

Poesía, biografía e historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta

Jorge Monteleone

1960 es un año-símbolo para aludir a las notables mutaciones estéticas con las que la literatura latinoamericana acompañó los profundos cambios históricos de la región. Es una fecha que alude al período en el cual comienza a distinguirse el proyecto de autores que, si bien publicaron antes sus primeros libros, definen sus poéticas en los primeros años de la década y habrán de influir decisivamente en los poetas posteriores. Es el caso de textos como *Hora cero* (1960) y *Gethsemany, Ky* (1960) de Ernesto Cardenal, *La pieza oscura* (1963), de Enrique Lihn o *Contra la muerte* (1964), de Gonzalo Rojas, poetas que generacionalmente no pertenecen a las promociones luego reconocidas como “poetas de los años sesenta”, tales como José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros o Rodolfo Hinostroza. Lo que intento describir son los momentos de inflexión -a menudo desarrollados en una zona de fechas- en los que se producen modificaciones en los sistemas imaginarios, para usar una denominación preferida por Lezama Lima. El estudio del *imaginario poético* proporciona, en tal sentido, conclusiones bastante precisas sobre los momentos históricos en los cuales se producen dichas inflexiones.

47

La poesía como antinomia: Nicanor Parra

La poesía de Nicanor Parra produce en la constitución del imaginario poético del período un cambio de tal radicalidad que generó una articulación novedosa a partir de la cual serán posibles poéticas como las de Enrique Lihn o Ernesto Cardenal e incluso buena parte de la poesía de los años sesenta. El proceso de constitución de este imaginario puede percibirse con claridad en la lectura de *Poemas y antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) y *Versos de Salón* (1962), los tres primeros libros incluidos en el volumen *Obra gruesa*, publicado hacia 1969 (que prescinde del libro inicial de Parra, *Cancionero sin nombre*, de 1937). En sus poemas la lógica de la alteridad se transforma en una lógica de la antinomia: “Cuidado, todos mentimos/ pero yo digo verdad” (*Versos de salón*, 1962).

El poema de Parra pasa del canto al habla y de lo sagrado a lo cotidiano. El sujeto imaginario dual o múltiple de Lezama, de Paz o de Rojas, si bien del todo humano, era un agonista

lirico: la poesía de Parra lo transforma en un sujeto común, es decir, en un individuo.¹ Sin embargo, esta figura no es un sujeto que aliente un pacto autobiográfico: en verdad es un remedo burlón del yo poético de raíz romántica, una parodia de la enunciación lírica que, en general, tiene el valor que para una voz narrativa posee el pequeño ego de un personaje o de un conjunto de individualidades. Las influencias que reconoce Parra en su escritura de la época incluyen textos donde la diégesis y el verso aún estaban reunidos: la *Gesta Romanorum*, *The Canterbury Tales*, *El libro del Buen Amor*, el romancero tradicional, el *Poema del Cid* (Benedetti, 1972). Y además, Kafka. La posición del sujeto imaginario de Parra es siempre ambigua o, de algún modo, “neutral” como la de una tercera persona de la narración, con rasgos similares a los que analiza Blanchot en la literatura de Kafka (Blanchot, 1991). La narración regida por lo neutro destituye toda subjetividad -independientemente de la aparición de un yo declarado o de un relato impersonal- y parece contado por nadie. Asimismo, los sujetos de la acción, los personajes, parecen no identificarse consigo mismos. En consecuencia, lo neutro de la voz narrativa, el “él”, marca la irrupción de “lo otro:” allí habla lo otro. Si habla lo otro, *nadie* habla, asegura Blanchot. Pero acaso, podríamos enmendar, si habla lo otro *todos* hablan. Esa voz neutral no habla del ser ni lo niega, se sitúa en otro lugar: el lugar de lo cómico, de la desdicha, de la locura o del absurdo. Estos aspectos transforman el sujeto imaginario de la poesía de Parra en un sujeto neutro de la enunciación que, deliberadamente, prosifica, narra, vuelve el poema un relato coloquial.

