo fueron harto menos en poesía".² Rojo repudia "la facilidad excesiva con que esos poetas del sesenta se instalaron en lo dado", en un momento en que "el mundo se está cayendo a pedazos a su alrededor" (62). Estas palabras de Rojo recuerdan el verso de "Advertencia al lector", en que el antipoeta relacionaba su uso de un nuevo lenguaje más cotidiano, con el hecho de que **el cielo se estuviera cayendo a pedazos**: la conquista de los lenguajes cotidianos significaba la última gran conquista de la modernidad literaria, y permitía a los poetas posteriores, a disponer a su antojo de todos los materiales lingüísticos y discursivos, 'literarios' y 'no-literarios', que quisieran. En este sentido, es difícil entender porqué y cómo Rojo quisiera ver una correspondencia revolucionaria entre la poesía y la política chilenas de los años 60, si la revolución **ya había ocurrido** en el mundo poético.

El uso del lenguaje coloquial y de la ironía, conquistas de la antipoesía, son recursos empleados con naturalidad por los poetas del 60, sobre todo por Pérez,³ Silva Acevedo⁴ y Millán;⁵ la acentuada veta metapoética de Lihn reaparece, de un modo muy marcado, en

²Crítica del exilio, Santiago, Pehuén, 1989: 60.

³"Mi poesía ha recibido el aporte de todo el desarrollo poético contemporáneo. Buena parte de ese aporte se expresa en Chile en la obra de Parra: el rescate del lenguaje coloquial, los giros del habla popular, una retórica de la oralidad ... Yo he incorporado todo eso" (en María Elena Aguirre, "Floridor Pérez, "Mi vida se vacía por dos vertientes", El Mercurio, "Revista de Libros", 20 de Enero de 1991: 4).

⁴"Si un Nicanor Parra (...) o un Enrique Lihn pudieran verse en las atmósferas y de (sic) tratamientos de algunos de estos textos, no le quita mérito a una poesía que bien ha sabido nutrirse de aquellas estimulantes fuentes" (Jaime Quezada, en su reseña sobre Desandar lo andado, en La Epoca, "Literatura y Libros", 6 de Noviembre de 1988: 3).

⁵"Entre los poetas que siguen el estilo y buena parte de la temática de Nicanor Parra, convertido hoy en una especie de patriarca de la poesía joven de Chile, destacan algunos que siguen la dirección de la 'antipoesía' (...). Se trata (...) de poetas como Gonzalo Millán y Waldo Rojas" (en la débil Antología general de la poesía chilena de Lelia Cisternas y José Miguel Mínguez, Barcelona, Bruguera, 1969: 132-133).

Waldo Rojas y Oscar Hahn, ambos críticos y criticados de Lihn,⁶ y también en Schopf,⁷ por su parte, Lara,⁸ Quezada⁹ y Pérez¹⁰ son continuadores de la tendencia lárlica de Teillier, aunque se haya exagerado la diferencia generacional entre éste y los lárlicos más jóvenes. Al fin y al cabo, a pesar de la precocidad poética de Teillier, sólo dos años lo separan de Pérez, seis de Lara, y ocho de Quezada.¹¹

⁶Tanto Rojas como Hahn escribieron sobre la poesía de Lihn: véanse sus artículos en la bibliografía crítica de éste. Por su parte, Lihn escribió el prólogo a El puente oculto de Rojas, y varios artículos y notas sobre Hahn (véase Lastra y Lihn, Asedios a Oscar Hahn, Santiago, Universitaria, 1989: 99-108, 131-142).

⁷"Meditación sobre Roma" y "Los templos de Agrigento", de Escenas de peep-show, aluden intertextualmente a los textos italianos de Poesía de paso de Lihn. Por otro lado, el propio Schopf me ha dicho que el anónimo "amigo poeta" de "A la orilla del mar mediterráneo" alude, en su referencialidad más biográfica, a Lihn.

⁸"El mapa existencial y estético teillieriano está en Lara en gran medida, aunque no sé si con la misma convicción: el firme (y fijo) pasado de El Origen frente a la fragilidad (y movilidad) del presente, la recuperación ocasional de todo aquello a través del ejercicio de la memoria espontánea, la poesía como un resultado exquisito de la pasión recordante..." (Grinor Rojo, Poesía chilena del fin de la modernidad, Concepción, Facultad de Educación, Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, 1993: 49).

⁹En su estudio, "Jorge Teillier: el poeta de este mundo", y la antología que lo acompaña, Quezada se ciñe a los aspectos más puros del larismo, e ignora la irrupción de la ciudad y la sociedad contemporánea en la poesía de Teillier. No obstante, el propio Quezada vive la misma sensación de exilio en el espacio de la ciudad, como señaló en 1968: "La infancia me parece la parte más profunda de mi vida. No puedo hablar de ella sino rodeada de calles, de cerezos, de caballos. Una nave espacial mancharía el color de mi cielo. Mi poesía está ahora en la ciudad, desafiándome a mí mismo. Es un paso, una liberación. Sin embargo me ahogo con una cuerda al cuello que nadie ve y todos tiran" (Cit. por Javier Campos, en La joven poesía chilena en el período 1961-1973, Concepción, LAR, 1987: 35).

¹⁰"La antipoesía de Parra es, en sentido histórico, una corriente de época. Tan vigente entonces como la poesía de los lares, liderada por Jorge Teillier, cuyo artículo **Por un tiempo de arraigo** lo acojo como una declaración de principios" (en María Elena Aguirre: 4). Notablemente, los primeros libros de Pérez (Para saber y cantar) y de Quezada (Poemas de las cosas olvidadas) fueron publicados en la Colección Orfeo, co-dirigida por Teillier.

¹¹Según Juan Armando Epple, el recuerdo nostálgico del espacio lárlico presente en Teillier "ha dejado de ser un eje privilegiador de experiencias en el imaginario de los poetas que viven en la provincia en los años sesenta, y que en el caso de Omar Lara se sitúa con propiedad histórica y verosimilitud poética en el mundo de los abuelos" (cit. por Rojo, Poesía chilena del fin de la modernidad: 14). Como suele ocurrir, la crítica juzga a Teillier más por

Grinor Rojo ha visto, en Lara y Silva Acevedo, a dos poetas cuya escritura "está hecha con los últimos destellos de un arte que fue", y constituye una "poesía chilena del fin de la modernidad".¹² Habría que recordar, sin embargo, que las últimas obras de Silva reflejan una jubilosa recaída en los brazos abiertos de un catolicismo muy poco postmoderno, evidente en Canto rodado (1994), y en una "Arte poética" reciente:

Poética del padecimiento, de la errancia en tinieblas, del descenso a los infiernos hasta alcanzar la más honda profundidad del abismo, -del Leviatán en el fondo de nosotros mismos-, para que así, algún día, la poesía -cual hijo pródigo- vuelva a ser lo que siempre debió ser: oración, canto y alabanza del Verbo.

Poesía, en fin, para vencer a la muerte con Cristo Jesús: el Camino, la Verdad y la Vida.¹³

A mi juicio, en cambio, los tres poetas más interesantes de esta 'generación', en cuanto a su respuesta poética a la sociedad contemporánea, son Oscar Hahn, Federico Schopf

sus teorías, tan pulcramente expuestas, que por su poesía: no existe este abismo, ni generacional ni poético, entre él y estos otros poetas levemente más jóvenes.

¹²Poesía chilena del fin de la modernidad: 5. Rojo evita referirse a la postmodernidad: "La pérdida de dinamismo que de un tiempo a esta parte se advierte en la historia de la literatura chilena, y en particular en la historia de la poesía chilena, hace en efecto aconsejable una meditación no en torno al concepto de postmodernidad, el que al revés de lo que muchos creen no está claro ni siquiera en sus centros de origen y cuya introducción ha devenido en un expediente demasiado fácil (...), sino al de modernidad" (4-5). Espero haber clarificado al menos algunas de las confusiones acerca de lo postmoderno a lo largo de este estudio, sin caer en facilismos. Por otro lado, el estudio de Rojo me parece muy acertado en su intención de pensar la modernidad en un sentido específicamente chileno y poético.

¹³En Teresa Calderón, et al. (comp.), Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995), Santiago, FCE, 1996: 118. Quisiera agregar unas palabras de Antonio Skármeta: "Ahora que, con motivo de Canto rodado, los críticos católicos celebran la alta poesía de Silva como la de un clásico contemporáneo, ahora que el mismo poeta ha decantado en un ser altamente espiritual, quiero -por capricho de mi voluntad- saludar al chico golfo, despeinado, irreverente y hereje de otros años, con la cordial envidia de quien no prosperó y se quedó en los malos hábitos" ("Manuel Silva de lobo a lobo", Caras 190, 1995: 111).

y Gonzalo Millán. Hahn, el más (re)conocido de sus coetáneos fuera de Chile, escribe una poesía flagrantemente opuesta al concepto moderno de la originalidad. Basta recordar que Flor de enamorados (1987), la traducción o reescritura de un cancionero español del siglo XVI, fue publicada bajo la autoría de Hahn y no como una traducción, y que Estrellas fijas en un cielo blanco (1989) es una colección de sonetos -género anacrónico, se diría- con una fuerte influencia del Siglo de Oro. Heredero y practicante de diversas tradiciones, Hahn defiende una visión "pluralista" de la poesía, mientras sus versos saltan desde el soneto al epigrama, del romance a la prosa poética, y de la copla mayor al verso libre. En honor a este virtuosismo, varios críticos han destacado la intertextualidad, la hibridez y el eclecticismo de su poesía, inscribiéndola en el ámbito de la postmodernidad.¹⁴

El propio Hahn ha hablado de sí mismo en este contexto: "Parece que en el llamado postmodernismo, se ha perdido ese vuelo, esa búsqueda de la trascendencia, todo está como volando a ras de suelo, con el gozo aquí y ahora, pero eso también puede ser positivo porque, por lo menos, te permite ver el suelo". Dentro de esta visión postmoderna, Hahn inscribe su concepto de una poesía pluralista, que funde la 'alta' cultura con la cultura popular, y se autodefine como "un hijo bastardo de San Juan de la Cruz y Rimbaud", y como un "verdadero saqueador de la tradición".¹⁵

¹⁴Según Adriana Valdés, en su reseña "Sobre Flor de enamorados de Oscar Hahn", "el posmodernismo se hace presente aquí en dos formas concretas: la de la actividad intertextual y la relación con una cultura anterior, una tradición, que ciertamente es un tesoro, pero se asemeja más al tesoro de un barco naufragado, al que se accede en actitud de maravilla y también de apropiación" (en Lastra y Lihn, Asechos a Oscar Hahn: 92). Y en su reseña de este libro, Oscar Gomes señala: "El desaliento propio de las postrimerías de los tiempos se aúna a la fantástica utopía del fin de los estilos que propone la posmodernidad: que la Edad Media, el Siglo de Oro y la vanguardia convivan en un mismo poema refleja un ansia de suprimir toda temporalidad que sintoniza con el tema del exterminio atómico, tratado por Hahn en algunas de sus mejores composiciones" (Mapocho 31, 1992: 267).

¹⁵En Ana María Foxley, "Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'", La Epoca, "Literatura y Libros", 16 de Julio de 1989: 5-6.

A primera vista, la poesía de Hahn tiene que ver con la "canibalización aleatoria de todos los estilos muertos" de Jameson. Sin embargo, lo que hace Hahn no es aleatorio. La yuxtaposición de estilos o lenguajes de diversos tiempos y espacios no es un simple juego aleatorio, sino también un ejercicio crítico: de ahí que su poesía se refiera explícita u oblicuamente a la bomba atómica, el golpe militar, y la sociedad mass-mediaticada.¹⁶ Otra cosa sería analizar hasta qué punto el virtuosismo y el proteísmo estilísticos pudieran anular el filo cortante de la voz crítica, remedando así la transición que veía Jameson desde la parodia moderna hacia el pastiche postmoderno. El eclecticismo jubiloso que subyace la obra de Hahn se ve en la siguiente cita, que representa, maravillosamente, la experiencia de un lector postmoderno, un prelude -por supuesto- a la experiencia del escritor postmoderno:

Todas las obras que tú lees pertenecen al presente, porque el lector está situado en el presente. Así, son contemporáneos El Quijote, Cien años de soledad, Rimbaud. El lenguaje de esos libros ya no es el de esas épocas, son todos contemporáneos y tienen el mismo rango para saquearlos. ¿O tú crees que yo vuelo hasta el siglo XVII, en un viaje en el tiempo para leer a San Juan de la Cruz? Yo lo leo en un bar de Iowa City rodeado de **hippies** o **punks** que se tiran tarros de cerveza de un lado a otro y, ahí mismo, a los diez minutos puedo leer a Rimbaud, Prévert, Carlos Germán Belli o Enrique Lihn.¹⁷

Este manejo desenfadado de la tradición -mejor dicho, de las **tradiciones**-, hace de Hahn uno de los más dinámicos productores de una poesía chilena de la postmodernidad.

Escenas de Peep-Show¹⁸ (1985) de Federico Schopf, un poeta conocido fuera de

¹⁶En su artículo "Neruda y la poética de las cosas: reflexiones sobre modernidad y posmodernidad", Renato Martínez destaca "Sociedad de consumo" y "Televidente", de Mal de amor, como poemas precursores de lo postmoderno en la poesía chilena (745-747).

¹⁷Foxley, "Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'": 6.

¹⁸Santiago, Ediciones Manieristas, 1985.

