

ROJAS Y LIHN: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Jaime Blume Sánchez

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

El presente trabajo pretende asomarse a las formas poéticas, las modulaciones temáticas y los postulados programáticos de dos poetas chilenos del siglo XX: Gonzalo Rojas y Enrique Lihn. Ellos son dueños de un discurso innovador y poderosamente atractivo, que pese a las evidentes diferencias que se observan, presentan ciertas características comunes que los hermanan: la importancia del YO, el erotismo que de él fluye incontenible, y un cierto sentido espiritual que lo compromete, pese a no tratarse de poetas ortodoxos desde el punto de vista de la religión oficial.

The present study attempts approaching to the poetic forms, the thematic modulations and the programmatic postulates of two XXth Century Chilean poets: Gonzalo Rojas and Enrique Lihn. They are owners of innovative and powerfully attractive speeches, that in spite of the evident differences observed, present certain common characteristics that join them, namely: the importance of the I, the erotism that flows uncontrollable from them, and a certain spiritual sense that involves them from the official religion viewpoint, in spite of not being orthodox poets.

1. GONZALO ROJAS (1917)

1. 1. *El poeta*

La peripecia vital de Gonzalo Rojas nos habla de un personaje en perpetuo movimiento, que hace del viaje su patria, cualquiera que sea el sentido que se le dé a esta palabra. Nacido en Lebu (1917) en el seno de una numerosísima familia, la temprana muerte de su padre, minero de oficio, lo obliga a iniciar una historia ininterrumpida de desplazamientos (Concepción, Iquique, Santiago, Atacama, China, Cuba, Alemania Oriental, Venezuela, Chillán, Estados Unidos...) y a desempeñarse en diversas actividades (profesor en colegios y universidades, fundador de talleres literarios, funcionario de la Dirección de Informaciones y Cultura, colaborador asiduo de las más importantes revistas literarias de Chile, agregado cultural en varios países...).

De sus primeros años, Gonzalo Rojas retiene la dureza de una vida gestada en la pobreza, el imaginario religioso que hereda de su paso por el Seminario y la adhesión a los paisajes de su infancia. No resulta peregrino ver en estos tres factores la nervadura esencial de su discurso poético.

A no dudarlo, Gonzalo Rojas es, antes que nada y por encima de todas las cosas, un poeta de tiempo completo. Allí están, como demostración, sus numerosos poemarios (*La*

miseria del hombre, Contra la muerte, Oscuro, Transtierro, 50 Poemas, Del relámpago, El alumbrado, Materia de testamento, Desocupado lector, Antología del aire...), trabajos que le han merecido los más importantes premios nacionales (SECH, Premio Municipal de Literatura, Premio Atenea, de la Universidad de Concepción, Premio Nacional de Literatura) e internacionales (Premio Reina Sofía, Premio Cervantes). Actualmente divide su tiempo entre Chillán, donde vive la mitad del año, y Estados Unidos, donde imparte docencia universitaria.

1. 2. *La poesía de Gonzalo Rojas*

Los primeros pasos poéticos que da Rojas ocurren al interior de *La Mandrágora*, movimiento que él contribuye a fundar, pero que luego abandona por considerarlo excesivamente ceñido al programa del surrealismo francés. Ello nos lleva a pesquisar las influencias que Rojas recibe en la tarea de dar forma a su discurso poético. Ya hemos mencionado la pobreza, lo religioso y la tierra natal. Dichos influjos, más que inductores de una determinada dirección poética, constituyen el magma que enciende la poesía de Rojas. Lo dicho vale para la temperatura poética de su lírica y explica esa especie de irritabilidad metafísica que la caracteriza. Pero si queremos ubicar a Rojas dentro de su tiempo y de la corriente lírica en la que milita, vale la pena remitirnos a lo que el mismo poeta establece:

Pertenezco a la promoción literaria chilena de 1938 [...] En la parca y estricta tradición de las letras de mi país, ese momento se distingue por una mayor conciencia crítica del lenguaje y cierto proyecto de diálogo con el mundo tal vez más coherente y lúcido, aunque sin duda menos creador que el de Huidobro, de Rokha, Neruda y -un poco antes- la Mistral; mas la presencia inmediata, geológica y geográfica, de otros grandes animales poéticos sudamericanos: Borges, de Buenos Aires, y Vallejo, del Perú. Teníamos 21 años ese 38 y no era poco el desafío. (*Materia de testamento*)

Se dibuja, así, el mapa de los afluentes que van a vaciar sus aguas en el río mayor de la poesía de Gonzalo Rojas. De Vallejo hereda el “despojo” y el “descubrimiento del tono”; de Huidobro, “*acaso el desenfado*” y la “*libertad en su cabeza*”; de Neruda, “*cierto ritmo respiratorio*”; de Borges, “*el rigor*”, y del surrealismo mandragoriano, las alucinaciones que permiten alcanzar las verdades esenciales “*a través de la poesía, las encantaciones o el sobrenatural terror...*” (M. Coddou, 1985: 85; *Ibíd.*, 64). A estos autores habría que agregar la fascinación que el romanticismo alemán (Hölderlin, Novalis) ejerce en el poeta, el erotismo de Blake y ese invisible lazo que aún el surrealismo, el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano.

¿Qué persigue Gonzalo Rojas con su poesía? Según Coddou, lo que el poeta busca es indagar “*el misterio*”. Para ello, debe renunciar a la racionalidad positivista, condición indispensable para acceder a esa “*realidad detrás de la realidad*” (G. Rojas, 1965:320). El misterio entrega, en última instancia, una visión de mundo específica e intransferible, cuyas vertientes son, según confesión del poeta, “*la numinosa en el sentido de DAS HEILIGE (“LO SANTO”); la erótica y toda la dialéctica del amor; la del testigo inmediato de la vida inmediata...*” (*Materia de Testamento*, 16)

1.3. *El pensamiento poético de Gonzalo Rojas*

Algo hemos dicho de los intereses poéticos de Gonzalo Rojas, que se mueven dentro de

ese amplio horizonte generado por el surrealismo, el simbolismo, el romanticismo y la gran poesía del Siglo de Oro español. Al interior de la patria, sus amores literarios apuntan a Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, sin que esto signifique ningún tipo especial de dependencia lírica, a no ser que por tal se entienda el énfasis en temas de honda repercusión humana: la muerte y la eternidad, el amor y la experiencia del cuerpo femenino, el origen y la historia, Dios y la criatura.

La poesía de Gonzalo Rojas se resume en el aprecio de la existencia temporal, la conciencia de la transitoriedad humana y la vivencia profunda y casi metafísica del erotismo. Enamorado de la materia cósmica (fuego y aire) y de la materia erótica, el poeta alcanza en estos ámbitos profundidades mayores que las logradas por Neruda. El "éxtasis amoroso" encuentra en nuestro autor la expresión carnal y metafísica más delirante que imaginar se pueda, comparable sólo con lo que Anguita plantea en su *Venus en el pudridero*. Se trata de un verdadero "encantamiento con degollamiento", expresión que Jorge Rodríguez Padrón utiliza para tipificar la poesía de Rojas.