En esto reside la primera antinomia de lo que Parra llamó “antipoesía”: constituir un yo lírico que, en la medida en que afirma la primera persona, miente, al falsear su carácter lírico, egotista, multiplicándose o cediendo su espacio neutral a la irrupción de lo otro como habla ajena. Lo otro es la vida, lo real, lo colectivo: todo aquello que el solipsismo lírico no incluía. “Yo he ejercido siempre la poesía como una inmersión en las profundidades del yo -afirmó Parra-. Este yo no es el yo individual, sino el yo colectivo, naturalmente. El yo de que se habla en la *Obra gruesa* es un yo difuso, en último término el yo de la especie” (Benedetti, 1972, p. 49). Este sujeto es claramente visible en el poema “Soliloquio del individuo”.

La segunda antinomia consiste en llamar a su libro decisivo *Poemas y antipoemas*. ¿Cuáles son los poemas y cuáles los antipoemas? Buena parte de la crítica pasó por alto esta cuestión de un modo contenidista: los poemas son los textos de la primera parte e incluso de la segunda; los antipoemas son los textos de la tercera. Sin embargo, el volumen no aclara cuáles son unos u otros, volviendo irrisorio todo esfuerzo interpretativo, a pesar de que sea evidente la

1 La noción de sujeto imaginario es una reformulación y revisión teórica de la antigua noción de Yo poético, de Yo lírico, de Rol textual, de Identidad Lírica o de Sujeto del enunciado lírico, que desde diversos modelos se atribuían a la representación ficcional de la subjetividad en el discurso poético. El “sujeto imaginario” se refiere al sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de cada autor, donde el pronombre de primera persona, Yo, es dominante. Este sujeto se vincula con el “sujeto social” (o “sujeto simbólico”, en la medida en que el sujeto integra los universos simbólico-sociales por los cuales se objetiva en una tipificación y cumple un rol). Ese sujeto social se objetiva en el espacio público, con los rasgos del sujeto imaginario. Asimismo, el “autor” (o “figura autorial”, para no asimilarlo con el individuo concreto y retener su carácter nominal, funcional y jurídico) introduce en aquellas objetivaciones sociales el contenido de la experiencia biográfica y el mundo de la vida privada -aun en sus episodios más solitarios.

distinción. Porque ese orden no está hecho para una descripción filológica, sino para crear el efecto de una indecisión entre lo uno y lo otro. Transforma todos los textos en antinómicos al entrar en el circuito comunicativo, ya que un poema dejará de serlo en cuanto se declare *antipoema* pero, para constituirse como tal, deberá ser leído *como un poema*.

Eso conlleva a una tercera antinomia, a partir de la dinámica y constante apelación al lector -que así colectiviza la decisión sobre los materiales expuestos, en cuanto el receptor mismo debe reconstruir la referencia que la ironía desdice. Sin embargo, dicha apelación, de llaneza aparentemente comunicativa, también se halla trastrocada y produce una nueva paradoja: el poema, bajo la forma de un llamamiento agresivo a su lector comunica su radical incomunicación (véase el poema “Advertencia al lector” que comienza “El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:/ aunque le pese/ el lector tendrá que darse siempre por satisfecho”).

El habla coloquial permite que el antipoema nombre otra vez el mundo o vuelva evidente lo arbitrario de toda nominación: “Mi posición es ésta:/ el poeta no cumple su palabra/ si no cambia los nombres de las cosas. / (...)/ ¿Mis zapatos parecen ataúdes? / Sepan que desde hoy en adelante/ los zapatos se llaman ataúdes” (*Versos de salón*, 1962). Esto lleva, por un lado, a una reaparición de los objetos en el poema para redistribuir la atribución de los significados poéticos (“Si el poeta coloca la palabra arcoiris, cree que el lector va a dar un salto, pero no hay tal. Una manera de hacer vivir a un arcoiris sería colocarlo en una sala de baño o dentro del dormitorio: ahí se ven los colores,” dice Parra (Piña, 1990). Por otro, allí donde el imaginario temporal de otros poetas coetáneos busca en la restitución del instante poético un tiempo heterogéneo respecto del tiempo acostumbrado, Parra hace estallar el continuo de la duración mediante la relativización de los hábitos -perceptivos, estéticos, morales- que conforman una cierta identidad en el tiempo.

Biografía e historia: Lihn y Cardenal

En la poesía de Enrique Lihn el uso de una primera persona autobiográfica provoca constantemente la confusión y, en última instancia, la fusión de la figura del autor y del sujeto en su rol social, al punto de generar en el poema un irónico juego de transparencia y ocultamiento de la experiencia vivida. Precisamente por desbaratar los mecanismos retóricos de la falacia autobiográfica, la poesía de Lihn genera por momentos un paradójico “efecto de realidad”.