Chile principalmente por su destacado trabajo crítico, fue escrito durante su exilio en Alemania, e incorpora la experiencia de la vida en la gran ciudad europea de las últimas décadas. El hablante de Schopf es una mirada que observa, desde la soledad, y dentro de una atmósfera de extrema frialdad, la deshumanización del mundo europeo contemporáneo. Las utopías han caído definitivamente para este hablante, y con ellas todo tipo de ilusión en el presente: "El hombre retiró su pene / con lentitud / de la vagina / y dio por acabada / la función frente / a sus ojos de loca que algo esperaba" (17). La esperanza indeterminada de esta mujer es ridícula -"loca"-, por su búsqueda de algo más allá de la vida-simulacro de la sociedad de la imagen, donde el amor se vive como una función totalmente mecánica y fría.

Las "escenas de Peep-Show" del título trasladan esta esperanza loca al hombre-mirón: "Allí frente a tus ojos danza la dama / separada por los cristales y los negocios de la mafia / Es la mujer por la que tanto has esperado / Una belleza que no es para ti" (43); "la dama se desnuda bajo la lluvia y los relámpagos artificiales / iluminan los ojos afiebrados del que mira / sin esperanza alguna de alcanzar la otra ribera / en que otros ojos afiebrados miran" (47). La imposibilidad del amor se revela aquí como la incomunicación generalizada en un mundo artificial: la artificialidad del escenario y de la actuación de la "dama" corresponden al simulacro que impera también fuera de la cabaña del **peep show**. Pero mientras el hablante tiene que renunciar a sus esperanzas y sus sueños, el frío regocijo con el que observa a esta mujer-imagen constituye la única forma de comunicación -aunque sea simplemente un "puente roto": las ruinas de una comunicación auténtica que pudiera haber existido alguna vez- posible en la sociedad actual:

Mirando a la muchacha por el hoyo permitido
me digo: desde luego no tengo ninguna esperanza
en la mesa de las negociaciones
pero es algo, algo como un puente roto

-lo estrictamente tolerado-
que no conduce a nuestro sueño. (41)

Grinor Rojo no vacila en destacar la postmodernidad de este libro. El poeta postmoderno, dice, ya no es el bohemio o dandy de Baudelaire, que observaba y se dejaba observar: al contrario, aquí tiende a desaparecer como sujeto. Pero esta desaparición no es la muerte del poeta, "sino su anonimización en el cuerpo de la muchedumbre, su desvanecerse en la grisura del vulgo **municipal y espeso** que decía nuestro padre Darío. Los poetas de hoy son los **hombres sin cualidades** de los que habla Musil". Sin embargo, el poeta postmoderno tampoco es el Peeping Tom de antes (su "antecesor ingenuo", según Rojo), que veía sin ser visto, y podía interpretar su mirada unidireccional como un privilegiado acceso a la verdad. Es, en cambio, un sujeto que ve, "por el hoyo permitido", cómo se desnuda una mujer que no lo ve, pero que se sabe objeto de la mirada ajena. Es decir, él no la sorprende -como pretendía el Peeping Tom- en un estado de supuesta naturalidad o autenticidad. En este sentido, Rojo ve en la figura del poeta en el **peep-show** una imagen privilegiada de la poesía postmoderna: una poesía que ya no reconoce, como en la modernidad, a "un sujeto sitiado, obliterado y al que es necesario liberar con las armas de la ciencia y/o la poesía", sino "la negación pura y simple" de este sujeto. No es una cuestión de revelar la falsedad del sujeto, y abrir paso a una realidad verdadera; al contrario, "se trata de que en la poesía postmoderna lo que se muestra es la inexistencia de esa realidad de verdad y acaso (o por eso) la inexistencia misma del sujeto".¹⁹

El propio Schopf se ha referido a la postmodernidad de Escenas de Peep-Show, en su

¹⁹"Schopf o de la modernidad", El Espíritu del Valle 2-3 (1987): 98-99. Este mismo ensayo se ha publicado con el título "Schopf o de la postmodernidad", en Araucaria de Chile 44 (1989): 191-195, y con el de "Federico Schopf o el poeta en el **peep-show**", en Rojo, Crítica del exilio: 95-101.

respuesta a un crítico (Armando Uribe) que vio en el libro, sobre todo en sus textos sobre Roma, una prolongación del neoclasicismo:

La poesía neoclásica (...) es una poesía **positiva** que representa a la naturaleza como una totalidad armónica. El hombre (el sujeto que peralta la razón) puede conocer y cambiar el mundo, es decir, el individuo y la sociedad. El sujeto de mis poemas, por el contrario, experimenta que el progreso -tal como se ha desarrollado en el mundo moderno o postmoderno- se ha convertido en un regreso. Su escritura es negativa no sólo porque afirma la libertad negando la no-libertad, esto es, la libertad aparente. Es negativa también porque no pretende reinstalar los fragmentos dispersos -los restos, las ruinas, los desechos- en una totalidad previamente existente. Los fragmentos niegan -al menos parcialmente: tal vez eso no basta- su significación anterior.²⁰

La postmodernidad de la poesía de Gonzalo Millán ha sido estudiada por Javier Campos en su artículo "Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina". Según Campos, el proceso de transnacionalización iniciado vertiginosamente en los años 80, tuvo una anticipación en Chile durante la década de los sesenta, cuya resonancia literaria se reflejaba en el concepto de la "transculturación", aplicado por Angel Rama a narradores como Skármeta, Puig y José Agustín. No obstante, Campos observa: "La mayoría de los novísimos poetas chilenos de los sesenta **no registraron** el efecto ni de los objetos de consumo ni de los medios masivos o la industria cultural de aquel entonces con su mercado de mensajes que comenzaba a manipular y modificar a los consumidores" (897); o sea, no encarnaba la lógica cultural, diría Jameson, de los medios masivos. La única excepción a esta norma, afirma Campos, fue Gonzalo Millán, quien publicó ciertos poemas cuyo tema era la sociedad consumista que empezaba a invadir Chile.

Dos aspectos de este artículo son inmediatamente discutibles. Por un lado, es

²⁰"De vuelta a vacaciones", Análisis 326 (1990): 58.

inexplicable que el crítico no mencione la poesía de Parra, que incorpora no sólo el **tema** sino también los ritmos de la sociedad consumista a partir de Versos de salón, y cuyos Artefactos obligan a una lectura dentro del contexto de esta sociedad.²¹ Por otro lado, la insistencia de Campos en limitarse únicamente al **tema** del consumismo limita su lectura, al hacer caso omiso de la presencia de una 'nueva sensibilidad' en términos más 'formales'. Habría que recordar, una vez más, las palabras de Huidobro sobre el futurismo: "No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al contarlas, se equivocan absolutamente" (por "modernos", léase "postmodernos").²² De todos modos, habría que decir que esta 'nueva' sensibilidad sí existe en Millán desde su primera etapa; y que ya en Relación personal (1968) hay varios poemas que piden una lectura en el contexto de la sociedad de consumo.²³

²¹La omisión de Campos resulta perfectamente comprensible, en cambio, si se lee como una manifestación de una 'leyenda negra' esparcida, y de un ninguneo practicado con respecto a Parra por muchos chilenos en el exilio. Al fin y al cabo, el mismo crítico, en una reseña sobre los dos libros de Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, escribió: "Hubo algunos jóvenes escritores durante los 60 que bebían de ciertas aguas suyas, iconoclastas, lenguaje directo, coloquialismo, frases cotidianas, etc. Pero si hoy aún se le lee, uno lo hace con mucho cuidado, pues hay razón suficientemente para pensar que los dictadores sí tienen quien les escriba". Resulta francamente aberrante ver cómo Campos equipara a Parra con Braulio Arenas, un pinochetista declarado, en unos libros extremadamente transgresores en el contexto de los primeros años de la dictadura. Con respecto a los artefactos, Campos asevera: "Entre los años 1970 al 73 a Parra políticamente se le miraba (¿¿¿a quién pertenece este mirada anónima???) de reojo. Al publicar Artefactos, obra y sujeto productor se complementaban: un rechazo absoluto a participar políticamente usando una poesía escéptica e individualista muy acentuada" (Literatura Chilena, Creación y Crítica XX, 1982: 34-35).

²²Obras completas, Vol. I: 686.

²³Por ejemplo: hay alusiones interdiscursivas, en los títulos de varios poemas, a géneros característicos de la sociedad de consumo de los años 60, como el tebeo: "Historieta del blanco niño gordo y una langosta", "Historieta sobre un caracol y una mariposa", "Historieta sobre un gato y un pájaro del agua"; y la canción de moda: "Y como una mala canción de moda te nombro y te repito", "Disco de oro", "Letra de canción para una melodía vieja" (una segunda versión de Relación personal se publicó en Vida, Ottawa, Ediciones Cordillera, 1984: 11-31).

Campos habla de la "percepción dual" de la máquina y los objetos de consumo en Millán: la combinación de "una compleja y misteriosa atracción" y un efecto alienante (895). Esto me parece acertado y es, además, una señal importante de la participación -crítica o complaciente- dentro de la sociedad de consumo, que sería una característica distintiva de la postmodernidad, frente a la visión alienada y de rechazo de la modernidad. Esta percepción dual, como observa Campos, se encuentra desarrollada en los poemas posteriores de Millán, recogidos en Vida (1984). Sería interesante ver cómo funciona, y cómo la sociedad de consumo se plasma no sólo como tema, sino al nivel lingüístico, en el magnífico La ciudad (1979), quizás el libro de poesía más importante del exilio chileno.²⁴

La neo-vanguardia

Por neo-vanguardismo se suele referir, en el contexto de la poesía chilena, a la obra de tres grandes poetas: Juan Luis Martínez (1942), Raúl Zurita (1951) y Diego Maquieira (1951). Campos, en el artículo ya citado, se sorprende de que estos autores "no hayan incorporado ni la naciente modernidad consumista chilena de fines de los sesenta ni menos la abrumadora modernidad neoliberal a partir de los ochenta" (900). La observación me parece más pertinente a Martínez y Zurita que a Maquieira. Estos dos poetas, compañeros en el grupo Café Cinema en Viña del Mar a finales de los 60, publicaron sus primeros libros, escritos mayormente antes de 1973, durante los años de la dictadura: La nueva novela de Martínez en 1977, Purgatorio de Zurita en 1979. El contexto de su publicación era el del "apagón cultural", de la represión socio-política y de la censura generalizada en la literatura: es decir, una situación favorablemente rígida para un discurso vanguardista que tal vez

²⁴Grinor Rojo comenta, de paso, que "los versos de La ciudad, el poema largo de Gonzalo Millán, se suceden en la página con el ritmo justo y seco con que se suceden las líneas en la pantalla de una computadora" (Crítica del exilio: 58).

hubiera sido menos impactante, y bastante menos significativo, durante los años 60. Este afán neo-vanguardista, llevado a cabo en un discurso antitético a la cultura de masas, se aleja notablemente, a mi juicio, de cualquier noción de la postmodernidad.²⁵

En el caso de Zurita, su posterior asunción -en Anteparaíso (1982), y aun más en La vida nueva (1994)- de un papel sacralizado del poeta como profeta del pueblo, lo sitúa en los antípodas de la postmodernidad. Como ha dicho el propio poeta: "Vivimos en un tiempo dominado en cierta forma por el nihilismo, por el postmodernismo. (...) Frente a ese descreimiento, siento que llegó el momento de las grandes afirmaciones". Estas grandes afirmaciones (un sí resonante a los grandes relatos) se imponen, tanto en su ausencia (el desgarramiento del hablante de Purgatorio) como en su presencia (la grandilocuencia profética de La vida nueva). Significativamente, Zurita es uno de los pocos poetas chilenos que ha 'vuelto' a Neruda y, además, no a las Residencias, sino a la poesía política: "en el Canto general, concretamente en 'Alturas de Macchu Picchu', 'La tierra se llama Juan' o 'Que despierte el leñador', simplemente ya se trata de dimensiones del lenguaje, del poder encantatorio y de la visión, que van más allá".²⁶ En el poema "No te desasosiegues", Enrique Lihn, sin nombrarlo, arremetió duramente contra las pretensiones de Zurita,

²⁵Bernardo Subercaseaux ha visto en La nueva novela de Martínez un primer ejemplo de la nueva sensibilidad postmoderna en la poesía chilena: "Se trata de un palimpsesto de discursos culturales en que todo anverso tiene su reverso, un pastiche escritural y visual en que se da un juego permanente de construcción y deconstrucción, un ludismo en que el sentido último permanece en suspenso. No hay en esta obra un sujeto concéntrico de referencia: el gesto del autor es tacharse a sí mismo y ofrecer en cambio una hibridación diacrónica de distintas escrituras, aludiendo así a la imposibilidad de una instancia totalizadora y omnicomprensiva" ("Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile", Nuevo Texto Crítico 6, 1990: 137). A mi juicio, el juego textual y visual, de un carácter notoriamente derridiano que aleja el libro de cualquier contacto con el mundo extra-textual, corresponde a una idealización totalizadora de la escritura poco afín a las concepciones de la postmodernidad que he manejado en esta tesis.