Al reseñar las características del discurso del poeta, Rodríguez Padrón destaca la importancia que en dicho discurso tienen los extremos norte y sur de Chile, "de donde viene uno con el silencio aborigen". Esta pertenencia a los extremos desata la palabra del poeta, hecha de sonidos, zumbidos y silencios. Al origen geográfico del poeta pertenece también el ritmo primordial de la creación que campea en sus versos. En esta instancia, la palabra es anterior al significado: es quebradura, acento y ritmo. Son los sonidos los que hacen la palabra, su cadencia y su respiración. En la palabra se encuentra el sonido y el silencio, la luz y la oscuridad. La poesía gestada en "la trizadura del sonido y la música de lo quebrado" cobra vida propia y se aventura en el universo sonoro en busca de lo luminoso. La "luz oscura" que emana del poema se convierte en "noche reveladora", y la elipsis del discurso se transforma en elocuente asedio del sentido.

Otro rasgo que Rodríguez Padrón reconoce en la poesía de Rojas es la condición dialogante que asume con el lector, por ejemplo en el tema de la miseria del hombre, común a ambos, lo que permite un misterioso juego de recíprocas confidencias. De ahí se sigue una especie de aprendizaje de la vida, que en última instancia se convierte en una revelación casi mística del ser. La "sintaxis infantil del balbuceo" se convierte en una "ventolera de sílabas", cargada de misteriosos significados. Allí están la ironía y la burla quevediana junto a la ternura testimonial y la "evidencia carnal de la sabiduría", unidos todos bajo la sombra del amor, la muerte y la resurrección. La nitidez sensual de la imagen desemboca en la revelación de la materia, al paso que el atrevimiento, la humildad o la turbulencia de la palabra poética establecen el itinerario que va del placer a la trizadura y la miseria. Buscar la palabra es no tenerla nunca, hecho que convierte el oficio poético en un reiterado comienzo. En suma, la poesía de Rojas consiste, según Rodríguez Padrón, en buscar la "trascendencia en la inmanencia: no detenerse en el asombro; anudarse en la materia para prolongarse en ella, prolongándola."

Leer a Gonzalo Rojas es sumergirse en la historia de la lírica universal. Los símbolos que el poeta usa (fuego y aire) pertenecen al imaginario colectivo, sólo que con acentos claramente personales. Así, el fuego será rayo, relámpago y sangre; el aire se convertirá en ventolera y ráfaga; la muerte se esconderá detrás de las poderosas imágenes de la oscuridad, la sombra y la eternidad.

Lo dicho vale en relación con el discurso poético. Pero, ¿qué pasa con el poeta, con el autor de ese discurso?. El mismo Gonzalo Rojas se encarga de responder: “... *el poeta es él y más que él: uno y todos los mortales; el vencedor lo mismo que el vencido; el amante, el loco que -como dijo Chesterton- lo ha perdido todo menos la razón; el ‘homo ludens’, casi nunca el ‘sapiens’, pero a la vez el ‘homo religiosus’; el ‘zoon politikon’, el adivino; el nadie, el nada, el zumbido del Principio*”

Llama la atención, en la poesía de Gonzalo Rojas, la importancia que tiene el tema erótico, especialmente cuando aparece unido a ciertos arrebatos de auténtica religiosidad. A explicar este fenómeno se orienta la entrevista que le hiciera Juan Andrés Piña. Preguntado Rojas sobre el valor que le asigna al tema erótico, el poeta responde:

En mí funciona no el amor en cuanto encantamiento sensual y la maravilla de la piel humana enlazada con otra piel, sino que yo veo el mundo eróticamente, como un gran juego erótico, como un diálogo amoroso con el mundo, que podría ser hasta platónico o utópico. Claro que también existe la dimensión palpante, sensorial, una eroticidad y hasta una chispa lasciva; pero en mí no se celebra sólo el acto sexual, sino el encantamiento y la trascendencia de todo eso. Te besara en la punta de las pestañas, por ejemplo, es también un acercamiento a la mirada, al ojo, que es un órgano intelectual, no sensual. Se remonta un vuelo, se trasciende. (Piña 1990: 85-125)

Es justamente el elemento trascendente percibido en el acto sexual lo que le permite al poeta entroncar el tema de las relaciones carnales con el mundo de lo espiritual. De este modo, hablando, por ejemplo, de la sensualidad vinculada a lo religioso, desliza el siguiente comentario:

Una mezcla, sí... Hay una paganería, una combinación de lo sensual y lo religioso que se vincula con lo que hacían los sufíes. En el Islam hay una línea de pensamiento que se llama Sufismo, donde lo religioso, sacro o sagrado, se enlaza profundamente con lo sensual, con este mundo del cuerpo: alma y cuerpo no son enemigos, sino una fusión donde se enriquecen, se levantan y vuelan juntos [...]. Se reitera en mí un pensamiento sacro donde prevalece lo luminoso. Creo que también la palabra es sagrada en cuanto es poética.

Así es Gonzalo Rojas, poeta comprometido con el tiempo y la eternidad, piel necesitada de gozo y, desde la piel, espíritu sumido en seria reflexión amorosa (“*¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios...*”). Autor de un lenguaje arraigado a lo coloquial pero también rupturista y hermético, Gonzalo Rojas es un poeta perturbador, dueño de medios expresivos relevantes, poseedor de una capacidad de gozo vecina al hedonismo y, al mismo tiempo, investigador inquieto de la vocación trascendente del hombre.

1. 4. *El hombre, el erotismo y la mística*

Lo dicho en los números anteriores toca puntos centrales del mensaje poético de Rojas. En primer término, el hombre. Espigando algunos juicios repartidos a lo largo de su obra es posible reconstruir la quebrada imagen del hombre esbozada por el poeta. Un ser marcado por el despojo (“*Nos hicieron desnudos y saltamos al aire ya feamente viejos...*”), y condenado a la soledad y a la muerte (“*...pero el pobre / hombre nace y muere solo...*”), eso es el hombre.

Su programa de vida es el desamparo en medio de un mundo deshabitado (“... *la soledad del mundo, / Sin luna, / sin explicación posible, / Fumando en el terror del desamparo.*”), asediado por “*el vicio, / y el odio, / y el orgullo*”. Tal como es el hombre así es el mundo en el que le toca vivir (“...*seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir / fuera del tiempo oscuro*”). En esta visión, tan próxima a Sartre y Heidegger, pareciera ser que el único ámbito libre de esta condena anticipada fuera el del erotismo sin complejos, y hacia ese ámbito se encamina Gonzalo Rojas.