En *Poemas de este tiempo y de otro* (1955) de Enrique Lihn reaparece la figura de Narciso presente en poetas que lo antecedieron (notablemente en “Muerte de Narciso” [1937], de Lezama Lima, véase al respecto: Monteleone, 2004). Pero esta vez la imagen especular no representa el reino inviolado de la imagen, sino el estado irreparable de la vejez en el vacío del reflejo: “y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto” (*Poemas de este tiempo y de otro*). Las palabras pierden su objeto, el lenguaje se vuelve tiempo mortal. El sujeto imaginario de Lihn, a partir de *La pieza oscura* (1963) atribuye al poema el deseo de reencontrar lo perdido

y restituir el origen, aunque ya con una vaga conciencia del fracaso. Como en el poema “Carbón”, de Gonzalo Rojas (en *Contra la muerte*, 1964) uno de los espacios privilegiados para ese reencuentro es el de la infancia y la historia familiar. “La pieza oscura” recrea una escena del pasado, el despertar de la sexualidad. Como en una proyección desleída las imágenes se precipitan, se desvelan en un instante fugaz y luego desaparecen. “Nada es bastante real para un fantasma”, escribe Lihn. El sujeto se halla suspendido, en el limbo de la palabra, lejos de lo real: ya no es el niño que fue y tampoco cesa de serlo de una vez por todas. Es apenas un espectro momentáneo. El lenguaje es como esa pieza oscura, extraviada en la memoria y sólo restituida en el olvido o, mejor dicho, suplantada como una *forma* del olvido, por una memoria que es exclusivamente verbal. La tonalidad del fraseo, el ritmo fónico del poema al que aspiraba Lihn, posee el valor de una letanía mediúmnica: palabras que exploran una retórica de las apariciones. Así, memoria y poesía recorren el libro obsesivamente para reencontrar la vida fugaz de la experiencia. Uno de sus recursos es el de los monólogos dramáticos: (“Monólogo del padre con su hijo de meses”, “Monólogo del viejo con la muerte”) donde, contradictoriamente, hay un polo apelativo y otro declarativo; otro recurso es el de poner varias voces en juego (“Raquel”). Mientras éstas son tentativas para evitar la autoindulgencia del yo lírico y su gesto de falsa omnisciencia, el último recurso es la mera apelación al pretérito, la posibilidad de que el poema restituya lo vivido o siquiera lo más reciente del pasado inmediato. Esas voces, finalmente, se revelan como desdoblamientos de murmullos ausentes, fantasmagorías, difusas declaraciones. En su tercer libro, *Poesía de paso* (1966), aquello que el sujeto busca reponer es la experiencia del viaje, como si un arte sucesivo pudiera alcanzar el secreto del movimiento. Y así en el libro las ciudades se suceden: “las ciudades son imágenes”, se lee. Al tiempo real del viajero, a su cuerpo en movimiento y al espacio recorrido se sobreimprimen el tiempo del ensueño, la imagen que lo posee y un ámbito irreal. Otra vez el poema fracasa en su búsqueda mundana: “¿Dónde está lo real?”, se pregunta (*Poesía de paso*).

En este núcleo de tres libros de Lihn, se va perfilando una subjetividad irónica, que simula constantemente, en el nivel literal de lo autobiográfico, aquello que en el nivel imaginario se conserva como una *antivida* y en el nivel simbólico como un discurso acerca de la mortalidad: “las imágenes que el poeta produce serían como las células de una antivida, su denegación de la sórdida identidad de lo real y la muerte”, afirma Lihn (Lastra, 1980). Su poesía vivirá la tensión ambivalente entre los tres términos: imaginación, realidad y muerte. Esta tensión exasperada recorrerá toda la obra de Enrique Lihn hasta llegar a su experiencia poética límite: escribir, no sin sarcasmo y con esa autocompasión, un diario poético mientras el cuerpo literalmente *agoniza*: *Diario de muerte* (1989); es decir, escribir en la actualidad de la escritura una poesía póstuma (que, de hecho, fue publicada póstumamente). En el simulacro de lo imaginario, la poesía alude a lo otro de la vida, a sabiendas de que la muerte es su fundamento. Finalmente, desencarnado en el mundo real, el poeta es el fantasma de un hombre o, mejor dicho, el fantasma *de un nombre* (Monteleone, 1995). Y, sin embargo, al releer toda la obra de Lihn, el lector no podrá evitar la vieja sensación whitmaniana: “*who touches this book, touches a man*”.