²⁶En Piña, "Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo", Conversaciones con la poesía chilena: 229-230.

refiriéndose a La vida nueva (1994), una obra de proporciones gigantescas que ya estaba en preparación (el tamaño y formato cantogeneraliano, el título dantesco, y la aspiración profético-vanguardista del vocablo **nueva**, son indicativos de la modernidad del libro):

No te desasosiegues por vernos tan disminuidos
a los poetas poetas, frente a Homero y a ti
que tienes la humildad de sentirte
un tanto fragmentario a su respecto
.....
Puedes ocupar con toda propiedad
el lugar del Neruda del Canto General
todo él se vende mucho
pero lo hemos ido dejando poco a poco vacante
aburre estar allí, digan lo que dijeron
los traductores norteamericanos
.....
Te deseo que sean justos contigo
sobran las acusaciones de oportunismo:
a cada cual de acuerdo con sus necesidades
mira, se han escrito cientos de poemas
de mil páginas
trata de que el tuyo pase a la historia
y no pruebes de acercarte a tu gastada humildad
te sentaría mal porque es más fuerte el deseo
de aparecer a diario en revistas y periódicos
concéntrate a lo sumo en disminuir
las tonterías que ellos esperan que digas
es la docilidad la que te puede perder
no tanto el fuego fatuo de tres ambiciones dogmáticas
ellas son los efectos secundarios
del hiperdesarrollo del ego ²⁷

El caso de Diego Maquieira es distinto, a mi modo de ver. Estoy de acuerdo con Subercaseaux en su visión de la postmodernidad de La Tirana (1983): "una aglomeración de restos de discursos culturales, un texto en que interactúan el discurso religioso, místico y pornográfica, el discurso que parodia al Conquistador, el discurso de un niño, de un drogado,

²⁷Diario de muerte: 75.

de la primera penetración y de la Virgen".²⁸ En La Tirana cohabitan Sam Peckinpah, Greta Garbo, la virgen de la Tirana convertida en puta, Diego Velázquez, la Inquisición y una casa de citas santiaguina, el Hotel Valdivia. Este eclecticismo resulta sumamente postmoderno, al incorporar elementos que provienen igualmente de la cultura 'alta' y la cultura de masas. Por otro lado, el ritmo frenético de los textos de Maquieira refleja la velocidad cambiante de la sociedad contemporánea - como ocurre, de muy diversos modos, en Versos de salón de Parra y La ciudad de Gonzalo Millán. Ejemplar sería "Volábamos como un mar mareado", de Los Sea Harrier (1993), cuando los pilotos anárquicos y hedonistas (¿postmodernos?) de los Harrier atacan los milenaristas (¿modernos?) que buscan imponerles su orden:

Volábamos en nuestros acojonantes Harrier,
volábamos como un mar mareado
jubilosos de perpetuar el ataque
a los Mig franceses de los milenaristas
que ni con todo el sopor de sus profecías
intuían esta vez la que les esperaba
los íbamos a devolver a Dios a estos pendencieros.²⁹

La poesía joven

Entre los poetas más jóvenes, destacaría a Alexis Figueroa (1956), quien ganó el Premio Casa de las Américas de 1986 con Virgenes del Sol Inn Cabaret: Vienenbenidos (sic) a la máquina Welcome to the TV. En este libro, la crítica implícita a los efectos alienantes de la sociedad de los **mass-media** impuesta por la dictadura, y a la prevalencia de la cultura norteamericana y la lengua inglesa en el contexto hispanoamericano, se plasma en un lenguaje

²⁸"Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile": 137.

²⁹Santiago, Universitaria, 2ª ed., 1994: 14.

poético que debe gran parte de su fuerza justamente al hábil manejo de injertos interdiscursivos tomados de los medios criticados.³⁰ Como la percepción dual de Millán, frente a la sociedad de consumo, el hablante de Figueroa experimenta tanto el repudio como la seducción de los medios de comunicación masiva:

Welcome to the machine, welcome to the TV:
vien benidos al jardín de las flores de la noche,
vien benidos al Vírgenes del Sol Inn Cabaret,
vien benidos a las nuevas propiedades de los incas.

Entrad, no paséis frío:
nadie robará en vuestros vehículos mientras se divierten allá adentro,
vuestras pertenencias os aguardarán intactas como antes lo estuvieron:

Arriba los mancebos azulados patrullan por
las nubes del antiguo cielo, cada media hora
enfocan esta parte de la tierra, todo ven sus
instrumentos, todo escuchan sus oídos: mirad
arriba en el cenit su gris ángel de acero,
como cortesía acaban de lustrarlo para ustedes.

Entrad ya, no paséis frío,
vien benidos al cabaret del invierno luminoso,
vien benidos al salón de los bellos engranajes,
vien benidos al túnel del amor en las muchachas de las luces de neón.³¹

Aparte de Figueroa, destacaría el eclecticismo e intertextualidad delirante de otro poeta de Concepción, Tomás Harris, también nacido en 1956, y también ganador del Premio Casa de las Américas (en 1996). Señalaría, también, la importancia de lo postmoderno no tanto en la producción, como en la recepción relativamente desjerarquizada de una poesía de

³⁰Según Javier Campos, en el polifónico discurso poético de este libro estamos "frente a la fusión del hablante con la máquina productora de múltiples imágenes visuales" ("Lírica chilena de fin de siglo...": 903).

³¹Concepción, Papeles del Andalican/Cuadernos Sur, 1986: 22.

mujeres en los últimos años. Me interesa particularmente las obras de Elvira Hernández (1951) y Teresa Calderón (1955). Esta misma desjerarquización de los cánones modernos ha creado, últimamente, la disposición del público lector a 'recibir' una poesía escrita por autores mapuches, con el consiguiente florecimiento de éstos: el más destacado sería, según dicen, Elicura Chihuailaf (1955).

Me niego a hilvanar una lista (**otra** lista) de nombres y fechas. Remito al lector a la antología Veinticinco años de poesía chilena (1996), preparada por las hermanas Calderón y Tomás Harris. De todos modos, creo, y espero, que el planteamiento de esta tesis podría servir, en el futuro, como la base para un estudio detallado de la postmodernidad en la última poesía chilena.

CONCLUSIONES

No me extrañaría de todo encontrar, en unos años más, que el término "postmodernidad" hubiera desaparecido del mapa intelectual, y que esta tesis, arrinconada y acumulando polvo en alguna biblioteca perdida, pareciera, por su título, un ejercicio ya anacrónico, otro muerto más en el cementerio de las modas muertas. No creo, sin embargo, que sea así. Los fenómenos aquí reunidos bajo este término son, me parece, los temas más candentes de nuestra época histórica, y representan tendencias que se irán profundizando (¿superficializando?) y extendiéndose progresivamente, por bien o por mal, en las próximas décadas. La palabra **postmoderno**, pese a todas las debilidades que se aduzcan en contra suya, y pese a todos los abusos frívolos, cínicos, aberrantes o ignorantes que haya sufrido (particularmente en España), se encuentra arraigada firmemente en los debates intelectuales contemporáneos en gran parte del Occidente, y sobrevivirá en estos debates, creo, por la importancia de los diversos fenómenos que se invocan en su nombre.

Empecé mi estudio con un análisis bastante extenso sobre esta palabra, intentando imponer cierto orden y coherencia entre una maraña de contradicciones y sin-sentidos bibliográficos. Las ideas de Jean François Lyotard y Fredric Jameson me parecieron las más significativas y las más apropiadas para un estudio de esta naturaleza, y he procurado exponerlas con una visión suficientemente crítica para librarlas de los entusiasmos y las exageraciones comprensibles en cualquier **toma de posición** en el campo intelectual, apoyando mi lectura, de cuando en cuando, en las ideas de otros teóricos, particularmente Gilles Lipovetsky y Gianni Vattimo.

Para Lyotard, la postmodernidad se definía como una "incredulidad con respecto a los grandes relatos": una pérdida de fe, y la aceptación sin nostalgias de esta pérdida de fe, en

las visiones totalizadoras del cristianismo, y en los sucedáneos humanos que intentaron rellenar el (semi)vacio dejado por lo que Nietzsche denominaba "la muerte de dios", pero que ha sido en realidad, a lo largo de la modernidad, más bien una larga agonía (¿o enfermedad?): una pérdida de fe, también, en las prácticas totalitarias que se practicaban, con alarmante regularidad, en nombre de estas visiones. El hombre postmoderno, según Lyotard, sigue percibiendo, como tantos escritores modernos, un vacío (y baldío) en el mundo contemporáneo; sin embargo, no añora un tiempo mejor, situado en algún momento más o menos concreto del pasado, no se agobia por la falta de explicaciones metafísicas, y no necesita creer en un paraíso ni en el más allá ni en el más acá.

Para Jameson, en cambio, la postmodernidad es un fenómeno ligado directamente a la sociedad contemporánea: la sociedad **post-industrial**, o la sociedad del **capitalismo tardío**, **capitalismo multinacional**, **capitalismo de los media**, etc., según el gusto de cada uno. La postmodernidad, según la definición del norteamericano, es la **lógica cultural** de estas sociedades, que se caracterizan, en primer lugar, por la omnipresencia delirante de los **mass media**. El sujeto que vive en estas sociedades tiende a convertirse en un sujeto no tanto fragmentado (o sea, nostálgico de la unidad perdida o reventada), como disperso, **esquizofrénico**, incapaz de proyectarse en el tiempo.

Este análisis sobre la postmodernidad en términos tanto de la **incredulidad con respecto a los grandes relatos**, como de la **lógica cultural del capitalismo tardío**, me condujo a sendas visiones más o menos determinadas de la literatura postmoderna. Tanto Lyotard como Jameson ya habían desarrollado sus teorías en esta línea, pero con resultados parciales y no siempre coherentes. Me parecía interesante examinar hasta qué punto las ideas de estos teóricos **exigirían**, o **implicarían**, en cada contexto particular, determinadas formas de escribir. Esta ha sido una manera, evidentemente limitada, de considerar **teóricamente**

lo que sería una literatura postmoderna, para luego confrontarla con la (ir)realidad de la literatura que se ha escrito, y que se está escribiendo, en estos tiempos. Una ventaja de este enfoque es que se evita así la tendencia, prevalente entre muchos críticos, de bautizar (y vender) su poesía 'favorita', cualquiera que sea, como postmoderna.

De todos modos, a las teorías de Lyotard y Jameson, y sus respectivas derivaciones literarias, me resultó necesario agregar una tercera corriente postmoderna, y contextualizar la postmodernidad poética como una ruptura con los escritores (y las escrituras) consagrados dentro de la autonomía relativa de un campo poético determinado, en el cual la poesía se evolucionaría con cierta independencia con respecto a los condicionamientos ideológicos y socio-políticos. Subrayé el hecho de que el debate sobre la postmodernidad haya surgido, en un primer momento, del desafío literario planteado por ciertos poetas norteamericanos, a partir de finales de los años 60, a la hegemonía de un **modernism** ya institucionalizado. En este sentido, me servían tanto las ideas de Pierre Bourdieu (sobre las posiciones y tomas de posición en el campo literario moderno), como las de Octavio Paz (la tradición moderna de la ruptura) y las de Harold Bloom (la angustia de la influencia en la poesía moderna). La postmodernidad poética constituiría una ruptura con las visiones propuestas por cada uno de estos teóricos.

Después de esta visión triple de la postmodernidad en cuanto fenómeno ligado, en un primer momento, a los contextos norteamericanos y europeos, examiné su (im) pertinencia en el contexto hispanoamericano, resaltando algunas importantes diferencias que existen entre el desarrollo histórico de los países 'primermundistas' y el continente hispanoamericano. No obstante, concluí que aunque la modernidad, tal como la percibe Lyotard, existiera sólo de una manera muy parcial en los siglos XVIII y XIX, se vivió plenamente, en cambio, en la "inflación ideológica" de los años 60 y 70, que tendría por símbolo a la Revolución Cubana.

Del mismo modo, aunque la sociedad postindustrial o el capitalismo tardío descritos por Jameson, muestran diferencias radicales con la situación de los países hispanoamericanos de las últimas décadas, es innegable que los **mass media**, y diversos artefactos de las sociedades más desarrolladas, hayan irrumpido en estos países, y modificado dramáticamente (a su modo) sus formas de vida.

A continuación, analicé con cierto detenimiento los diversos intentos (norteamericanos y europeos, con algún acólito hispano) que se han hecho, de incorporar la nueva narrativa hispanoamericana como una figura central, y hasta fundacional, dentro del 'canon' de la literatura postmoderna. Critiqué la descontextualización violenta que esta lectura significa, y los problemas que implica para cualquier estudio serio de la postmodernidad cultural y literaria en Hispanoamérica.

Después de esta 'transcontextualización' de teorías ajenas, las tres partes centrales de la tesis entablan un diálogo entre las diversas tendencias postmodernas mencionadas y la obra de tres poetas chilenos, Nicanor Parra, Jorge Teillier y Enrique Lihn. Siguiendo los planteamientos expuestos en la primera parte, investigué la relación de estos autores con los poetas modernos chilenos, y con los diversos grandes relatos ideológico, políticos y literarios que tuvieran vigencia en el contexto chileno, y su asimilación de las nuevas tecnologías y las nuevas sensibilidades ligadas a la sociedad post-industrial o de los **mass media**.

La crítica ya había mencionado a Parra como un poeta relacionado, de modos distintos, con el fenómeno de la postmodernidad, lo cual no es sorprendente si se recuerdan su trabajo como investigador y profesor universitario de la Física (como los poetas, los científicos también, se supone, son 'antenas' de la cultura), los años que vivió en los países más representativos, en la post-guerra, de la incipiente sociedad post-industrial (Estados Unidos e Inglaterra), y su amistad -desde comienzos de los años 60- con muchos de los

poetas más importantes en las primeras rupturas contra el **modernism**.

He intentado mostrar, en este estudio, que la poesía de Parra escenifica un diálogo tremendamente estimulante con los fenómenos más destacados de la postmodernidad, y constituye un punto de partida privilegiado para investigar este concepto en un contexto hispanoamericano. La ruptura antipoética abriría las puertas de la postmodernidad a la poesía hispanoamericana, al derribar las últimas barreras ideológicas y literarias que la constreñían.