El erotismo insinuado en el párrafo anterior, evidente a todo lo largo de la obra del poeta, ha merecido distintos juicios. Algunos creen ver en él una dimensión mística, que trasciende “*la pobreza del eros terrestre*” (Ignacio Valente), mientras que otros opinan que sólo se trata de “*una expresión estricta y neta del amor carnal, del amor total*” (María Carolina Geel). Clemens Franken, por su parte, comprueba una cierta evolución al interior del tema, que partiendo de una valoración superlativa del sexo (“*no hay más epifanía que el orgasmo*”) deriva paulatinamente hacia una cierta trascendencia, que anuncia la presencia oscura de un poder numinoso (“*¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida / o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué / es eso: amor? ¿Quién es?...*”). Entre estos dos polos del erotismo místico y la lujuria se instala una gama amplia de posibilidades. Una de ellas es la de convertir el amor en remedio parcial contra la muerte (“*Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas / encendidas por el hambre de no morir ...*”), y a la mujer en una especie de nueva Beatriz, que conduce al poeta, a través de “*lo visible y lo invisible*”, a la contemplación de lo divino (“... *algo sagrado y sin edad que vuela de tu frente, / mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu.*”). Se abren, con ello, anchas puertas para asomarse a ese Dios que espera al final del camino: “...*¡te palpo, Eternidad! / ¡Te oigo en la madre oscura cuando empiezan llorando las raíces!*”

Estamos en un punto crucial de la evolución religiosa de Gonzalo Rojas. El poeta presiente la presencia de un númen poderoso, un “algo” o “alguien” que acecha desde la sombra, aún sin rostro ni perfil, sin iglesia ni dogma que lo determine, pero inserto ya en su horizonte e inamovible. En la medida en que esta comparecencia se haga más intensa, sus rasgos se irán haciendo más y más acusados. En esta fase del proceso, la misteriosa entidad será considerada como un “*casi-padre*” o un “*casi-dios*”, designación que constituye un notable hallazgo estético y aporta un nuevo argumento a la teoría que hace de la literatura un instrumento de conocimiento de la verdad:

*Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenererte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera
oh majestad, tú nunca
tú nunca cesarás de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.*

Según Rudolph Otto (1965:33, citado por Franken, Op. Cit., 72), silencio y oscuridad son dos atributos esenciales de lo numinoso y constituyen la materia prima de toda elaboración teológica posterior. Es el camino que recorre Gonzalo Rojas. Después de establecer la existencia de ese inabordable "*mysterium tremendum et fascinans*", el poeta reconoce en dicha realidad a Cristo de nuevo crucificado:

*"Heli, Heli,
lemá sabaktani",
aullido
rojo como el oxígeno
de la Especie, costado
abierto y torrencial de Quién:
esto
es mío, o
de Otro?*

*Cuando vengas vendrás,
vendrás y estás viniendo en lo más alto de los gallos
n
o

s
é
cómo decirlo, cómo
escribirlo con alquitrán en este muro. ("Todavía tú")*

1. 5. Síntesis

El análisis realizado permite establecer una serie de conclusiones. La primera dice relación con la importancia definitiva del Yo dentro del desarrollo del discurso poético de Gonzalo Rojas. A título de simple ejemplo, recordemos la pregunta que el poeta se formula al contemplar la maravilla de un cielo estrellado:

*...por qué
Dios y no yo, que también ardo
como Él en el relámpago
único de la eternidad?*

La acentuación del "yo" no sólo es un rasgo central en Gonzalo Rojas, sino que es una constante en la poesía chilena. Piénsese tan sólo en Altazor-Huidobro naciendo "*a los 33 años, el día de la muerte de Cristo*", o en el demonio a caballo, según se autodefine Rokha ("*soy un potro de oro, un soldado enormemente romano...con un gran gusano de fuego en toda la boca*"), o ese "yo" nerudiano, que corre "*en fuga loca, / inundando las tierras como un río terrible.../destrozando, quemando, arrasando/ como una lava loca lo que existe*" (El hondero entusiasta).

Como segunda observación conviene establecer que esta exaltación del "yo" no implica su glorificación al modo del superhombre nietzscheano. Antes al contrario, la

visión que los poetas tienen de sí mismos está fuertemente teñida por el existencialismo de corte sartreano, que tanta presencia tuvo en Chile a mediados del siglo XX. En efecto, tanto la Mistral como Huidobro, Rokha, Neruda, Díaz Casanueva, Anguita, Parra, Arteche, Rodrigo Lira, Fidel Sepúlveda o Raúl Zurita, entre otros, visualizan al propio "yo" como un ser anonadado -"tierra, ceniza y nada" (R. Otto)-, atraído y rechazado a la vez por un poder numinoso que lo puede hundir o rescatar. Se trata, como vemos, de una de las constantes de la poesía chilena de la época.

Una tercera característica, consecuencia de lo que llevamos dicho, es el compromiso que ese yo, exaltado y anonadado al mismo tiempo, asume con los otros hombres de su tiempo, especialmente los marginados. Es el caso ciertamente de Gonzalo Rojas ("*...pero vuelvo a decirte que los hombres estamos tan cerca los unos de los otros, / que sería un error... / que sería un error que no nos amáramos*", "Mortal")

Lo señalado nos lleva a una nueva característica del discurso poético de Gonzalo Rojas: la dimensión religiosa de su poesía. El modo de llegar a sentir la irrupción de una divinidad personal en su propia vida es un rasgo fundamental del imaginario lírico de Rojas, imaginario que conjuga herencias infantiles, postulados filosóficos y, sobre todo, profundas experiencias personales. Estas vivencias religiosas, junto con perfilar la poesía de Gonzalo Rojas, lo hermanan con muchos de los poetas chilenos del siglo XX. Entre otros, aunque de manera soterrada, con Enrique Lihn, poeta de quien hablaremos a continuación.

2. ENRIQUE LIHN

Una de las mejores aproximaciones a la realidad del poeta provienen de su misma pluma. En *La musiquilla de las pobres esferas*, Enrique Lihn traza un boceto de su complejísima personalidad en los siguientes términos:

De toda la injusticia de la que soy capaz para salir al rescate de lo que queda de mí a tanta distancia del mundo, un reto entre otros. Objeto para los demás de uso efímero. Sujeto a todos los vértigos, a todas las náuseas, a todas las desgarraduras del sujeto. Sujeto a la antigua: educación religiosa, amor y odio a la familia, miedo a la vida, ideas fijas, obsesiones, alucinaciones. No es raro que haya elegido esta profesión, escribiente. Bajo el peso del mundo me desgrano, así parezco soportarlo mejor. Me escribo con minúscula, a renglón seguido, cada palabra es un obstáculo, etc. Casi todo lo que soy está por hacer. La vejez pudo sorprenderme en la cuna. Y no nací, como Lao Tse, a los ochenta años.

2. 1. El poeta (1929-1988)

Como siempre ocurre cuando se trata de autores que rompen los marcos convencionales, las referencias biográficas pueden reducirse a esas pocas líneas que dan cuenta de los hechos objetivos, o bien extenderse por páginas y páginas si lo que se pretende es investigar los resortes ocultos de su psicología y la razón de ser de determinados temas recurrentes. Es el caso de Enrique Lihn.