Luego de dos libros olvidados deliberadamente, Ernesto Cardenal, hacia 1949, compone “Raleigh” y una serie de poemas que son claramente épicos, donde el relato está penetrado por la dimensión histórica. Luego, entre 1952 y 1956 compone los breves poemas que integrarían *Epigramas*. En 1954 participa de una frustrada rebelión contra Somoza: es inevitable vincular esa acción con la composición de un extenso poema sobre Sandino, *Hora cero*. En 1957, luego de una profunda crisis espiritual que lo lleva a adoptar el sacerdocio cristiano, ingresa a un monasterio trapense bajo el magisterio de Thomas Merton en Gethsemani, Kentucky. Escribe más tarde *Gethsemani, Ky* y el ensayo religioso *Vida en el amor*, con prólogos de Merton. Esos textos de Cardenal aparecerán en la década del sesenta. En ese conjunto se vislumbran los aspectos básicos que articularán buena parte de su poética, haciendo cada vez más vasto e incluso el tipo de vínculo entre poema y mundo: la reunión de lo particular y lo político, la vasta mirada historicista, la dimensión cristiana.

Como observó con certeza el poeta Pablo Antonio Cuadra, las primeras obras de Cardenal “fueron poemas largos con un común denominador: la visión de América desde un ojo foráneo”. Para precisarlo aún más, el sujeto imaginario se representa en primera persona como un extranjero que describe el espacio nacional en un tiempo pretérito (poemas como el mencionado “Raleigh”, “Con Walker en Nicaragua”, “Viajero del siglo XIX en el Río San Juan”). Son monólogos donde el lirismo, como trance ególatra, está ausente y abolido todo sentimentalismo de pertenencia. En los *Epigramas* el procedimiento es otro: el sujeto imaginario es un sujeto biográfico (“De estos cines, Claudia, de estas fiestas, / de estas carreras de caballos, / no quedará nada para la posteridad/ sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia”) y su enunciado es una apelación amorosa. Sin embargo, la retórica del poema de amor se ve invadida crecientemente por el código del poema político hasta crear un híbrido: “Ah tú despiadada/ más cruel que Tachito” (sobrenombre del dictador Anastasio Somoza Debayle [1925-1980], presidente de Nicaragua entre 1967 y 1972, y entre 1974 y 1979, derrocado entonces por la revolución sandinista). La situación material de esos poemas está inscrita en ellos (“Nuestros poemas no se pueden publicar todavía. / Circulan de mano en mano, manuscritos, / o copiados en mimeógrafo”) y también lo están los sucesos que ocurren durante su misma escritura, como la represión a la rebelión de abril de 1954, de la cual pudo escapar Cardenal (“Si cuando fue la rebelión de abril/ me hubieran matado con ellos/ yo no te habría conocido”). En “Hora cero” el sujeto es a la vez víctima, relator y testigo: el tiempo lo atraviesa bajo la forma de historia que confluye en su conciencia ordenadora. El Yo neutro de Parra se transforma aquí en un sujeto que reclama para sí la impersonalidad, no porque se halla “detrás” del relato, sino más bien porque la relación lo invade, es decir, es arrebatado por una temporalidad concreta que lo historiza y lo arroja a la abierta experiencia de la violencia social.

De un modo creciente, el sujeto se involucra en un orden cada vez más vasto y después de la experiencia de la vida monástica católica como monje cisterciense en la Orden de la Trapa (conocida como la Orden Cisterciense de la Estrecha Observancia) -o, mejor dicho, después de los poemas que representan la nueva experiencia monástica en *Gethsemani, Ky*- la prosa poética de *Vida en el Amor* abre un espacio sagrado a la vida y la historia humanas: “Toda la historia es sagrada, y son sagrados también los acontecimientos de nuestra vida privada”; y

además. “Todo lo que llamamos *realidad* es la encarnación de la palabra de Dios” (*Vida en el amor*, 1970). De allí que los poemas de *Gethsemani*, *Ky*. exploren ese espacio inmediato de objetos que lo mundano banaliza -un mundo de automóviles raudos, de trenes consuetudinarios, de letreros luminosos, de cosas gastadas por el consumo- que muestren la huella para ejercitar una nueva percepción, una mirada edénica. Es así como una temporalidad redentora habilita en este sujeto la capacidad de situarse en una perspectiva transhistórica y así remedar una conciencia ubicua en el poema.