Examiné largamente la relación polémica que existe entre la antipoesía y los poetas sacralizados y consagrados de la guerrilla literaria chilena. La figura del "pequeño dios" tiene sentido no sólo en el contexto de la poesía huidobriana, sino también en el de los dos Pablos, de Rokha y Neruda, y analicé la ruptura más o menos explícita de la antipoesía con estos tres escritores, la desacralización de sus conceptos del Poeta y de la Poesía. Luego, en una serie de estudios comparativos, mostré cómo se diferenciaban dos poéticas que en algún sentido encarnarían el cambio de la modernidad a la postmodernidad literaria.

La desacralización de estos poetas mayores se extiende, en Parra, a la de los grandes relatos religiosos, marxistas y capitalistas, como se ve de un modo ejemplar en el libro La camisa de fuerza, cuyo título en sí indica una oposición a la autoridad dogmática representada por estos relatos tanto en sus teorías como en sus manifestaciones concretas en la sociedad moderna. El poema "Padre nuestro" de Parra, contrapuesto a una serie de poemas modernos basados sobre el mismo intertexto bíblico, me parecía particularmente ilustrativo de la visión antipoética de la religión, un gran relato arraigado con una profundidad mayor en Hispanoamérica que en los países 'centrales' de la modernidad, lo cual explicaría, además, la divinización del marxismo en la poesía de Neruda, y la equiparación de los grandes relatos cristiano y marxista en tantos textos parrianos. En mi lectura de La camisa de fuerza, hice hincapié en el contexto chileno de los años 60, sujeto a la euforia de la inflación ideológica,

contra la cual la voz antipoética se explaya con lacerante ironía.

En la última sección sobre Parra, estudié cómo la antipoesía, sobre todo a partir de Versos de salón, responde a la sociedad de los **mass media**, asimilando sus contenidos y su 'lógica cultural', incorporando sus discursos y sus ritmos (el flujo total), y encarnando poéticamente su debilitamiento del sujeto (escritura esquizofrénica). Me centré sobre todo en la relación de la antipoesía con los lenguajes periodísticos y publicitarios, e interpreté los Artefactos como un esfuerzo, tal vez desesperado, de provocar un impacto significativo en el lector contemporáneo, usando los mismos métodos de la sociedad contemporánea.

Creo que este estudio sobre Parra podría cotejarse y complementarse con un breve artículo, "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual", en el cual Pedro Lastra enumera cuatro tendencias de la poesía actual del continente "que, por la novedad de su ocurrencia respecto del pasado inmediato, o por sus intensificaciones y variaciones, revelan un sistema de preferencias peculiar y diverso".¹ La 'actualidad', para el crítico, corresponde a esos autores nacidos después de 1914, el año del nacimiento de Octavio Paz y de Nicanor Parra, que sería para él y otros estudiosos (Saul Yurkievich, José Olivio Jiménez, Homero Aridjis), una especie de fecha-límite para el término de la modernidad poética en Hispanoamérica. De ahí que entre los poetas actuales considerados por Lastra se encuentren Gonzalo Rojas, nacido en 1917, y poetas más jóvenes como Eliseo Diego, Ernesto Cardenal, Alvaro Mutis, Juan Gelman, Enrique Lihn, Carlos Germán Belli y Oscar Hahn (x). Según Lastra, las cuatro tendencias más características de estos poetas son: (a) la frecuente aparición del personaje, de la máscara o del doble en el espacio poético, (b) el recurso a la narratividad, (c) el abierto uso de la intertextualidad, y (d) una marcada tendencia autorreflexiva o metapoética (xi-xvii).

Quisiera destacar, dada la "novedad" que Lastra otorga a estos rasgos "actuales", la

¹INTI 18-19 (1983-84): ix.

presencia inconfundible de todos ellos dentro de la poesía de Parra: hay una diversidad de personajes-hablaantes ya en los primeros antipoemas, en "El peregrino", "La víbora", "El túnel", y "Soliloquio del individuo", todos los cuales son, además, textos narrativos;² el uso de la intertextualidad se observa ya en "Advertencia al lector", y en cierto sentido existe - frecuentemente en la forma de la interdiscursividad- como una constante en la actividad desconstructiva de la **anti**-poesía de textos y discursos pre-existentes; por otro lado, "Advertencia al lector" es un texto eminentemente metapoético, como lo son también muchos poemas de Versos de salón ("Cambios de nombre", "La montaña rusa", "Advertencia", etc.) y de libros posteriores.

Me parece importante destacar esto porque, si bien Octavio Paz, nacido en 1914, podría considerarse el último de los grandes poetas modernos de Hispanoamérica, me parece que hay muchos motivos por considerar a Parra, nacido en el mismo año, como el primer poeta "actual", o postmoderno, del continente hispanoamericano. De hecho, estoy convencido de que la importancia histórica, en este sentido, de Parra, ha sido escamoteada por muchos críticos, debido a su perenne incorrección política (y poética), lo cual le ha significado una marginación en muchos círculos. De todos modos, me interesa resaltar que la supuesta 'novedad' de las tendencias señaladas por Lastra pertenece sobre todo a la novedad de la antipoesía, la cual, al anular las jerarquizaciones que regían la poesía moderna, también disuelve la noción de la novedad tal como se había concebido con anterioridad.

Donde Lastra ha buscado recursos poéticos característicos de la actualidad, yo he procedido, en esta tesis, desde la base de diversas corrientes teóricas sobre la postmodernidad, para examinar la relevancia de ésta no sólo en Parra, sino también en Teillier y en Uihn. Es

²Lastra sí destaca la importancia de Parra en la consagración del recurso a la narratividad (xiv).

decir, he leído la poesía de estos tres chilenos como una manifestación literaria que entra en diálogo, desde su contexto particular, con determinadas tendencias del mundo actual: la proliferación de los medios de comunicación de masas, la incredulidad con respecto a los grandes relatos, la desacralización del sujeto fuerte, etc.

Teillier y Lihn, como se ha visto a lo largo de estas páginas, reaccionan de maneras muy distintas a las problemáticas del mundo actual. La poesía de Teillier comparte muchas de las reservas antipoéticas con respecto a los poetas de la guerrilla literaria, pero es menos iconoclasta (en parte, seguramente, porque la ruptura ya se había hecho), y procura situarse dentro de cierta tradición de la poesía chilena. He estudiado cómo el gran relato creado, con cierto voluntarismo, por la teoría lárca, domina la obra de Teillier, que busca recuperar, o de acceder a una realidad verdadera o secreta, perdida en la sociedad contemporánea, pero que existió (acaso) en una Edad de Oro, o en ciertos momentos privilegiados de la infancia. Esta búsqueda se muestra insostenible en la práctica de la obra de Teillier, donde se abren - y se van ensanchando- grietas irremediables en sus visiones utópicas del mundo y de la poesía. Asimismo, el rechazo total de la sociedad de los **media**, en las teorías lárca, también se ve desarticulado por la creciente presencia en esta poesía de los artefactos de la tecnología contemporánea, que van seduciendo, a pesar suyo, al poeta-personaje.

El deseo de ordenar el caos del mundo mediante el mito, detectado por Eliot en su ensayo sobre Ulysses, es una señal de la **modernidad** de Teillier. Ahora bien, esta búsqueda de un orden fracasa. Hay un poema suyo que se titula "Antes del desorden" (MH 35), que habla de la juventud del poeta ("¿Qué edad tenía? / ¿Veintidós años, veintitrés años?"). El poema ha sido interpretado como una visión del caos traído por el golpe militar de 1973, pero

es notable que para Teillier, la Unidad Popular también significaba el "desorden".³ La verdad es, sin embargo, que el desorden tiene un significado mucho más amplio en la poesía lórica. El desorden es el darse cuenta de la pérdida irremediable del tiempo idílico del mito, de la comunidad idílica de la aldea, y de las aventuras idílicas de la infancia; es el desorden provocado por los **mass media**, que fragmentan y dispersan lo que era, para Teillier, la mejor parte del hombre; es el desorden del alcohol, que carcome la mente del poeta-hablante, y lo hunde en el pozo del alcoholismo; y es el desorden de una poesía que ya no viene a los labios del poeta sino como una reescritura suelta, que ha perdido la confianza de pertenecer a una determinada **línea de poesía** y a una hermandad de poetas que incluiría René Guy Cadou, Esenin, Machado y tantos otros, sino como una reescritura descriteriada, un pastiche que se ha escapado de las manos del poeta.

En este sentido, mi lectura de la poesía lórica ha sido una lectura trágica. Las esperanzas nostálgicas que guardaba, y que necesitaba, el poeta lórico (con su **nostalgia del futuro**) se evaporan en el aire. Se podría decir que esta poesía moderna, caracterizada por su búsqueda de un orden mítico y literario compensatorio en el desorden reinante en la sociedad actual, se postmoderniza en Teillier, a la vez que el hablante toma cuenta de la imposibilidad -y de su propia incapacidad- de encontrar semejante orden. El desorden que él mismo percibe en el **descentramiento** su última poesía, que ya renuncia al orden, es una señal de esta postmodernización.

La poesía de Enrique Lihn se caracteriza sobre todo por el "rencor inagotable" con el que enfrenta la vida y también el propio acto de escribir. La amargura atormentada de Lihn se intuye en sus relaciones literarias con los poetas mayores -Huidobro y Neruda, y también

³"Yo sabía que eso iba a pasar. No podíamos vivir en el desorden" (en Olivárez, Conversaciones: 106). Jaime Valdivieso, en "La otra realidad de Teillier", relaciona el poema "Antes del desorden", con la dictadura (El Mercurio, 13 de Agosto de 1995: E20).

Darío-, marcadas por una angustia de la influencia y por un rechazo lleno de mala conciencia (el poeta se da cuenta de que él mismo participa en muchos de los defectos criticados).

Lihn comparte el espíritu desacralizador de la antipoesía y, como Parra, arremete contra los grandes relatos del cristianismo, del marxismo, del capitalismo y de la literatura. El poeta rebela violentamente contra todas las ideas e instituciones represivas, atacando con virulencia la hipocresía y las pretensiones ajenas. He señalado la importancia determinante que tiene la educación religiosa del poeta-hablante en su visión y sus experiencias del mundo. La tremenda angustia que caracteriza su relación con la religión hace pensar que su obra sigue operando, en cierta medida, bajo la sombra del gran relato cristiano. La muerte (o agonía) del dios cristiano sigue doliendo en esta poesía (y también en su país).

En cuanto a la incorporación de elementos de la sociedad actual en la poesía de Lihn, es notable su rechazo a los medios de comunicación masiva y a la sociedad consumista: sin embargo, el hablante lihneano no logra trascender, desde la marginalidad, el degradado espacio de la ciudad contemporánea en que deambula, y no tiene más remedio que participar y (des)integrarse en ella. Su conciencia de estar trabajando con los "restos" de las sociedades y las culturas europeas y norteamericanas, se plasma en una visión del metequismo del escritor hispanoamericano, cuyo eclecticismo (lamentado por Lihn) parecería tener alguna conexión con el eclecticismo propiamente postmoderno, aunque carezca, en la poesía de Lihn, de un bricolage textual relacionado (en cuanto lógica cultural) con los **mass media**.

Aparte de la actitud desacralizadora, los aspectos en que la poesía de Lihn se prestan con mayor interés a una lectura postmoderna, serían el de su mezcla de un lenguaje coloquial (ajeno a los grandes estilos modernos) con una autorreflexividad narcisista (metapoética e intertextual) desplegada explícitamente en la superficie textual, y el correspondiente narcisismo del hablante, fascinado y atormentado por su propia imagen, y por las

contradicciones y desgarramientos de su (mala) conciencia.

En varias partes de este estudio, he insistido en que mi intención no sea, de ningún modo, decorar a estos poetas con la etiqueta ("postmoderno") de turno, anquilosándolos como el desafortunado Prufrock de Eliot, para dejarlos **formulated**, y **sprawling on a pin**. Creo, eso sí, que la postmodernidad, por muy desagradable que resulte el término -y cualquier término, tal vez, de alcances tan ambiciosos-, es el concepto que mejor sirve para enfrentar, críticamente, los factores más determinantes de unas sociedades y literaturas occidentales que responden, de maneras relativamente divergentes, a los grandes desafíos contemporáneos del descreimiento galopante y de la presencia arrolladora de los **mass-media**. Espero que esta tesis haya servido para aclarar las posibilidades de usar este concepto tan plurivalente en un contexto hispanoamericano y, sobre todo, para enriquecer la lectura de los tres grandes poetas aquí estudiados.