Si escogemos la primera opción, bastaría que recordáramos sus estudios irregulares (diversos colegios y liceos nocturnos, estudios universitarios inconclusos), su condición de

autor abierto a múltiples expresiones literarias (poeta, ensayista, cuentista, novelista), el cultivo de la pintura, disciplina estudiada desde muy joven en la Escuela de Bellas Artes, y su desempeño en trabajos varios, no siempre vinculados entre sí (locutor de radio, pintor de ropas, ilustrador de periódicos, crítico literario, asesor de la Editorial Quimantú durante el gobierno de Allende, Académico del Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile). Una beca UNESCO, para estudiar museología en Europa, y otra Guggenheim, para desarrollar trabajos poéticos, completa el anecdotario de Enrique Lihn, que una muerte prematura sella discretamente. Nada particularmente notable, excepción hecha de algunos premios literarios (Casa de las Américas, Extremo Sur, Atenea) y una tibia y escasa recepción por parte de la crítica oficial. Todos estos datos dan cuenta de un autor de modesto relieve noticioso, cuyo compromiso político se mantiene en un nivel muy reservado y cuyo paso por la provincia de las letras parece no producir mayor impacto, al menos estando en vida. Esto último, al interior de Chile, porque en el exterior goza de reconocida fama.

Lo señalado más arriba corresponde a ciertos hitos importantes de su vida. Pero si quisiéramos indagar en las profundidades psicológicas y creativas de un autor como Enrique Lihn, nos encontraríamos con más de un problema. Tendríamos que reconocer, de partida, su condición de rebelde ineludible –Juan Andrés Piña lo define como hombre “*en situación irregular*”, instalado “*en ese exilio interior, en cierta marginalidad permanente*” (1990:124)–, condición que se refleja claramente en su laberíntica producción literaria. Inicialmente influido por el existencialismo en boga (*Nada se escurre*, 1949: muerte, nada, carencia, orfandad), deriva luego hacia una introversión reflexiva y emotiva a la vez (*Poemas de este tiempo y de otro*, 1955: sentido de la vida y de la muerte, erotismo amoroso, apetencia angustiada de lo absoluto). A partir de este momento, una modalidad narrativa se incorpora a su poesía, la que acompañada de un lenguaje coloquial, constituirá una de sus características poéticas más señaladas. Con *La pieza oscura* (1963), Lihn se enfrenta al paraíso perdido. En la imagen de la sombra y el espejo revive el mito de Narciso, que se debate entre el absoluto, la muerte y la nada. *Poesía de paso* (1966) incorpora el compromiso político, el itinerario por Europa y el sentido de pérdida del paisaje de su niñez. Sin pasado y sin esperanza cierta de futuro, la existencia es incertidumbre pura, incertidumbre que pasa a ser el nervio de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969). Nuevas obras enriquecen su bibliografía. *A partir de Manhattan* (1979), *El paseo Ahumada* (1983), *Al bello aparecer de este lucero* (1983), *Pena de entrañamiento* (1986), son parte de un listado generoso, que culmina con *Diario de muerte* (1989).

A través de un ministerio lírico sostenido, Enrique Lihn da cuerpo a una de las propuestas más complejas dentro de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX. El hermetismo real de su discurso, no siempre amable, se clarifica en parte si se recuerdan los ríos caudales que desaguan en el mar de su poesía: el simbolismo francés, el romanticismo alemán, el existencialismo kafkiano y la reconocible influencia de los grandes poetas chilenos que lo anteceden, especialmente Huidobro y Parra (manejo del lenguaje), y Gonzalo Rojas y Eduardo Anguita (existencialismo en boga). Con ello, Lihn pasa a ser una especie de síntesis de la poesía chilena, lo que dentro del tema de la identidad cultural chilena a través de su poesía lo convierte en una figura determinante.

2.2. Los testimonios

Una manera de entrar en el universo poético de Lihn es acudir al juicio que el mismo

poeta hace de su poesía y al testimonio de dos críticos que lo conocieron de cerca y en profundidad. Nos referimos a Juan Andrés Piña y a Gastón Soublette.

2.2.1. Enrique Lihn

Definición de un poeta: Naín Nómez, en un excelente estudio sobre la *Poesía Chilena Contemporánea* (1992: 294 ss.), recoge el juicio que Enrique Lihn emite sobre la naturaleza del poeta que se pretende hijo de su época. Luego de denunciar un falso larismo provinciano, un neorromanticismo artificioso y falaz, una engañosa claridad y el coloquio sentimentaloides que ablanda y desvirtúa la poesía, Lihn apuesta a favor de la libertad creativa del "*pensamiento poético*", en virtud del cual el poeta expresa simultáneamente su atormentado mundo interior individual y la proyección universal de esa individualidad. Sólo así la poesía da "*la medida de lo humano*" Individualismo, universalismo y padecimiento hacen al poeta y a su poesía.

2.2.2. Juan Andrés Piña

Situación irregular: En una feliz iniciativa periodística (*Conversaciones con la poesía chilena*, 1990: 127ss.), Juan Andrés Piña entrevista en profundidad a seis connotados poetas chilenos contemporáneos, entre los cuales figura Enrique Lihn. En ella, el poeta da cuenta de su iniciación literaria a través de los cuentos de Andersen y Grimm, y de las revistas chilenas *El Peneca* y *Pulgarcito*. Señala, luego, su prematura vocación de escritor y pintor, sus estudios en el Colegio Alemán, del cual fue expulsado por ser "*pésimo alumno*", su interés por "*la cosa artística*", incluido el teatro, su rechazo al conservadurismo escolar de su tiempo, su paso por los Hermanos Maristas y su educación "*apollerada*" en casa de su abuela.

La segunda etapa de la vida de Lihn se inicia con los estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes, del Parque Forestal. A esta etapa pertenece el encuentro iniciático con la parte turbulenta de la bohemia artística: pintores instintivos, "*medio malandras*", "*profesores muy curados*", artistas "*semianalfabetos*", "*muchos gallos que pasaban al alcoholismo absoluto*". Era una época de fiestas apoteósicas, en las que se reflexionaba en torno a los temas de la muerte y el suicidio. Liceos nocturnos, el Instituto Nacional y su Academia Literaria constituyen el marco pedagógico de esta época, a lo que hay que agregar las amistades literarias (Alejandro Jodorowsky, Nicanor Parra, Jorge Millas...)

En el plano formal, Lihn reconoce la validez de cierto retoricismo en el campo de las figuras y de la sonoridad al servicio de "*una poesía introvertida, emotiva, filosófica*". Dicha poesía se caracteriza por la reflexividad, el intimismo abstracto y la autonomía textual. Desde el punto de vista temático, esta poesía está centrada en la adolescencia, la precariedad, el sentido de la vida, la insoslayable muerte y un cierto erotismo reflexivo.

