

Matías Ayala. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010. 234 pp.

Desde los días de la publicación de *Las flores del mal* (París, 1857) por Charles Baudelaire se produjo un cambio del concepto de poesía que revolucionó las artes y desembocó —ya en el siglo XX— en lo que se ha dado en llamar Modernidad (la Vanguardia). Pues bien, uno de los elementos centrales de la propuesta baudeleriana se cifró en que la poesía ya no tenía que ser más un canto edificante, sino, por el contrario, su introspección quedaba abierta a las zonas más oscuras del alma humana, basada en una crítica radical de la vida y sus consuetudinarias convenciones. El crítico y profesor chileno Matías Ayala parte de esta constatación para fijar su estudio de tres de las más importantes poéticas de la contemporaneidad dentro de la literatura de su país: las de Nicanor Parra, Enrique Lihn y Juan Luis Martínez en relación con el tópico “poesía y sociedad”. Ayala sostiene que los tres autores mantuvieron una relación incómoda (de ahí el título de su libro) frente a la sociedad chilena y desde la poesía. Pero aclara inmediatamente que dichos poetas no practicaron lo que suele llamarse “poesía comprometida”, “social” o “política”, sino que más bien desarrollaron una actitud de *reflexión crítica* en los marcos de una poesía altamente trabajada en el nivel textual, entendido el género como el “menos referencial de la literatura, donde procedimientos de extrañamiento, los excesos contra

la significación y la comunicación se llevan a cabo impunemente” (14).

Un sesgo interesante del planteamiento previo de Ayala sobre la denominada “poesía conversacional” o “coloquial” es su afirmación acerca de que dicha tendencia habría sido —hacia mediados del siglo XX— la “respuesta a una escolarización masiva en Latinoamérica” (16). Así se comprendería el surgimiento de la *Antipoesía* de Parra o el *Exteriorismo* de Ernesto Cardenal. Es decir, habría habido un movimiento hacia la democratización de la poesía. Y su punto culminante se habría dado durante la década de los 60. La fama continental de estos dos poetas en aquel lapso así lo comprobaría. En este sentido, y en el ámbito chileno, Nicanor Parra —según Ayala— “aspiró a ser ‘la voz de la tribu’” (19) pero habría fracasado ya que al final de su proyecto de los 60 sus poemas “muestran a un sujeto cada vez más descentrado y fragmentado” (19) e incapaz de “tomar una decisión política clara” (19). Esta situación lo contrapone a Enrique Lihn, quien —para el crítico— “encarna de manera dramática las contradicciones inherentes al trabajo de la poesía en América Latina” (19) durante los 60. El problema de Lihn habría sido su contradicción frente al concepto de *cultura* como un producto europeo impuesto en Latinoamérica y su falta de identidad y —simultáneamente— su lucha interna con la Revolución Cubana, a la cual apoyó viviendo incluso en la isla una larga temporada, pero ante la que termina afirmando la inutilidad de la poesía, no sólo frente a la historia

—como sostiene Ayala—, sino en términos ontológicos como hemos propuesto nosotros en un trabajo anterior (*Enrique Libn: una poética del viaje*, tesis doctoral, Temple University, 2007). Respecto a Juan Luis Martínez, cuyo espacio emblemático real, en el que desarrolló su extremo y simbólico experimento poético, fueron los años duros de la dictadura de Pinochet, Ayala sostiene que el poeta utilizó variados “recursos semióticos” para plantear una realización plena de enigmas, claves ocultas, integración textual performática; proponiendo una significación abierta a la activa participación e interpretación del lector.

Entrando en materia —el autor dedica, respectivamente, un largo ensayo a cada uno de los tres poetas—, podemos decir que Ayala critica duramente a Nicanor Parra a través de un análisis detallado de su poesía. El estudioso demuestra su habilidad en la correcta caracterización que hace de los fundamentos de la *Antipoesía* parriana, así como de sus relaciones con la situación política y social chilena que fue contexto de su devenir creativo. Ayala reconoce que Parra buscó igualar o nivelar su poesía con el pensamiento del hombre común y que lo consiguió, pero que al “anular el poder del sujeto sobre su propio discurso” (31) se quedó en la posición de un anarquista absoluto; todo esto durante la primera etapa de la *Antipoesía* hasta los años 1962-63 en que —en paralelo a la sociedad chilena de esos momentos— Parra dubita entre la izquierda revolucionaria y su anarquía literaria. Es una época de gran tensión, politización y enfrentamiento en

Chile. De estos días es el conocido poema “Manifiesto”, que consigna el famoso verso “Los poetas bajaron del Olimpo” apostando por una poesía casi comprometida, en los términos nerudianos. Pero con “La camisa de fuerza” y los restantes poemas recogidos en la *Obra gruesa (1950-1968)* Parra se reubica en los “procedimientos desestabilizadores” (59) extremando “la desintegración del hablante que imposibilita las afirmaciones políticas claras” (59).