BIBLIOGRAFIA

MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

- Africa Vidal, María Carmen. ¿Qué es el posmodernismo? Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- Allen, Donald y George F. Butterick, eds. The Postmoderns: The New American Poetry Revisited. New York, Grove Weidenfield, 1982.
- Anderson, Perry. "Modernidad y revolución". En Casullo, ed., El debate modernidad-posmodernidad: 92-116.
- Barth, John. "La literatura postmoderna". Espacios (de crítica y producción), Buenos Aires, (1986) 4-5: 27-34.
- Baudrillard, Jean. De la seducción. Trad. por Elena Benarroch. Madrid, Cátedra, 1989.
- - -, Las estrategias fatales. Trad. por Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 1991.
- Behler, Ernst. Irony and the Discourse of Modernity. Seattle, University of Washington Press, 1990.
- Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos I. Trad. por Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Berman, Marshall. All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London, Verso, 1983.
- Bermúdez, Silvia. "Co(g)ito, ergo sum: Jenaro Talens, René Descartes y la postmodernidad". Anales de la Literatura Española Contemporánea 18:1-2 (1993): 183-192.
- Bloom, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford, Oxford University

- Press, 1973.
- - -, The Western Canon: The Books and Schools of the Ages. London, MacMillan, 1995.
- Booth, Wayne. The Rhetoric of Irony. Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario. Trad. por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bratosevich, Nicolás. Postmodernismo y vanguardia. Madrid, Editorial La Muralla, 1979.
- Britto García, Luis. "Literatura y postmodernidades". Literatura y Lingüística, Santiago de Chile, 7 (1994): 17-26.
- Brooker, Peter, ed. e intro. Modernism/Postmodernism. London, Longman, 1992.
- Brunner, José Joaquín. Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago de Chile, Flacso, 1988.
- Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. Trad. por Jorge García. Barcelona, Península, 1987.
- Calderón, Fernando, comp. e intro. Imágenes desconocidas: La modernidad en la encrucijada postmoderna. Buenos Aires, Clacso, 1988.
- Calinescu, Matei. "Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies". En Calinescu y Fokkema, eds., Exploring Postmodernism: 3-16.
- - -, Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Trad. por María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991.
- Calinescu, Matei y Douwe Fokkema, eds. Exploring Postmodernism. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1987.
- Callinicos, Alex. Against Postmodernism: A Marxist Critique. Oxford, Polity Press, 1989.
- Campos, Javier F. "Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 891-912.

- Casullo, Nicolás. "Posmodernidad de los orígenes". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 95-104.
- , comp. El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires, Puntosur, 3ª ed., 1991.
- Collazos, Oscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. México, Siglo XXI, 2ª ed., 1971.
- Connor, Steven. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- Cornejo-Parriego, Rosalía. La escritura posmoderna del poder. Madrid: Fundamentos, 1993.
- Crimp, Douglas. "Sobre las ruinas del museo". En Foster, ed., La postmodernidad: 75-91.
- Cuadros, Ricardo. "Pensamiento postmoderno y deslinde latinoamericano". Literatura y Lingüística, Santiago de Chile, 7 (1994): 27-58.
- Dawes, Greg. "Hacia una rearticulación del posmodernismo en América Latina: el caso de la poesía nicaragüense". Nuevo Texto Crítico 7 (1991): 85-107.
- Debicki, Andrew P. "Una poesía de la postmodernidad: los novísimos". Anales de Literatura Española Contemporánea 14:1 (1989): 33-50.
- De la Fuente, José. "El post-modernismo y las anteojeras de Nicanor Parra". Literatura y Lingüística, Santiago de Chile, 7 (1994): 127-144.
- De Toro, Alfonso. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". Revista Iberoamericana 155-156 (1991): 441-467.
- D'haen, Theo y Hans Bertens, eds., Postmodern Fiction in Europe and the Americas. Amsterdam, Rodopi, 1988.
- Donoso, José. Historia personal del "Boom". Barcelona, Anagrama, 1972.
- Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism, Postmodernism". New Left Review 152 (1984): 60-73.

- Eco, Umberto. "Lo posmoderno, la ironía, lo ameno". En Apostillas a "El nombre de la rosa". Trad. por Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 2ª ed., 1985.
- - -, Obra abierta. Trad. por Roser Berdagué. Barcelona, Ariel, 3ª ed., 1990.
- Eliot, T.S. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London, Methuen, 7ª ed., 1960.
- Ferman, Claudia. Política y posmodernidad: hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica. Miami, Iberian Studies Institute, 1993.
- Fiedler, Leslie. Esperando el fin: la crisis racial, sexual y cultural en los Estados Unidos. Trad. por María Raquel Bengolee. Caracas, Monte Avila, 1970.
- Foster, Hal, ed. La postmodernidad. Trad. por Jordi Fibla. Barcelona, Kairos, 1985.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. Trad. por Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 21ª ed., 1991.
- Franco, Jean. "¿La historia de quién?: La piratería postmoderna". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 33 (1991): 11-20.
- - -, "Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas". En Angel Rama, coord., Más allá del boom: literatura y mercado. México, Marcha, 1981: 111-129.
- Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Trad. por Juan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México, Editorial Joaquín Mortiz, 3ª ed., 1972.
- Gallardo, Francisco. "¡Al fin! Todos somos posmodernos. La cultura material como paradigma de lo cotidiano". Mapocho 35 (1994): 193-199.
- Galván, Fernando. "Postmodernismo: las formas de la heterogeneidad". La Página,

Tenerife, 2 (1992): 33-47.

García Canclini, Néstor. "El debate posmoderno en Iberoamérica". Cuadernos Hispanoamericanos 463 (1989): 79-92.

---, Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1990.

García Díez, Enrique. "Experiencia & experimento". Quimera 70-71 (1985): 28-33.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Autoridad moderna y posmoderna en la narrativa hispanoamericana". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 121-134.

Habermas, Jürgen. "Modernidad, un proyecto incompleto". En Casullo, El debate modernidad-posmodernidad: 131-144.

Hall, Donald, comp. e intro. Contemporary American Poets. London, Penguin, 1972.

Hamburger, Michael. La verdad en la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años 60. Trad. por Miguel Angel Flores y Mercedes Córdoba Magno. México, FCE, 1991.

Harvey, David. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

Hassan, Ihab. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. New York, Oxford University Press, 1982.

Heller, Agnes y Ferenc Fehér. Políticas de la postmodernidad: Ensayos de crítica cultural. Trad. por Montserrat Gurguí. Barcelona, Península, 1989.

Hopenhayn, Martín. Ni apocalípticos ni integrados: Aventuras de la modernidad en América Latina. Santiago de Chile, FCE, 1994.

Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London and New York, Routledge, 1985.

- - -, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London y New York, Routledge, 1988.
- - -, The Politics of Postmodernism. London y New York, Routledge, 1989.
- Huyssen, Andreas. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Indiana, Indiana University Press, 1986.
- - -, "Guía del posmodernismo". En N. Casullo, ed., El debate modernidad-posmodernidad: 266-318.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism y sociedad de consumo". En Foster, La postmodernidad: 165-186.
- - -, Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, Duke University Press, 1991.
- Jencks, Charles. El lenguaje de la arquitectura postmoderna. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 3ª ed., 1984.
- Juanes, Jorge. "La postmodernidad y la cultura de occidente". Casa del Tiempo, México, VIII:81 (Enero de 1989): XV-XVII.
- Larsen, Neil. "Posmodernismo e imperialismo: teoría y política en Latinoamérica". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 77-94.
- Lechner, Norbert. Los patios interiores de la democracia: Subjetividad y política. Santiago de Chile, FCE, 2ª ed., 1990.
- Lipovetsky, Gilles. La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 1992.
- Löwenthal, Leo. "Perspectivas históricas de la cultura pop". En Daniel Bell et al., La industria de la cultura, Trad. de María Ester Benítez, Madrid, Alberto Lorazón, 1969: 215-239.

- Lyotard, Jean François. La condición postmoderna: Informe sobre el saber. Trad. por Mariano Antolín Rato. Madrid, Cátedra, 1984.
- - -, La posmodernidad (explicada a los niños). Trad. por Enrique Lynch. Barcelona, Gedisa, 1987.
- McHale, Brian. Postmodernist Fiction. London y New York, Methuen, 1987.
- Machín, Horacio. "Conversación con Fredric Jameson". Nuevo Texto Crítico 7 (1990): 3-18.
- Marchán Fiz, Simón. "Le *bâteau ivre*: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna". Revista de Occidente 42 (1984): 7-28.
- Marcos, Juan Manuel. De García Márquez al postboom. Madrid, Orígenes, 1986.
- Martínez, Renato. "Neruda y la poética de las cosas: reflexiones sobre modernidad y postmodernidad". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 739-749.
- Mazzaro, Jerome. Postmodern American Poetry. Chicago, University of Illinois Press, 1980.
- Mazzei, Norma. Postmodernidad y narrativa latinoamericana. Buenos Aires, Filofalsia, 1990.
- Monsivais, Carlos. "Penetración cultural y nacionalismo (el caso mexicano)". En Pablo González Casanova (coord.), No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina, México, Siglo XXI-UNAM, 1983: 75-89.
- Morandé, Pedro. Cultura y modernización en América Latina. Madrid, Ediciones Encuentros, 1987.
- Moreiras, Alberto. "Transculturación y pérdida del sentido: el diseño de la postmodernidad en América Latina". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 105-119.
- Ortega, Julio. "El postmodernismo en América Latina". En K. McDuffie y Rose Minc, eds.

- Homenaje a A. Roggiano. En este aire de América. México, IILI, 407-420.
- Paz, Octavio. "¿Postmodernidad?", y "El romanticismo y la poesía contemporánea". Vuelta 127 (Junio de 1987): 11, 20-27.
- - -, Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 3ª ed., 1990.
- Picó, Josep, ed. Modernidad y postmodernidad. Madrid, Alianza, 1988.
- Pineda Botero, Alvaro. Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990.
- Pritchett, Kay. Four Postmodern Poets of Spain: A Critical Introduction with Translations of the Poems. Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1991.
- Pulgarín, Amalia. Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- Rama, Angel. Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964/1980. México, Marcha, 1981.
- - -, Rubén Darío y el modernismo. Barcelona, Alfadil, 1985.
- Rincón, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, XV:29 (1989): 61-104.
- Roa, Armando. Modernidad y posmodernidad: Coincidencias y diferencias fundamentales. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995.
- Ruffinelli, Jorge. "Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 31-42.
- Russell, Charles. Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism. Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo". Casa de las

- Américas 175 (1989): 137-144.
- Siles, Jaime. "La poesía primera de Salinas y la postmodernidad (Notas para un catálogo de semi-coincidencias)". Revista de Occidente 126 (1991): 151-157.
- Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". En Angel Rama, coord., Más allá del boom: literatura y mercado, México, Marcha, 1981: 263-285.
- Solotarevsky, Myrna. Literatura/Paraliteratura. Maryland, Hispamérica, 1988.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación. Trad. por Horacio Vázquez Rial. Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1984.
- Subercaseaux, Bernardo. "Nueva sensibilidad y horizonte "post" en Chile (Aproximaciones a un registro)". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 135-145.
- Umbral, Francisco. Guía de la posmodernidad: Crónicas, personajes e itinerarios madrileños. Madrid, El Papagayo, 1987.
- Vattimo, Gianni. El fin de la modernidad. Trad. por Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1986.
- - -, La sociedad transparente. Trad. por Teresa Oñate. Barcelona, Paidós, 1989.
- Volek, Emil. "El hablador de Vargas Llosa: Del realismo mágico a la postmodernidad". Cuadernos Hispanoamericanos 509 (1992): 95-102.
- Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Barcelona, Península, 9ª ed., 1989.
- Wellmer, Albrecht. "La dialéctica de la modernidad y la postmodernidad". Trad. por Manuel Jiménez Redondo. En Picó, Modernidad y postmodernidad: 103-140.
- Wilde, Alan. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 29 (1989): 105-128.

- - -, "El conflicto de posmodernidades". Nuevo Texto Crítico 7 (1990): 19-33.

Zárate, Armando. "Poesía concreta, semiótica y antipoema en la cultura dominante del posmodernismo". Alba de América 12:22/23 (1994): 405-414.

Zavala, Iris. "On the (Mis-)Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited". En D'haen y Berténs, eds., Postmodern Fiction in Europe and the Americas: 83-113.

BIBLIOGRAFIA DE NICANOR PARRA

Obra poética

Cancionero sin nombre. Santiago de Chile, Nascimento, 1937.

Poemas y antipoemas. Santiago, Nascimento, 1954.

Poemas and Antipoems. Edición bilingüe, trad. de Lawrence Ferlinghetti et al., New York, New Directions, 1967.

"poemas y ARTEFACTOS". Arbol de Letras, Santiago, 8 (1968): 75-76.

Obra gruesa (incluye: Poemas y antipoemas, 1954; La cueca larga, 1958; Versos de salón, 1962; Canciones rusas, 1967; La camisa de fuerza, 1968; y Otros poemas, 1968).
Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

Poemas. La Habana, Casa de las Américas, 1969.

Antipoemas: antología (1944-1969). Barcelona, Seix Barral, 1972.

Artefactos. Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972.

Emergency Poems. Edición bilingüe, trad. de Miller Williams. New York, New Directions, 1972.

"El Quebrantahuesos" (con Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn) y "news from nowhere".
Manuscritos 1 (1975): 2-24, 89-116.

Sermones y prédicas del Cristo de Elqui. Santiago, Estudios Humanísticos, 1977.

Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui. Valparaíso, Ganymedes, 1979.

Ecopoemas. Valparaíso, Gráfica Marginal, 1982.

Chistes par(r)a (des)orientar a la (policía) poesía. Santiago, Ediciones Galería Epoca, 1983.

Poesía política. Santiago, Bruguera, 1983.

Hojas de Parra. Santiago, Ganymedes, 1985.

Poemas para combatir la calvicie (muestra de antipoesía). México, FCE, 1993.

"¿Qué sería de este país sin Vicente Huidobro?" (Discurso de Parra a cien años del nacimiento de Huidobro). La Epoca, 12 de Septiembre de 1993: B7-8.

Poesía y antipoesía. Madrid, Castalia, 1994.

Artículos/Discursos de Parra

"Poetas de la claridad". Atenea 380-381 (1958): 43-48.

Discursos (en colaboración con Pablo Neruda). Santiago, Nascimento, 1962.