Con la edición de *La pieza oscura* (1963), Lihn da un paso fundamental en su itinerario poético. Ello coincide con nuevas amistades literarias (Teófilo Cid, Pablo de Rokha) y con cierta permeabilidad a las influencias poéticas (Huidobro, la Mistral). También es una época en la que lo político tiene una fuerte presencia. La militancia comunista, el entusiasmo por la revolución cubana y el fermento heroico revolucionario se hacen presentes en su vida y en su obra a través de un compromiso militante y

crítico a la vez. *"A partir de ese momento se desarrolló esa mala relación con la cultura oficial que se mantiene hasta hoy"*

2.2.3. Gastón Soubllette: *Las confesiones de Enrique Lihn*

Estas *"Confesiones"* (Soubllette, 1992: 41-73) son el resultado de una serie de largas conversaciones habidas entre Gastón Soubllette y el poeta, en el París de 1965. El tema de las mismas no podía ser otro que la poesía de Lihn, situación de máximo interés a la hora de definir la naturaleza de su discurso poético. De dichas conversaciones se desprenden algunas conclusiones configuradoras de una verdadera poética:

Poesía en situación: Lihn reconoce que el punto de partida de un escrito poético suyo es una idea básica, concebida a partir de una *"situación existencial bien definida"*, seguida de una escritura asociativa automática y completada con un montaje selectivo posterior. La *"situación"* a la que se alude es *"un reflejo de lo que es; la vida como es vivida en realidad"*. Lihn designa esta característica de su poesía como *"una instancia de desidealización, desromantización, escepticismo"*

Poesía programática: En palabras de Lihn, *"me propuse una especie de rigor...teniendo en cada caso in mente un proyecto definido de un poema en particular"*. Este proyecto le permite acudir a recursos narrativos, dramáticos y coloquiales, rasgo altamente identificatorio del discurso poético de Lihn.

Poesía confesional: El hablante y el poeta se identifican de tal suerte que ambos agentes, autor y yo poético, se hermanan. Lihn es simultáneamente sujeto y objeto de su poesía.

Poesía ideologizada-desideologizada: *"No soy hombre de fe; los mitos me abruman: desconfío hasta de mi propia ideología (el marxismo) en el punto en que ella tiende, como cualquiera otra, a profesarse como religión o a segregar una mitología"*.

Poesía intimista confesional: La poesía de Lihn siempre apunta a un necesario receptor, que debe operar como interlocutor ideal de sus confesiones.

Poesía que es "puro teatro": En su caso, el "teatro" es el expediente utilizado para sobre llevar la vida *"en un mundo que en todas sus partes le era adverso"*, y que en resumidas cuentas no es sino la proyección *"de su fabulosa capacidad para carrilarse"*

Poesía-condición-de-vida: Pese a la mistificación poética, la poesía es condición de vida: *"Porque escribí estoy vivo"*.

Poesía-fruto-de-la muerte: *"Yo no vivo, y el hecho de no vivir segrega en mí una poesía"*.

Poesía fruto de la reflexión: La poesía no es un fruto espontáneo, sino que deriva de una reflexión sobre la poesía misma, concebida como agente destructor de un mundo que niega la existencia de una fe.

Poesía corrosiva: Comoquiera que el mundo no ofrece nada que valga realmente la pena,

la poesía que refleja ese mundo no es sino un "escupitajo en la escudilla" (*La musiquilla de las pobres esferas*).

Poesía de escombros: El poeta y su poesía no son sino escombros de un cataclismo existencial: *"Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. 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: seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en mi rincón a esperar el deseo."* (*Escupitajo en la escudilla*)

Poesía mendicante: Como toda actividad marginal, la poesía pertenece a un *apartheid* cultural que obliga al poeta suplicar ser escuchado: *"Peor que mendigos. Nos reducimos a la mendicidad, o será que sólo yo he tomado en serio mi oficio."*

Poesía leprosa: La verdadera poesía es un ejercicio de soledad. El mundo huye de ella y del poeta como de la lepra: *"nada más que fantasmas obscenos o los ausentes que le duelen o el mundo entero dejándolo pasar como si fuera un intocable"*

Poesía digna a pesar de su abyección: Pese a la calidad de paria que la poesía asume en el mundo de las actividades humanas, su misma condición segregada la ubica en un pedestal de privilegio, desde el cual puede enjuiciar al mundo: *"Preferiría (el poeta) que no lo putearan, lo eriza ese exceso de familiaridad. Tendría que dar un golpe de autoridad para restablecer la diferencia que nadie traspasa sino para jorobarlo..."*

Poesía hermana de la locura: *"Te escribo, te escribo. No logro que ninguna palabra se te parezca en lo más mínimo. Y para ponerte aquí, por tu nombre, tendría que sacar fuerzas de todas mis flaquezas, prepararme para lo peor que una palabra puede hacernos. No puedo decir que te haya abandonado. Tendría que gemir, en realidad, en ningún huerto de los olivos como no fuera el huerto de la casa de los olivos, los olivos es la calle del manicomio."*

2.3. Síntesis

De todo lo dicho se desprenden algunas conclusiones que conviene rescatar. Por de pronto y en primerísimo término, hablar de Lihn es hablar de poesía. Lo más relevante en él es ese esfuerzo descoyuntado por dar vida a una poesía que se sostenga en sí misma. Lihn es su poesía, con todo lo bueno y lo malo que descubramos en ella: *"Porque escribí estoy vivo."*

Una segunda conclusión es que esa poesía da cabal cuenta de lo que Lihn considera la vida. Pero, ¿de qué vida se trata?. El mismo poeta se encarga de ilustrarnos al respecto. En la línea existencialista que él suscribe, se trata de una vida "basureada", absurda y viscosa. Si se la mira a los ojos, aceptando el riesgo de enfrentar una realidad dolorosa en extremo, nada hay en ella capaz de satisfacer las demandas más profundas del espíritu. En este sentido, la vida no es sino la confirmación del despojo. Pensar lo contrario es subirse al carro de los satisfechos, incapaces de cuestionar nada, ciegos al desplome de la realidad.

De esta realidad tan desmejorada no se salva ni siquiera el amor: *"Yo solté a mi cautiva y caí de rodillas, como si hubiese envejecido de golpe, presa de dulce, de empalagoso pánico,*

como si hubiera conocido, más allá del amor en la flor de su edad, la crueldad del corazón en el fruto del amor, la corrupción del fruto y luego... el carozo sangriento, afiebrado y seco.” (La pieza oscura)

¿Qué queda, entonces, de este naufragio universal? La respuesta que Lihn da lo hermana con Gonzalo Rojas, poeta estudiado en el número anterior, pero desde un personal punto de vista. Lo único que queda en pie es el yo del poeta, desafiando el desmoronamiento universal, como un rey que contempla el desplome de su reino sentado en su trono. Es la tragedia de Narciso, que muere en el momento mismo en el que se enamora de su propia imagen reflejada en el agua:

*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
o la nada que en él, como en todas las cosas,
se ocultaba, lo oculta,
la nada que está en todo como el sol en la noche
y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto. “La vejez de Narciso”*