El imaginario poético de Lihn y de Cardenal parten de una instancia similar, la deliberada confusión de la experiencia vivida por el autor con la figura del sujeto social, pero siguen caminos opuestos. Sin embargo, es posible observar tanto en éstas como en otras manifestaciones, una cierta metáfora de progresión que podría ser llamada vital o existencial en esas figuras proyectadas. Algo así como una evolución del personaje, una cierta dirección reconocible que continúa, mediante diversas estrategias, apegado a cierto pacto autobiográfico. En el caso de Lihn el sujeto imaginario que se perfila en *La pieza oscura* y en *Poesía de paso*, se va transformando en un argumentador irónico (*Escrito en Cuba*, de 1969) que puede exacerbarse hasta el sarcasmo y la feroz caricatura política (*El paseo Ahumada*, de 1983) y a la vez se presenta como un extranjero, un viajante en el comercio de las palabras que está siempre de paso (*París, situación irregular*, de 1977 o *A partir de Manhattan*, de 1979). Hasta el fin, no obstante, mantendrá esa creencia de que “el poema es un rito solitario/ relacionado en lo esencial con la muerte” (*Estación de los desamparados*, 1982). En el caso de Cardenal el sujeto imaginario cumple una parábola que va de transformarse en el actual intérprete de las crónicas de la conquista (*El estrecho dudoso*, de 1966) y en el cultor de las cosmogonías y las etnias americanas (*Homenaje a los indios americanos*, de 1969 y *Los ovnis de oro*, de 1988) hasta alcanzar la dimensión sobrehumana del *Cántico Cósmico*, de 1992. Para regresar, en fin, a cierta intimidad confesional de la experiencia religiosa, esa “vida del monje [que] es un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez”, con cierta voz entrañable emparentada con el tono de los antiguos *Epigramas*, la voz cercana y familiar de su libro de los años noventa *Telescopio en la noche oscura* (1993).

Bibliografía

- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1991.
- Cuadra, César. *Nicanor Parra, en serio y en broma*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, 1997.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980.

Monteleone, Jorge. “El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950”, en Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson (Eds.). *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wentzlaff Eggebert*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Universität zu Köln / Universidad de Cádiz, 2004, pp. 539-550.

———. “El fantasma de un nombre: sobre *Diario de muerte* de Enrique Lihn”, en: Sylvia Iparraquirre y Elsa Noya (Editoras). *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1995, pp. 221-228.

Piña, Juan A. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén, 1990.

Cardenal, Ernesto. *Antología*, (Selección y prólogo de Pablo Antonio Cuadra). Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972.

———. *Nueva antología poética*. México: Siglo XXI, 1979.

———. *Antología*. Buenos Aires: Nueva América, 1986.

———. *Epigramas*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972.

———. *Vida en el amor*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1970.

———. *El estrecho dudoso*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986.

———. *Homenaje a los indios americanos*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974.

———. *Los ovnis de oro (Poemas indios)*. México: Siglo XXI, 1988.

———. *Telescopio en la noche oscura*. Madrid: Trotta, 1993.

———. *Cántico Cósmico*. Madrid: Trotta, 1999.

Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.

———. *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas, 1966.

———. *Escrito en Cuba*. México, D.F.: Ediciones Era, 1969.

———. *París, situación irregular*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1977.

———. *A partir de Manhattan*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1979.

———. *Estación de los desamparados*. México: Premiá Editora, 1982.

———. *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.

———. *El paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983.

———. *La aparición de la virgen*. Santiago de Chile: Cuadernos de Libre (E) Lección, 1987.

———. *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

- . *Porque escribí* (Edición de Eduardo Llanos Melussa). Santiago de Chile, FCE, 1995.
- . *El circo en llamas. Una crítica de la vida* (Edición de Germán Marín). Santiago de Chile: Lom, 1997.
- Parra, Nicanor. *Versos de salón*. Santiago de Chile: Nascimento, 1962.
- . *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- . *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1979.
- . *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1979.
- . *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1985.
- . *Poemas para combatir la calvicie* (Julio Ortega, compilador). Santiago de Chile: FCE, 1994.