"'Parralabras' de Nicanor, el antipoeta: Extractos del discurso con que el artista agradeció los homenajes en sus 80 años". La Nación, Santiago, 31 de Agosto de 1994: 53.

Entrevistas con Parra

Benedetti, Mario. "Nicanor Parra o el artefacto con laureles". En Los poetas comunicantes. Montevideo, Marcha, 1972: 41-63.

Cárdenas, María Teresa. "Nicanor Parra: PARRESIA". El Mercurio, ("Revista de Libros"), Santiago, 4 de Septiembre de 1994: 1, 4-5, 8.

Donoso, José. "Parra: Reniega del código, la mesa y el reloj". Ercilla, Santiago, 27 de Julio de 1960.

Droguett Alfaro, Luis. "Diálogo apócrifo con Nicanor Parra". Atenea 383 (1959): 74-82.

- Ehrmann, Juan. "Un nihilista complaciente". Ercilla, Santiago, 1626, 3 de Agosto de 1966: 35.
- Huasi, Julio. "El antipoeta y las propinas". Punto Final 89 (1969): 12-13.
- Larraín, Ana María. "& remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba". El Mercurio (Revista de Libros), 23 de Septiembre de 1990: 1, 4-5.
- - -, "Nicanor Parra: `Yo prefiero seguir buscándole el cuesco a la breva'". El Mercurio (Revista de Libros), 7 de Julio de 1991: 1, 4-5.
- Latorre, Marina. "Nicanor Parra en un mar de preguntas". Portal, Santiago, 4 (1966): 2-3.
- Lerzundi, Patricio. "In Defense of Antipoetry: an Interview with Nicanor Parra". Review 4-5 (1971/1972): 65-71.
- Marras, Sergio. "Materiales de demolición". En América Latina (marca registrada), Santiago, Zeta, 1992, 369-390.
- Morales, Leonidas. Conversaciones con Nicanor Parra. Santiago, Universitaria, 1991.
- Paz, Amanda. "Nicanor Parra, poeta del na' que ver". La Estrella del Norte, Antofagasta, 7 de Septiembre de 1969: 5-6.
- Pérez-Luna, Elisabeth. "Nicanor Parra: un año en Nueva York (1970)". En A.Flores y D.Medina, eds., Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra: 25-34.
- Piña, Juan Andrés. "La antipoesía no es un juego de salón". En Conversaciones con la poesía chilena. Santiago, Pehuén, 1990: 13-51.
- Silva, Samuel. "Parra en libre plática". La Bicicleta, Santiago, 6 (1980): 37.
- Zerán, Faride. "Nicanor Parra". En Al pie de la letra: entrevistas de fin de siglo. Santiago, Grijalbo, 1995: 76-82.
- - -, "Las seducciones de Nicanor Parra". En Al pie de la letra: 260-269.

Bibliografía crítica sobre Parra

Libros

- Carrasco, Iván. Nicanor Parra: La escritura antipoética. Santiago, Editorial Universitaria, 1990.
- Flores, Angel y Dante Medina, eds. Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra. México, EDUG, 1991.
- Gottlieb, Marlene. No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra. Madrid, Playor, 1977.
- Grossman, Edith. The Antipoetry of Nicanor Parra. Nueva York, New York University Press, 1975.
- Montes, Hugo y Mario Rodríguez Fernández. Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano. Santiago, Editorial del Pacífico, 1970.
- Morales, Leonidas. La poesía de Nicanor Parra. Santiago, Andrés Bello, 1972.
- Rein, Mercedes. Nicanor Parra y la antipoesía. Montevideo, Universidad de la República, 1970.
- Rodríguez, Mario. Orbita de Nicanor Parra. Concepción, Chile, Ediciones Universidad de Concepción, Cuadernos del Bío Bío, 1996.
- Salvador Jofré, Alvaro. Para una lectura de Nicanor Parra (el proyecto ideológico y el inconsciente). Sevilla, Editorial Universitaria, 1976.
- Schopf, Federico. De la vanguardia a la antipoesía. Roma, Bulzoni, 1986.
- Yamal, Ricardo. Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra. Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila, 1985.

Artículos y comentarios críticos

- AA.AA. "Nicanor Parra: Antipremio Nacional de Literatura". El Siglo, Santiago, 17 de Septiembre de 1969: 1.
- - -, "Los artefactos de Nicanor Parra: una exposición de su verdadero pensamiento político". Puro Chile, Santiago, 11 de Febrero de 1973: 7.
- - -, "Auténticamente parriano". Hoy, Santiago, 6-12 de Julio de 1983: 13.
- Alegria, Fernando. "Parra anti Parra". En Literatura y revolución, México, FCE, 1970: 173-189.
- Alonso, María Nieves. "El último poemario de Nicanor Parra". Repertorio Americano 3 (1981): 24-26.
- - -, "El espejo y la máscara de la antipoesía". Revista Chilena de Literatura 33 (1989): 47-60.
- Alonso, María Nieves y Gilberto Triviños. "Poesía par(r)a desorientar a la poesía". Atenea 461 (1990): 89-96.
- Antúnez, Nemesio. "Nicanor Parra". El Mercurio, Santiago, 31 de Agosto de 1968.
- Arias, Maximino. "Nicanor Parra: un ateo timorato". Mensaje, Santiago, 237 (1975): 107-115.
- Benedetti, Mario. "Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad". En Letras del continente mestizo, Montevideo, Arca, 2ª ed., 1969: 101-114.
- Binns, Niall. "Neruda y Nicanor Parra: ¿un cuarto en la guerrilla literaria?". Boletín Fundación Pablo Neruda, Santiago, V:18 (1993): 2-8.
- - -, "Nicanor Parra y la guerrilla literaria". Cuadernos Hispanoamericanos 537 (1995): 83-99.

- Borgeson, Jr., Paul W. "Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía". Revista Iberoamericana 118-119 (1982): 383-389.
- Campos, Javier. "Sermones y prédicas del Cristo de Elqui y Nuevos sermones del Cristo de Elqui". Literatura Chilena, Creación y Crítica XX (1982): 34-35.
- Carrasco, Iván. "La antipoesía y la lírica moderna". Estudios Filológicos, Valdivia, Chile, 21 (1986): 69-89.
- Castro Ríos, Eduardo. "La desacralización del yo poético en Manifiesto de Nicanor Parra". Alpha 2 (1986): 9-18.
- Cecereu, Luis y Monckeberg, Beatriz. "Concepciones de la poesía, desde la obra de Nicanor Parra". Aisthesis, Santiago, 12 (1979): 62-75.
- Costa, René de. "Para una poética de la (anti)poesía". Revista Chilena de Literatura 32 (1988): 7-29.
- Debicki, Andrew P. "La distancia psíquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra". En Poetas hispanoamericanos: Punto de vista, perspectiva, experiencia, Madrid, Gredos, 1976: 159-190.
- De la fuente, José Alberto de. "El postmodernismo y las anteojeras de Nicanor Parra". Literatura y Lingüística, Santiago, 7 (1994): 127-144.
- Fernández, Teodosio. "De la antipoesía". En La poesía hispanoamericana en el siglo XX, Madrid, Taurus, 1987: 102-113.
- Fernández Retamar, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". En Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones, La Habana, Cuadernos Casa, 1975: 111-126.
- Fuenzalida, Héctor. "Nicanor Parra, collage con artefacto". Boletín de la Universidad de Chile 102-103 (1970): 62-73.

- Goic, Cedomil. "La antipoesía de Nicanor Parra". En Goic, ed., Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Vol. III (época contemporánea), Barcelona, Editorial Crítica, 1988: 215-220.
- Huneus, Cristián. "Sobre la poesía de Parra". Mensaje, Santiago, 262 (1977): 491-498.
- Ibáñez-Langlois, José Miguel. "La poesía de Nicanor Parra". Introducción a N. Parra, Antipoemas, Barcelona, Seix Barral, 1972: 9-66.
- - -, Poesía chilena e hispanoamericana actual. Santiago, Nascimento, 1975: 256-289.
- Lefebvre, Alfredo. "Discurso fúnebre". En Poesía española y chilena: Análisis e interpretación de textos, Santiago, Editorial del Pacífico, 1958: 181-191.
- Lihn, Enrique. "Introducción a la poesía de Nicanor Parra". Anales de la Universidad de Chile 83-84 (1951): 276-286.
- - -, "A la manera del señor Corales". Introducción a N. Parra, Chistes para (des)orientar a la policía (poesía), s/n.
- Loyola, Hernán. "Versos de salón de Nicanor Parra". Mapocho I:2 (1963): 260-262.
- Massis, Mahfud. "Nicanor Parra encarna decadencia de poesía". Crónica, Concepción, 12 de Septiembre de 1969: 7.
- Millares, Selena. "Nicanor Parra: de la antipoesía al artefacto". En La génesis poética de Pablo Neruda: análisis intertextual. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1992: 360-403.
- - -, "La antipoesía de Nicanor Parra: del diálogo al silencio". En Teodosio Fernández, S. Millares y E. Becerra, Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid, Universitas, 1995: 241-244.
- Miranda, Hernán. "Parra y su tiempo: un vehemente francotirador de la poesía". APSI, Santiago, 407 (1991): 5-8.

- Montes Brunet, Hugo. "La antipoesía de Nicanor Parra". En Montes y Mario Rodríguez, Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano: 9-57.
- - -, "Introducción biográfica y crítica". En N.Parra, Poesía y antipoesía, Madrid, Castalia, 1994: 7-23.
- Ortega, Julio. "Sobre la poesía de Nicanor Parra". Figuración de la persona. Barcelona, Edhasa, 1971: 253-262.
- Quezada, Jaime. "Biografía de Nicanor Parra". Revista Chilena de Literatura 39 (1992): 155-165.
- Rodríguez, Mario. "Nicanor Parra, destructor de mitos". En H.Montes y M.Rodríguez, Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano: 59-137.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. "Prólogo" a N.Parra, Poemas: vii-xvi.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Nicanor Parra". En Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo), Madrid, Taurus, 1989: 533-545.
- Salvador, Alvaro. "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad". En Luis Sáinz de Medrano (coord.), Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana, Roma, Bulzoni, 1993: 259-270.
- Schopf, Federico. "Estructura del antipoema". Atenea 399 (1963): 140-153.
- - -, "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". Revista Chilena de Literatura 26 (1985): 37-53.
- - -, "Las huellas del antipoema". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 771-783.
- - -, "De las vanguardias a la antipoesía". En Ana Pizarro(ed.), Palavra, Literatura e Cultura, Sao Paulo, Memorial, 1994: 243-275.
- Skármeta, Antonio. "El apogeo del antipoeta". Ercilla, Santiago, 14 de Agosto de 1968: 34-39.

Teillier, Jorge. "Viaje por el mundo de Nicanor Parra". Arbol de Letras, Santiago, 8 (1968): 78-80.

Uribe, Armando. "Como un herido a bala". La Nación (Santiago), 9 de Julio de 1967.

Valente, Ignacio. "El Quebrantahuesos". El Mercurio, Santiago, 31 de Agosto de 1975.

(III) JORGE TEILLIER

Obra poética

Para ángeles y gorriones (PAG). Santiago, Ediciones Puelche, 1956 (Santiago, Universitaria, 1995).

El cielo cae con las hojas (CCH). Santiago, Ediciones Alerce de la Sech, Universitaria, 1958.

El árbol de la memoria (AM). Santiago, Imprenta Arancibia Hermanos, 1961.

Poemas del país de nunca jamás (PNJ). Santiago, Imprenta Arancibia Hnos., 1963.

"Los trenes de la noche y otros poemas" (TN). Mapocho 2 (1964): 132-142.

"Poemas secretos" (PS). Boletín de la Universidad de Chile 135 (1965): 157-165.

Crónica del forastero (CF). Santiago, Imprenta Arancibia Hnos., 1968.

Muertes y maravillas (MM). Santiago, Editorial Universitaria, 1971.

Para un pueblo fantasma (PPF). Santiago, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1978.

Cartas para reinas de otras primaveras (CR). Santiago, Ediciones Manieristas, 1985.

El molino y la higuera (MH). Santiago, Ediciones del Azafrán, 1993.

Los dominios perdidos (DP). Santiago, FCE, 2ª ed., 1994.

Hotel Nube. Concepción, LAR, 1996.

Reconstrucción del molino (RM). Libro inédito.

Ensayos y artículos de Teillier

"Romeo Murga, poeta adolescente". Atenea 395 (1962): 151-172.

"Actualidad de Vicente Huidobro". Boletín de la Universidad de Chile 41 (1963): 64-72.

"El Gran Meaulnes cumple cincuenta años". El Mercurio, Santiago, 3 de Noviembre de 1963.

"Los poetas de los lares". Boletín de la Universidad de Chile 56 (1965): 48-62.

"Pablo de Rokha, Premio Nacional de Literatura 1965". Boletín de la Universidad de Chile 63 (1965): 79-80.

"Viaje por el mundo de Nicanor Parra". Arbol de Letras, Santiago, 8 (1968): 78-80.

"Sobre el mundo donde verdaderamente habito". Muertes y maravillas, Santiago, Universitaria, 1971: 9-19.

"Serguei Esenin, el último poeta de la aldea". En Esenin, La confesión de un granuja, versión de Gabriel Barra y Jorge Teillier, Santiago, Universitaria, 1973: 9-14.

"A manera de prólogo". Atenea 468 (1993): 85-90.

Entrevistas con Teillier

Elordi, Santiago, Xabier Gómez, Beltrán Mena y Cristián Warken. "Algún día seremos leyenda". El Mercurio, Santiago, 9 de Junio de 1996: E10-E11.