Un nuevo elemento que conviene destacar se refiere al erotismo y al amor. El erotismo tiene la virtud de entregar las primeras señales de pertenencia a un mundo concreto, y de ahí su importancia. En cuanto al amor, el tema es muchísimo más complejo, y en el caso de Lihn, eminentemente conflictivo. Ambas experiencias, a la inversa de lo que ocurre con Gonzalo Rojas, por ejemplo, no constituyen el acceso a una experiencia espiritual, sino que por el contrario, la entrada a un ámbito tortuoso y laberíntico, marcado por un complejo de culpa abrumador:

*Yo solté a mi cautiva y caí de rodillas, como si hubiera envejecido
de golpe, presa de dulce, de empalagoso pánico,
como si hubiera conocido, más allá del amor en la flor de la edad,
la crueldad del corazón en el fruto del amor, la corrupción
del fruto y luego... el carozo sangriento, afiebrado y seco. “La pieza oscura”*

Un último elemento de la poesía de Enrique Lihn que convendría tener en cuenta es la postura crítica, diría casi negativa, que el poeta asume frente a lo religioso. Identificándose con un niño, símbolo del paraíso irremisiblemente perdido, el poeta vive una triple experiencia: el despertar a la sensualidad y al amor, el arrebató místico de un seminarista adolescente y la apostasía del joven que suscribe el materialismo marxista:

*Y aquí vienen los vicios, las pequeñas alegrías de un cuerpo
reducido a su mínima expresión,
quince años de carne miserable;
y las virtudes, ciertamente, que luchan
con gestos más vacíos que ellas mismas.
Un gran amor, la perla de su barrio*

*le roba el corazón alegremente
para jugar con él a la pelota.
El seminario, entonces,
le han pegado en la cara. Ud. pone la otra;
pero Dios dura poco, los tiempos han cambiado
y helo aquí cometiendo una herejía.
Véase en ese trance, eso era todo:
asesinar a un muerto que le grita: no existo.
Existen Marx y el diablo. "Monólogo el viejo con la muerte"*

Como quiera que el tema religioso es, a nuestro juicio, uno de los aspectos fundantes de la identidad chilena vista a través de los ojos de la poesía, interesa recordar lo que Lihn rescata de sus experiencias religiosas. Por de pronto, no es el suyo un caso de poeta religioso, pero tampoco se lo puede clasificar como un agnóstico rígido o antirreligioso. Algo de una vieja lucha por la fe queda recogido en esta confesión:

*Estoy tratando de creer que creo
no es el mejor punto de partida
pero al menos dudo de mi escepticismo
como de una racionalidad sin antecedentes
no ha sido para mí, en su larga trayectoria
un particular motivo de orgullo
creer pero lo más lejos posible
de la Iglesia católica y romana
a años luz del superpapa... de "Diario de Muerte"*

El yo narcisista, la vida abyecta, la poesía y sus múltiples caras, el erotismo perturbador, el amor conflictivo y una experiencia religiosa insatisfactoria son factores que configuran el discurso poético de Lihn. En dichos factores reconocemos el eco del pensamiento lírico de otros autores, pero elaborados esta vez con una honradez y una rudeza totalmente originales. Ello hace del poeta una especie de compendio del discurso poético chileno, al tiempo que una de las voces más insólitas y perturbadoras del mismo.

3. CONCLUSIÓN

La lectura paralela de Gonzalo Rojas y Enrique Lihn deja al descubierto ciertas características comunes que, pese a los evidentes desencuentros, convierten a estos dos poetas en ciudadanos de la misma patria poética. Dichas características son, entre otras, la presencia gravitante del YO lírico, la fuerza de un erotismo irrenunciable y cierto sentido de trascendencia, propio de la religiosidad o vecino a ella.

3.1. Importancia del YO lírico

Múltiples son las alusiones que Gonzalo Rojas hace de sí mismo. Se trata de un "yo" enamorado, enfrentado a la muerte, ganoso de vivir y gozar, desangrándose en la tarea de poetizar, comprometido con los sectores más vulnerables de la sociedad, sufriente, anonadado

e involucionando hacia su propia semilla. Estas son algunas de las caras del "yo" de Gonzalo Rojas. Pero si quisiéramos ahondar aún más en el problema, descubriremos que lo que marca definitivamente el "yo" de nuestro autor es su condición de poeta: "... el poeta de veras es él y más que él: uno y todos los mortales; el vencedor lo mismo que el vencido; el amante, el amado, el loco que —como dijo Chesterton— lo ha perdido todo menos la razón; el "homo ludens", casi nunca el "sapiens", pero a la vez el "homo religiosus"; el "zoon politikon", el adivino, el nada, el zumbido del principio" (citado por Blume, Stgo., Santillana, 1998:229).

Este "yo", que Rojas describe como "zumbido del principio", se torna fragoroso cuando el poeta contempla la maravilla del cielo:

... por qué
Dios y no yo, que también ardo
como Él en el relámpago
único de la eternidad?

La exaltación del "yo" a la que aludimos no implica su glorificación al modo nietzscheano. Antes al contrario, la visión que el poeta tiene de sí mismo está fuertemente teñida por el existencialismo de corte sartreano, que tanta presencia tuvo en Chile a mediados del siglo XX. En efecto, la mayoría de los poetas de la época visualiza el propio yo como un ser anonadado —"tierra, ceniza y nada" (R. Otto)—, atraído y a la vez rechazado por un poder numinoso, que lo puede hundir en el abismo o rescatar. Pese a condición tan precaria, el "yo" de Rojas es capaz de superarse a sí mismo y asumir un compromiso visceral con los otros hombres de su tiempo, especialmente los marginados: "... pero vuelvo a decirte que los hombres estamos tan cerca los unos de los otros, / que sería un error... / que sería un error que no nos amáramos" "Mortal"

Hasta aquí lo que hemos podido rescatar de Gonzalo Rojas. Si ahora dirigimos nuestra atención al caso de Enrique Lihn, no necesitaremos escharbar demasiado para encontrar las marcas que deja en su poesía la presencia del "yo". En efecto, a la hora de reflexionar sobre su propia producción poética, Lihn nos habla de "una poesía introvertida, emotiva, filosófica. Un lenguaje reflexivo, centrado en una primera persona" (Piña, Op. Cit., 141). Esta primera persona remite necesariamente al "yo" del poeta, fuente primera del conocimiento experimental: "De manera que hablo por experiencia propia / Soy un sabio en realidad en esta cosa de nada y / para nada y francamente me extraña / que los poetas jóvenes a ejemplo del mundo / entero se abstengan de figurar en mi séquito" "Mester de Juglaría". La experiencia de "esta cosa de nada", lleva al "yo" del poeta a declararse incompetente para transformar el mundo, que es otra manera de experimentar el fracaso: "No seré yo quien transforme el mundo" (Ibíd.). Para un joven arrebatado por el sueño utópico de modificar la realidad, la comprobación de la incapacidad radical para tamaña empresa resulta agobiante. Ello es particularmente doloroso si el espíritu que anima al cruzado es de tinte religioso, y si a la desazón del despertar sexual se mezcla el problema de la muerte: "Seres amados que se me escaparon / de los dedos, camino de los cielos, / estamos vivos pero desdoblados: / sigo allí en ese misterio doloroso." "Noticias de Babilonia"

Este "yo", sumido en la nada de su propia carencia, sufre la acción corrosiva de la soledad, situación que obviamente agrava su aislamiento y abandono: "La soledad sin pausa

de la que otros beben / a la hora del cocktail / no es mi vaso es mi tumba, me la llevo a los labios, / braceo con ella hasta perderme de vista / entre su oleaje mórbido. / La soledad no es mi canario es mi monstruo / como si habitara con un asilo de locos.” “Seis soledades”

A la hora de resumir la naturaleza del “yo” de Enrique Lihn, nos quedamos con un individuo que se yergue sobre su propio vacío, ganoso de transformar el mundo pero incapaz de hacerlo, asomado al misterio de la muerte y de la eternidad y circundado por la soledad. Como vemos, estamos muy lejos del dinamismo y de la alegría de vivir que pudimos percibir en Gonzalo Rojas. Aunque ambos poetas le asignan al “yo” un valor capital, difieren en el modo como lo instalan en el mundo. Mientras Rojas, justamente porque la vida le ha sido difícil, estruja todas las posibilidades de gozo que ella le pueda ofrecer, Lihn se hunde en el “espanto laborioso” de la impotencia y de la nada: “... andar en vano / detrás del propio ser sin su escritura” “Yo le dije al autor de estos sonetos”

3.2. El erotismo y el amor

No se dice nada nuevo si afirmamos que uno de los ejes de la poesía de Gonzalo Rojas se asienta en el erotismo. Pero, ¿de qué erotismo se trata? En primer término, de un instinto animal, que no descansa hasta conseguir la presa perseguida. Es la llamada de la selva, que encuentra en Rojas respuesta instantánea, no siendo obstáculo para ello las normas sociales más básicas: “*Les he palpado sus mujeres / y me he embriagado con su vino, / y he desnudado, bajo el vino, / sus semidesnudas mujeres.*” “Sátira a la rima”. Se trata, como vemos, del instinto entregado a su propio ímpetu depredador: “... *Cacería / de ojos azules y otras llamaradas urgentes en el baile / de las calles veloces. Hembras, hembras / en el oleaje ronco donde echamos las redes de los cinco sentidos / para sacar apenas el beso de la espuma.*” “Las hermosas”

Sobre la base de una ávida sexualidad, Rojas establece un segundo nivel –el erotismo propiamente tal– que incorpora amor al juego lujurioso: “*A esto vino al mundo el hombre, a combatir / la serpiente que avanza en el silbido / de las cosas, entre el fulgor / y el frenesí, como un polvo centelleante, a besar / por dentro el hueso de la locura, a poner / amor y más amor en la sábana / del huracán, a escribir en la cópula / el relámpago de seguir siendo, a jugar / este juego de respirar el peligro.*” “Versículos”.

Luego de la lascivia y del amor erotizado, se abre la puerta a un tercer paso, el del erotismo místico. Es justamente en el éxtasis amoroso donde Rojas intuye la posibilidad de una trascendencia espiritual: “*No te mueras. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago / tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible, / una nariz arcángel y una boca animal, y una sonrisa / que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela de tu frente, / mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu.*” “Retrato de mujer”

Instinto, amor y trascendencia son, entonces, los tres ramales por los que circula la devoción amorosa de Gonzalo Rojas. Ante semejante contundencia teórica, vale la pena preguntarse cómo aborda Enrique Lihn el tema del erotismo y del amor. Al igual que en el caso de Rojas, Lihn establece, como primer tramo del horizonte amoroso, el despertar culposo de la sexualidad adolescente (“*Y aquí vienen sus vicios, las pequeñas alegrías de un cuerpo / reducido a su mínima expresión, / quince años de carne miserable...*” : “Monólogo del viejo con la muerte” y la inmersión en la viscosidad del instinto desenfrenado (“... figuras

obscenas untadas de vómito / tu vida que —otra palabra— se deslizó, sin haberse podido / engrupir en lo existente detenerse en lo pasajero hundir el hocico / feliz en el comedero, golpear por un asilo nocturno / con el amor como con una piedra”: “Nada tiene que ver el dolor...”

Después de este primer paso comandado por la pulsión ciega, sobreviene un segundo paso, el del encuentro con la mujer, encuentro que en labios de Lihn recibe el nombre de “amor”, pero que en los hechos no es sino la ocasión de una nueva frustración: *“Viene de la estación, se ha ido alguien, / pero no era el amor, sólo una enferma / de cierta edad, sin hijos, decidida a olvidarlo / en el momento mismo de ponerse en marcha. / Ud. se pone en su lugar. No sufre. / ¿Eso era el amor? Y bien, sí, era eso.”* “Monólogo del viejo con la muerte”. Procurando encontrar la causa del descalabro, pareciera que la única razón que justifica tamaño infortunio es el hecho de que el verdadero amor supone poner en juego virtudes y recursos que el poeta no está en condiciones de manejar: *“El amor no perdona a los que juegan con él. No tenemos perdón / del amor, Nathalie...”* “Despedida”

Se diría, entonces, que el tema del erotismo y del amor discurre por dos niveles complementarios, siendo el primero el sentimiento de culpa, derivado de una ingrata experiencia escolar vivida en colegios religiosos, y el segundo, el resultado de una constatación, repetida hasta el cansancio, de infortunios y fracasos amorosos: *“Monstruo mío, amor mío, / dondequiera que estés, con quien quiera que yazgas / abre por un instante los ojos en mi nombre / e, iluminada por tu despertar, / dime, como si yo fuese la noche, / qué debo hacer para volver a odiarte, / para no amar el odio que te tengo”*. “Celeste hija de la tierra”

En síntesis, Enrique Lihn conduce el tema del erotismo y del amor a través de tres estaciones, claramente diferenciadas de las que Gonzalo Rojas establece dentro de su itinerario existencial. Si la empresa amorosa de Rojas culmina en el “relámpago” y el “misterio” de lo divino, la de Lihn lo hace en el *“deshacerme y hacerme, soñar siempre con otro, / morirme de mí mismo /... o yo no sé quién soy desde que sé quién eres”* (Ibíd.). Como vemos, lo que en uno es plenitud expansiva, en el otro es *“la nada que está en todo como el sol en la noche / y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto”*. “La vejez de Narciso”.