Guerrero, Pedro Pablo. "Jorge Teillier: 'Creo que la belleza es la verdad'". El Mercurio (Revista de Libros), Santiago, 8 de Mayo de 1994: 8.

Larraín, Ana María. "Jorge Teillier: 'Voy al encuentro de la belleza y del asombro'". El

- Mercurio (Revista de Libros), Santiago, 3 de Enero de 1993: 1, 4-5.
- - -, "Jorge Teillier, el poeta de siempre". El Mercurio (Revista de Libros), Santiago, 8 de Mayo de 1994: 2.
- Lousteau, Esteban. "Jorge Teillier: `los poetas son aburridos'". El Mercurio, Valparaíso, 17 de Marzo de 1995: B9.
- Maldonado, Carlos. "Jorge Teillier: el loco del pueblo". Hoy, Santiago, 936 (1995): 54-56.
- Martínez, Antonio. "Escribo de noche: soy búho y no alondra". La Epoca, Santiago, 13 de Marzo de 1988: 32.
- Navarro, Esteban. "Jorge Teillier: Pasajero del Hotel Nube". Simpson Siete: Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, Santiago, V (1994): 144-162.
- Olivárez, Carlos. Conversaciones con Jorge Teillier. Santiago, Los Andes, 1993.
- Pattillo B., Eliana. "Conversaciones en el Parrón". El Mercurio, Santiago, 24 de Abril de 1994: A4.
- Pérez-Laborde, Elga. "Jorge Teillier: aproximación a un poeta". Paula, Santiago, 233 (1976): 118-120.
- Poo, Ximena. "Jorge Teillier, versos bajo aspas de un molino". La Epoca, Santiago, 24 de Diciembre de 1995: 7B.
- A.M.R. "Escribir poesía es evitar lo que uno ha pensado". La Nación, Santiago, 8 de Agosto de 1993: 34-35.
- Sarmiento, Oscar. "Lihn y Teillier: viviendo en otro". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 2 de Enero de 1994: 5.
- Zerán, Faride. "Teillier a la defensa del poeta". Al pie de la letra: Entrevistas de fin de siglo. Santiago, Grijalbo, 1995: 116-122.

Artículos y comentarios críticos sobre Teillier

- Barros, Daniel. "Tres poetas de hoy: Teillier, Benedetti y Gelman". Poesía sudamericana actual: algunos enfoques. Madrid, Miguel Castellote, 1972: 57-88.
- Benedetti, Mario. "Poesía chilena entre dos fuegos". Letras del continente mestizo. Montevideo, Arca, 2ª ed., 1969: 227-231.
- Boccanera, Jorge. "La poesía lárca de Jorge Teillier". Crisis, Buenos Aires, 57 (1988): 54-55.
- - -, "Los pueblos polvorientos de Teillier". Punto Final, Santiago, 13 de Junio de 1993: 19.
- Calderón, Alfonso. "Aproximaciones a la poesía de Jorge Teillier". En Teillier, Muertes y maravillas: 149-154.
- Cid, Teófilo. "Teillier, un poeta de la ovación". En Teillier, Para ángeles y gorriones. Santiago, Universitaria, 1995: 11-14.
- Edwards, Jorge. "La tradición poética". Hoy, Santiago, 66, 30 de Agosto de 1978: 48.
- Fernández, Aldo. "Jorge Teillier: un paraíso por fundar". En Jaime Blume et al., Poetas del 60. Santiago, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1992: 183-196.
- Giordano, Jaime. "Jorge Teillier: En el umbral de la ilusión". Dioses, anti-dioses: Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana. Concepción, Lar, 1987: 289-307.
- Jones, Julie. "El paraíso perdido de la niñez en la poesía de Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 16-17 (1980-1981): 167-178.
- Lafourcade, Enrique. "Jorge Teillier: o el velero en la botella". Animales literarios de Chile. Santiago, Ediciones La Fourcade, sin fecha: 148-154.

- Llanos Melussa, Eduardo. "Jorge Teillier, poeta fronterizo". En Teillier, Los dominios perdidos: 9-14.
- Marks, Camilo. "Bajo el signo de Caín". Atenea 468 (1993): 121-124.
- Nordenflycht B., Adolfo de. "Intertextualidad heterogénea en El poeta en el campo de Jorge Teillier". Signos, Valparaíso, 24 (1986): 21-31.
- - -, "La realidad soluble: Memorias de la aldea de Jorge Teillier". Signos, Valparaíso, 35-36 (1994): 95-107.
- O'Hara, Edgar. "Jorge Teillier: el lenguaje como numismática". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 841-858.
- Quezada, Jaime. "Jorge Teillier: el poeta de este mundo". Atenea 468 (1993): 91-96.
- Quiñones, Guillermo. "Materias y ensueños en la poesía de Jorge Teillier". Araucaria de Chile, Madrid, 31 (1985): 137-140.
- Romano, Alejandro. "Muertes y maravillas, por Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 5-6 (1972): 301-304.
- Sarmiento, Oscar. "La desconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 42 (1993): 237-244.
- - -, "A partir de Riffaterre: reescritura de Salmo XVII de Francisco de Quevedo en Miré los muros de Jorge Teillier". Confluencias: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, University of Northern Colorado, 10 (1994): 3-12.
- Schopf, Federico. "Una catástrofe tranquila". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 12 de Mayo de 1996.
- Valdés, Enrique. "Cincuenta años en la poesía de Jorge Teillier". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 25 (1987): 185-188.
- Valdevieso, Jaime. "La otra realidad de Teillier". El Mercurio, Santiago, 13 de Agosto de

1995: E1, E20.

Valente, Ignacio. "Jorge Teillier: Crónica del Forastero". El Mercurio, Santiago, 2 de Junio de 1968.

- - -, "Poesía de Jorge Teillier". El Mercurio, Santiago, 19 de Diciembre de 1971: 3.

- - -, "Jorge Teillier: Para un pueblo fantasma". El Mercurio, Santiago, 23 de Julio de 1978: 3.

- - -, "Teillier y los lares del Sur". El Mercurio, ("Revista de Libros"), Santiago, 3 de Enero de 1993: 5.

Vélez, Jorge. "Jorge Teillier, su universo poético". Boletín de la Universidad de Chile 46 (1964): 48-53.

Vidal, Virginia. "La agonía de Teillier". Punto Final, Santiago, 295 (1993): 19.

Villegas, Juan. "La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier". Inti IX (1979): 13-25.

Volpe, Enrique. "Poeta renovador y respetuoso del pasado: Jorge Teillier". Atenea 468 (1993): 109-115.

Obra poética

Nada se escurre. Santiago, Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, 1949.

Poemas de este tiempo y de otro (PTO). Santiago, Ediciones Renovación, 1955.

La pieza oscura (PO). Santiago, Editorial Universitaria, 1963.

Poesía de paso (PP). La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1966.

Escrito en Cuba (EC). México, Ediciones Era, 1969.

La musiquilla de las pobres esferas (MPE). Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

Algunos poemas (AP). Barcelona, Ocnos, 1972.

Por fuerza mayor (PFM). Barcelona, Ocnos, 1975.

París, situación irregular (PSI). Santiago, Editorial Aconcagua, 1977.

A partir de Manhattan (APM). Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.

Lihn y Pompier. Santiago, Edición del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1978.

Estación de los desamparados (ED). México, Premiá Editora, 1982.

El paseo Ahumada (PA). Santiago, Ediciones Minga, 1983.

Al bello aparecer de este lucero (ABAL). Hanover, New Hampshire, Estados Unidos, Ediciones del Norte, 1983.

Pena de extrañamiento (PE). Santiago, Editorial Sinfronteras, 1986.

La aparición de la virgen (AV). Santiago, Cuadernos de Libre (E)Lección, 1987.

Diario de muerte (DM). Santiago, Editorial Universitaria, 1989.

Porque escribí. Santiago, FCE, 1995.

Obra narrativa

La orquesta de cristal. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.

El arte de la palabra. Barcelona, Pomaire, 1980.

Ensayos y artículos de Lihn

"Introducción a la poesía de Nicanor Parra". Anales de la Universidad de Chile 83-84 (1951): 276-286.

"Definición de un poeta". Anales de la Universidad de Chile 137 (1966): 35-64.

"Autobiografía de una escritura". Casa de las Américas 45 (1967): 58-73.

"Momentos esenciales de la poesía chilena". En Varios, Panorama actual de la literatura hispanoamericano, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971: 246-257.

"20 años de poesía chilena". Textual 4, Lima (1972): 64-68.

"El lugar de Huidobro". En René de Costa, ed., Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid, Taurus, 1975: 363-383.

"Curriculum Vitae". Trad. de Deborah Weinberger. Review 23 (1978): 6-14.

"Poetas fuera o dentro de Chile 77. Gonzalo Rojas / Oscar Hahn / Manuel Silva". Vuelta 15 (1978): 16-22.

"Preámbulo para una lectura comparada de un poema de Huidobro". Revista Iberoamericana 106-107 (1979): 183-185.

"En la inauguración de El puente oculto". En Waldo Rojas, El puente oculto, Madrid, Lar, 1981: 9-13.

Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois. Santiago, Ediciones del Camaleón, 1983.

(Con Pedro Lastra) Asedios a Oscar Hahn, Santiago, Editorial Universitaria, 1989.

"Prólogo". Album de toda especie de poemas. Barcelona, Lumen, 1989: 9-18.

Entrevistas con Lihn

A.A. "El regreso del poeta de paso". Ercilla 1747, Santiago (1968).

- - -, "Enrique Lihn habla de Cuba y de Chile". Punto Final 70, Santiago (1968).

Coddou, Marcelo. "Lihn: a la verdad por lo imaginario". Texto Crítico IV:11 (1978): 135-157.

Díaz, Cecilia. "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía". Pluma y pincel 10, Santiago (1983): 50-55.

Díez, Luis A. "Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico (primera parte)". Hispanic Journal I.2 (1980): 105-115.

- - -, "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (segunda parte)". Hispanic Journal II.1 (1980): 91-99.

- - -, "Enrique Lihn: la poética de reconciliación (tercera parte)". Hispanic Journal II.2 (1981): 119-131.

Foxley, Ana María. "Enrique Lihn en la jaula de los loros". Hoy, Santiago, 1-10 de Diciembre de 1980: 48.

- - -, "Enrique Lihn: la imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 29 de Mayo de 1988: 4-5.

Gottlieb, Marlene. "Enrique Lihn". Hispanamérica 36 (1983): 35-44.

Lastra, Pedro. Conversaciones con Enrique Lihn. Santiago, Atelier Ediciones, 2ª ed., 1990.

Piña, Juan Andrés. "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje", Mensaje 265 (1977): 748-751.

---, "Enrique Lihn, situación irregular". Conversaciones con la poesía chilena. Santiago, Pehuén, 1990: 127-158.

Rojas, Waldo. "Enrique Lihn, poeta en libre plática". LAR 4-5, Madrid (1984): 3-6.

Libros, artículos y comentarios críticos sobre Lihn

Belli, Carlos Germán. "El morir escribiendo". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 25 de Marzo de 1990: 7.

Borinsky, Alicia. "Territorios de la historia". INTI 18-19 (1983-1984): 147-152.

Cárcamo, Luis Ernesto. "Enrique Lihn". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 28 de Mayo de 1995: 1-2.

Carrasco, Iván. "Un premio para la antipoesía". Diario Austral, Valdivia, 12 de Diciembre de 1970: 3.

Concha, Edmundo. "Enrique Lihn o el desafuero de la poesía". El Mercurio, Santiago, 11 de Enero de 1970: 6.

Elliot, Jorge. Prólogo. En Lihn, La pieza oscura: 9-11.

Favi, Gloria. "Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: El paseo Ahumada". Revista Chilena de Literatura 40 (1992): 91-96.

---, "Enrique Lihn, cronista de ciudad". Revista Chilena de Literatura 43 (1993): 131-136.

- Fischer, María Luisa. "El Canto general de Neruda y el canto particular de Enrique Lihn: una lectura". Revista Iberoamericana 155-156 (1991): 569-576.
- Foxley, Carmen. Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad. Santiago, Editorial Universitaria, 1995.
- Galindo V., Oscar. "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn". Revista Chilena de Literatura 46 (1995): 101-109.
- Giordano, Jaime. "Dos notas sobre Enrique Lihn". Dioses. Anti-dioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana. Concepción, Lar, 1987: 265-272.
- Goic, Cedomil. "Enrique Lihn. La pieza oscura". Anales de la Universidad de Chile 128 (1963): 194-197.
- Hahn, Oscar. "Los efectos de irrealidad en un cuento de Enrique Lihn". Revista Chilena de Literatura 22 (1983): 93-104.
- Hill, Nick. "Enrique Lihn critica la metapoésia". INTI 31 (1990): 78-88.
- Kamenszain, Tamara. "By the Beak of the Sonnet". Trad. de Julia F. Willkie. Review 23 (1978): 33-34.
- Lastra, Pedro. "Noticia preliminar". En Lihn, Al bello aparecer de este lucero: s/n.
- Lavín Cerda, Hernán. "Enrique Lihn, otra visión". La Última Hora, Santiago, 18 de Noviembre de 1969.
- - -, "Lihn, el turno del angustiado". La Última Hora, Santiago, 29 de Noviembre de 1969: 14.
- Legault, Christine. "Enrique Lihn: Y la ausencia se hizo verbo". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 811-834.
- Llanos Melussa, Eduardo. "Acerca de Enrique Lihn". En Lihn, Porque escribí: 9-17.
- - -, "Sobre la poesía de Enrique Lihn (un prólogo recuperado)". En Lihn, Porque escribí:

323-339.