3.3. Sentido de trascendencia

La alianza que el erotismo establece con la elevación mística constituye, en el caso de Gonzalo Rojas, un tópico central de su poesía. El éxtasis amoroso (*“Todo es en el relámpago y ardemos sin parar desde el principio / en el hartazgo”*): *“Los amantes”* incluye, entre otros ingredientes, briznas de eternidad: *“Quédate ahí. Tal vez te conviertas en aire / o en luz, pero te digo que subirás con este y no con otro; / con este que ahora te habla de vivir para siempre / tú subirás al sol, tú volverás / con él y no con otro, una tarde de junio, / cada trescientos años, a la orilla del mar, / eterna, eternamente con él y no con otro.”* “La loba”. Pero no se trata sólo de astillas de eternidad. Está también la visión casi mística de lo sagrado: *“No te me mueras. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago / tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible, / una nariz arcángel y una boca animal, y una sonrisa / que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela de tu frente, / mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu.”* “Retrato de mujer”

A la luz de lo que llevamos dicho, no debe extrañarnos el sentido de plenitud que Gonzalo Rojas extrae de sus experiencias amorosas. En un arrebato de enajena-

miento erótico, el poeta convida al cielo a ser testigo de su pródiga sensualidad: *"Cítara mía, hermosa / muchacha tantas veces gozada en mis festines / carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles, / toquemos para Dios este arrebatado velocísimo, / desnudémonos ya, metámonos adentro / del beso más furioso, / porque el cielo nos mira y se complace / en nuestra libertad de animales desnudos."* "Cítara mía". Pero el hecho de que la divinidad se haga presente al interior del "remolino gozoso" no es inocente. Una vez que Dios ha sido invitado al festín de los sentidos ("*... para que el mismo Dios vaya con mi semilla / como un latido múltiple por tus venas preciosas...*", *Ibíd.*), el salto de la carnalidad a la trascendencia religiosa es casi la consecuencia lógica de excesos amorosos enajenantes: *"Del aire soy, del aire, como todo mortal, / del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas..."* "Mortal"

Dejemos a Gonzalo Rojas viviendo "*...en la gracia del aire, eternamente*" y atendamos a lo que Lihn tiene que decirnos con respecto de la trascendencia. Por de pronto, en el origen de una serie de profundos pensamientos está la "*afrentosa lascivia*" que lo consume "Celeste hija de la tierra". Pero contrariamente a lo que ocurre con Rojas, el sexo adquiere desde temprano una connotación peyorativa. Expresiones tales como "*quince años de carne miserable*" o "*aquí vienen sus vicios*" "Monólogo del viejo..." establecen claramente la condición pecaminosa que tiñe el erotismo adolescente de Enrique Lihn. Juicio tan negativo como el aquí señalado se hace más severo aún con el paso de los años: *"No hemos nacido para el canto sino para el acopio de las palabras en el rechinar de los dientes... / No hemos nacido para el amor, hemos nacido para el coito que embardurna la sangre..."* "Los amigos de la casa"

No cabe duda de que la dimensión amorosa se ha reducido a su expresión más degradada, lo que explica ciertos juicios poéticos tan negativos como son los que recaen sobre algunas mujeres, según podemos leer en "*A partir de Manhattan*" (Stgo., Ganimedes, 1979). Es el caso, por ejemplo, de Isabel Rawsthorne ("*esqueleto cartilaginoso de las calles del Soho / Una cara como vómito / como una plasta que el ordeñador sanguinolento de lo real pisotea con sus patas de vaca*"), o de aquella "Monja en el subway", que "*no germinó ni se despliega y que morirá extenuada, del temor de apagarse.*" Es también el caso de una mujer ya mayor, cuya piel "*es ya de trapo y empaqueta la carne / desmigajada como si fuera estopa o aserrín*", o de esas "*ancianas investidas de indignidad infantil*" Ni que hablar de madame Angelina, "*que enfrenta el flujo y reflujo / de Sodoma y Gomorra*", o de la mítica Ariadna, que "*tiende el hilo de su pobre ovillo / hecho de telarañas hilachientas*" Contrariando la secular tradición poética, el amor ya no inspira arrestos generosos ni exalta ideales magnánimos. Antes al contrario, Lihn reconoce que "*una pesadilla de amor me despierta del sueño*" (citado por Carmen Foxley, 1995: 284 ss.). Se cierra así un ciclo que parte con el encuentro amoroso y culmina con el cierre de toda posibilidad de trascendencia. Ello acarrea no sólo la devastación del amor sino, también, la conversión del amante en un ser monstruoso: "*El corazón ha dejado de ofrecer sus latidos / en el mercado libre del amor, / arrítmico, al margen de la oferta y la demanda / Te he perdido, Ariadna, en este laberinto / que agotó tu ovillo, y el monstruo, querida, soy yo*" (*Ibíd.*). El delirio amoroso, por tanto, no ofrece otro futuro que la esterilidad de la muerte: "*... como si hubiera envejecido / de golpe presa de dulce, de empalagoso pánico / como si hubiera conocido, más allá del amor en la flor de su / edad, la crueldad del corazón en el fruto del amor, la corrupción / del fruto y luego... el carozo, afiebrado y seco.*" (*Ibíd.*, 63).

Como podemos comprobar, el erotismo que en Rojas lleva a la experiencia mística, en Lihn desemboca en el estropicio de su propia infecundidad. ¿Quiere esto decir que la trascendencia está ausente de la poesía de Enrique Lihn? Pensamos que no. Antes al contrario, estimamos que si el amor –el amor humano, se entiende– no ofrece otra perspectiva que su propio fracaso, la apertura a lo trascendente debe necesariamente ocurrir en un contexto distinto, que en el caso de Lihn aparece misteriosamente conectado con la miseria humana: “Barro, rencor inagotable. Toda fuente termina por ceder / a la presión de esta materia original. / Los días del agua están contados, pero no así los días del barro / que sustituye al agua cuando ciegan el pozo. / No así los días del barro que nos remontan al séptimo día. / De día jugábamos con él, nada tiene de extraño que juegue con nosotros, / los creados a imagen y semejanza suya.” “Barro” Se trata, como vemos, de un caso potente de intertextualidad bíblica, en el que los venerables mitos del Génesis recuperan su actualidad y simbolismo. De barro hace Dios al hombre, barro que, al identificarse con la miseria moral de las creaturas, exige una acción divina restauradora, una nueva creación, que devuelva esperanza y futuro al miserable.

Con lo dicho cerramos este estudio comparativo de la poesía de Rojas y Lihn, estudio que junto con comprobar la presencia de una matriz poética semejante (yo, erotismo, trascendencia), señala igualmente los diferentes tratamientos que ambos poetas dan a los mencionados temas: encuentros y desencuentros.

BIBLIOGRAFÍA

- Blume, Jaime et al. *Poetas del '60*. Santiago: PUC, Colec. *Aisthesis* N° 10, 1992.
 ————. *Poesía chilena contemporánea*. Santiago: Santillana, 1998.
 Coddou, Marcelo. “Dimensión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas” en *Texto crítico*, Vol. VI, Nos. 22-23 (julio-diciembre, 1981).
 Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995.
 Franken, Clemens. “Gonzalo Rojas y el hambre de Dios” en Livacic E. *Poesía religiosa contemporánea*. Santiago: P.U.C., 1993.
 Nómez, Naim. *Poesía chilena contemporánea*. Santiago: F.C.E./Edit. Andrés Bello, 1992.
 Piña, Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén, 1990.
 Soubllette, Gastón. “Las confesiones de Enrique Lihn” en Blume et al., *Poetas del '60*. Santiago: P.U.C., Colecc. *Aisthesis* N°10, 1992.