Loyola, Hernán. "porque escribí estoy vivo". El Siglo, Santiago, 30 de Noviembre de 1969: 10.

Ortega, Julio. "Al bello aparecer de este lucero de Enrique Lihn". Vuelta 107 (1985): 49-50.

Ostria González, Mauricio. "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 35, Lima (1992): 49-60.

Pohlhammer, Erick. "Album de toda especie de poemas". APSI 351, Santiago (1990): 39.

Rodríguez F., Mario. "De Neruda a Lihn (Tres oposiciones complementarias en la poesía chilena contemporánea)". Atenea 465-466 (1992): 261-268.

Rojas, Waldo. "Enrique Lihn: ¿aún poeta joven?". Portal 4, Santiago (1966): 16.

- - -, "Nota preliminar". En Lihn, La musiquilla de las pobres esferas: 9-12.

- - -, "A Generation's Response to The Dark Room". Trad. de Edith Grossman. Review 23 (1978): 25-30.

- - -, "Monólogo para una última cita". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 14 de Julio de 1988: 2.

Sarmiento, Oscar. "La desconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 42 (1993): 237-244.

Schopf, Federico. "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". Revista Chilena de Literatura 26 (1985): 37-53.

Skármeta, Antonio. "Instrucciones para destruirse". Ercilla 1798, Santiago (1969): 69-70.

Valente, Ignacio. "La musiquilla de las pobres esferas". El Mercurio, Santiago, 23 de Noviembre de 1969.

- - -, "París, situación irregular". El Mercurio, Santiago, 28 de Agosto de 1977: 3.

- - -, "El poeta que escribió muriéndose". El Mercurio ("Revista de Libros"), Santiago, 9 de Julio de 1989: 1-2.

Yamal, Ricardo. "El diálogo intertextual en Al bello aparecer de este lucero, de Enrique Lihn". Revista Chilena de Literatura 27-28 (1986): 109-119.

Yúdice, George. "The Poetics of Breakdown". Review 23 (1978): 20-24.

Zapata Gacitúa, Juan. Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva. Santiago, Editorial La Noria, 1994.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Aguirre, Margarita. Pablo Neruda, Héctor Eandi. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1980.
- Aguirre, María Elena. "Floridor Pérez: 'Mi vida se vacía por dos vertientes: la literatura y la educación'". El Mercurio, "Revista de Libros", Santiago de Chile, 20 de Enero de 1991: 1, 4-5.
- Alazraki, Jaime. "Poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda". Revista Iberoamericana 82-83 (1973): 263-291.
- Alegria, Fernando. Como un árbol rojo. Santiago, Editorial Santiago, 1968.
- Alonso, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Barcelona, Edhasa, 1979.
- Anderson Jr., David G. On Elevating the Commonplace: a Structuralist Analysis of the "Odes" of Pablo Neruda. Valencia, Albatros, 1987.
- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim, comp. Antología de poesía chilena nueva. Santiago, Zig-Zag, 1935.
- Arteche, Miguel. "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena". Atenea 380-381 (1958): 14-34.
- Arteche, Miguel y Rodrigo Cánovas, eds. Antología de la poesía religiosa chilena. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.
- Bajarlia, Juan-Jacobo. "La leyenda negra contra Huidobro". En René de Costa, comp., Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid, Taurus, 1975: 167-176.
- Baquero, Gastón. Escritores hispanoamericanos de hoy. Madrid, Colección Nuevo Mundo, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.
- Benedetti, Mario. "Vallejo y Neruda: dos modos de influir". En Letras del continente mestizo, Montevideo, Arca, 2ª ed., 1969: 62-66.

- - -, Crítica cómplice. Madrid, Alianza, 1988.
- - -, Inventario. Madrid, Visor, 10ª ed., 1993.
- Borges, Jorge Luis. El hacedor. Madrid, Alianza, 1972.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 7ª ed., 1985.
- Bradbury, Ray. Fahrenheit 451. London, Flamingo, 1993.
- Breton, André. Manifiestos del surrealismo. Trad. de Andrés Bosh. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Calderón, Teresa, Lila Calderón y Tomás Harris (comp.). Veinticinco años de poesía chilena 1970-1995. Santiago, FCE, 1996.
- Camacho Guizado, Eduardo. Pablo Neruda: Naturaleza, historia y poética. Madrid, SGEL, 1978.
- Campos, Javier. La joven poesía chilena en el período 1961-1973 (G.Millán, W.Rojas, O.Hahn). Concepción, LAR, 1987.
- Camurati, Mireya. Poesía y poética de Vicente Huidobro, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1980.
- Carretero, Felipe. Catecismo de la doctrina socialista. Madrid, Mañana Editorial, 1978.
- Castro, Víctor. Poesía nueva de Chile. Santiago, Zig-Zag, 1953.
- Cioran, E.M. Del inconveniente de haber nacido. Madrid, Taurus, 1987.
- Cisternas de Mínguez, Lelia y José Miguel Mínguez Sender, Antología general de la poesía chilena (Siglos XVI al XX), Barcelona, Bruguera, 1969.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. Antología de la poesía hispanoamericana. México, FCE, 1985.
- Concha, Jaime. "Interpretación de Residencia en la tierra". Mapocho 2 (1963): 5-39.
- Costa, René de. La poesía de Pablo Neruda. Trad. de Jaime Valdivieso. Santiago, Andrés Bello, 1993.

- - -, "Sobre Huidobro y Neruda". Revista Iberoamericana 106-107 (1979): 379-386.
- Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature. London, Routledge, 1975.
- Darío, Rubén. Poesías completas. Buenos Aires, Editorial Timón, 1945.
- De la fuente, José Alberto. Vicente Huidobro: Textos inéditos y dispersos. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993.
- Diego, Gerardo. "Vicente Huidobro (1893-1948)". En René de Costa, Vicente Huidobro y el creacionismo. Madrid, Taurus, 1975: 19-26.
- Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. México, FCE, 1988.
- Edwards, Jorge. Adiós, Poeta.... Santiago, Tusquets, 1990.
- Eliot, T.S. Collected Poemas (1909-1962). London, Faber and Faber, 1974.
- - -, Sobre poesía y poetas. Trad. de Marcelo Cohen. Barcelona, Icaria, 1992.
- Elliot, Jorge. Antología crítica de la nueva poesía chilena. Santiago, Nascimento, 1957.
- Emar, Juan. Ayer. Santiago, Zig-Zag, 1985.
- Felstiner, John. "La danza inmóvil, el vendaval sostenido: Four Quartets de T.S.Eliot y Alturas de Macchu Picchu". Trad. de Waldo Rojas. Anales de la Universidad de Chile 157-160 (1971): 176-196.
- Figueroa A., Alexis. Virgenes del Sol Inn Cabaret: Vienenbenidos a la máquina Welcome to the TV. Concepción, Chile, Papeles del Andalican/Cuadernos Sur, 1986.
- Foxley, Ana María. "Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'". La Epoca, "Literatura y Libros", Santiago, 16 de Julio de 1989: 4-6.
- Girondo, Oliverio. Obras completas. Buenos Aires, Losada, 1968.
- Gomes, Oscar. "Pedro Lastra y Enrique Lihn, Asedios a Oscar Hahn". Mapocho 31 (1992): 264-267.

- Hirsch, E.D., jr. Validity in Interpretation. London, Yale University Press, 1962.
- Huidobro, Vicente. Obras completas. 2 Vol. Santiago, Zig-Zag, 1964.
- Ibáñez Langlois, José Miguel. Libro de la pasión. Santiago, Universitaria, 1986.
- Jara, Joan. Víctor jara: Un canto truncado. Trad. de Margarita González Trejo. Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- Jara, René. El revés de la arpillera: perfil literario de Chile. Madrid, Hiperión, 1988.
- Lastra, Pedro. "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual". INTI 18-19 (1983-1984): ix-xvii.
- Lastra, Pedro y Luis Eyzaguirre. Catorce poetas hispanoamericanos de hoy, en Inti 18-19 (1983).
- Lezama Lima, José. La expresión americana. México, FCE, 1987.
- Loebell S., Ricardo. "Dimanche en province: (Ent)relecturas y notas en la obra de Augusto D'Halmar (1882-1950)". Mapocho, Santiago, 36 (1994): 117-130.
- Machado, Antonio. Poesías completas. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Mallarmé, Stéphane. Obra poética. Trad. de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Hiperión, 2ª ed., 1992: 62.
- Mansilla, Luis Alberto. "Las ideas y el humor de Neruda". Boletín de la Fundación Pablo Neruda, Santiago, IV:3 (1992): 35-40.
- Maquieira, Diego. Los Sea Harrier. Santiago, Universitaria, 2ª ed., 1994.
- Millán, Gonzalo. Vida (1968-1982). Ottawa, Ediciones Cordillera, 1984.
- Mistral, Gabriela. Desolación, Ternura, Tala, Lagar. México, Porrúa, 1986.
- Montecino, Sonia. Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno. Santiago, Cuarto Propio, 1991.
- Navarro Tomás, Tomás. Métrica española: Reseña histórica y descriptiva. Barcelona,

- Labor, 7ª ed., 1986.
- Neruda, Pablo. Obras completas. 4ª edición. 3 Vol. Buenos Aires, Losada, 1973.
- - -, Para nacer he nacido. Barcelona, Seix Barral, 1985.
- - -, Confieso que he vivido. 10ª edición. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Nómez, Naín. Pablo de Rokha: una escritura en movimiento. Santiago, Documentas, 1988.
- Ortega, Julio. Antología de la poesía hispanoamericana actual. México, Siglo XXI, 1985.
- Paz, Octavio. Pasión crítica. Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Pérez, Floridor. Chilenas i chilenos. Santiago, Sinfronteras, 1986.
- Piña, Juan Andrés. Conversaciones con la poesía chilena, Santiago, Pehuén, 1990: 53-83.
- Pound, Ezra. Personae: Collected Shorter Poems. London, Faber and Faber, 1952.
- Pring-Mill, Robert. "El Neruda de las Odas elementales". En Actas del Coloquio internacional sobre Pablo Neruda (la obra posterior al "Canto general"), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1979: 261-300.
- Quezada, Jaime. "Desandar lo andado". La Epoca, "Literatura y Libros", Santiago de Chile, 6 de Noviembre de 1988: 3.
- Ramírez Rodríguez, Rómulo. "Oscar Hahn y su arte de vivir". Ojo ("Garcilaso", Revista Cultural) 149, Lima (1979): 1-3.
- Rodríguez Padrón, Jorge. Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980). Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- Rojas, Gonzalo. "gracias y desgracias del antipoeta". Punto Final, Santiago, 20 de Septiembre de 1968: 29.
- - -, "Pacto con Teillier". La Epoca ("Literatura & Libros"), Santiago, 5 de Mayo de 1996: 3.
- Rojo, Grinor. "Schopf o de la modernidad". El Espíritu del Valle, Revista de Poesía y

- Crítica 2-3 (1987), Ottawa: 97-99.
- - -, Crítica del exilio: Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Santiago, Pehuén, 1989.
- - -, "Schopf o de la postmodernidad". Araucaria de Chile 44 (1989): 191-195.
- - -, Poesía chilena del fin de la modernidad: Omar Lara y Manuel Silva Acevedo (más un anejo sobre los fueros del bolero). Concepción, Universidad de Concepción, Facultad de Educación, Humanidades y Arte, 1993.
- Rokha, Pablo de. Neruda y yo. Santiago, Editorial Multitud, 1955.
- - -, Mis grandes poemas: antología. Santiago, Nascimento, 1969.
- Román Lagunas, Jorge y Patricio Ríos. "Última entrevista con Pablo de Rokha". Arbol de Letras, Santiago, 9 (1968): 90-91.
- Sáinz de Medrano, Luis. "El último Neruda". Cuadernos Hispanoamericanos 287 (1974): 393-409.
- Salinas, Pedro. Poemas escogidos. Madrid, Espasa-Calpe, 6ª ed., 1978.
- Schopf, Federico. Escenas de Peep-Show. Santiago, Ediciones Manieristas, 1985.
- - -, "Recepción y contexto de la poesía de Pablo Neruda". En Mario Rojas y R. Hoxvén, eds., La erudición compartida, México, Premiá, 1988: 332-372.
- - -, "De vuelta de vacaciones". Análisis 326 (1990), Santiago: 58.
- - -, "Advertencia preliminar". En Erwin Díaz, Poesía chilena de hoy: de Parra a nuestros días, Santiago, Documentas, 5ª ed., 1992: 9-19.
- Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos. Madrid, Cátedra, 1991.
- Sicard, Alain. El pensamiento poético de Pablo Neruda. Versión española de Pilar Ruiz Va. Madrid, Gredos, 1981.

Skármeta, Antonio. Matchball. Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

- - -, "Manuel Silva de lobo a lobo". Caras 190, Santiago, 24 de Julio de 1995: 111.

Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia (Ensayos sobre poesía hispanoamericana). México, CFE, 1985.

Teitelboim, Volodia. Neruda. Madrid, Michay, 1984.

Vallejo, César. Obra poética completa. La Habana, Casa de las Américas, 3ª ed., 1975.

Valdés, Adriana. "Sobre Flor de enamorados, de Oscar Hahn". En Lastra y Lihn, Asedios a Oscar Hahn: 89-93.

Zerán, Faride. La guerrilla literaria: Huidobro, de Rokha, Neruda. Santiago, Ediciones Bat, 1992.