El 12 de mayo de 1970 sería un día clave para la historia de la poesía latinoamericana. En esa fecha Nicanor Parra aceptó tomar té en la Casa Blanca con la esposa de Nixon, presidente de los Estados Unidos, hecho ante el cual la Casa de las Américas de Cuba lo destituyó como nombrado miembro del entonces reconocido Premio. Entonces Parra ahondó su anarquismo total, como queda claro en sus *Artefactos* de 1972, libro-objeto (en realidad son tarjetas ilustradas) que —más allá de sus logros en lo visual y lo ingenioso— son testimonio, según Ayala, “de una sociedad con sus mismas características, incapaz de articularse de manera pacífica y de cohesionarse más allá del enfrentamiento” (73). En realidad, aquí el crítico está señalando el ambiente chileno inmediatamente anterior al golpe de Pinochet en 1973. De allí parte para decir que la poesía de Parra no se ajustó a los largos años de la dictadura —ni al posterior arribo de la democracia formal— y pone como prueba de un subdesarrollo en el que habría caído dicha poesía en el hecho de que la crítica

parriana permanece estancada en la obra que va de 1954 a 1969.

Frente a Enrique Lihn, el crítico Ayala parece demostrar su simpatía. En efecto, principia señalando que en el autor de *La pieza oscura* (1963) literatura y biografía son las dos caras de la misma moneda y que su trabajo –influido por el simbolismo y el surrealismo franceses– parte de las conquistas de Parra, provisto de una gran autoconciencia de sus propios recursos literarios. En este sentido, y citando a Guillermo de Sucre y su fundamental libro *La máscara, la transparencia* (1975), afirma que Lihn “vive la fascinación de lo que intenta liberarse” (82). Para demostrarlo, Ayala echa mano de una lectura en profundidad del emblemático poema “La pieza oscura”, donde quedaría claro que “el conflicto de la represión es el nudo sobre el cual Lihn constituye su sujeto poético” (87). Y recuerda la estricta formación católica del poeta, debida a una de sus abuelas. Cierra su planteamiento sosteniendo que su poesía “puede ser entendida como una forma de hacerse cargo de las coerciones para liberar el deseo” (88). Entre el desarraigo –los poemas de viaje–, la autodegradación y la marginalidad asumida, Enrique Lihn construyó una obra que marca claramente un desencuentro entre poesía y sociedad. Esto queda de manifiesto en su relación con la Cuba revolucionaria de los 60, cabalmente expresado en el poema-ensayo (como lo denomina Ayala) *Escrito en Cuba* (1969) y frente a las propuestas generales de la revolución proletaria en el poema “Mester de juglaría” con un *mea culpa* del poeta frente a las masas trabajado-

ras, por la sencilla razón de que la poesía no sirve, ni para la Revolución ni para nada.

Sin embargo –y esto lo consigna con nitidez Ayala– el poeta se salva –diríamos– a través del excelente “Porque escribí”, texto final de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), donde Lihn nos convence de “cómo el sujeto funda su propia dignidad a través de la afirmación de una distancia crítica” (121). Mediante dicho movimiento es que cobra sentido su vida en tanto escritor, y así podrá continuar entregando notables nuevos libros como *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986), todos centrados en una crítica frontal a la deshumanización de la sociedad contemporánea occidental, cifrada en las más notorias megalópolis del llamado primer mundo, entre ellas –por supuesto– Nueva York. Cabe señalar que una sección de *Pena de extrañamiento* configura –según Ayala, y en esto estamos de acuerdo– los mejores poemas políticos de Lihn, lúcidamente elaborados, contra la dictadura de Pinochet. Contra dicho oprobio y en plena entronización neoliberal en Chile, Enrique Lihn publicó *El Paseo Ahumada* (1983), dando una prueba palpable –desde la poesía– que es en la periferia donde el “sistema económico se muestra más artificial y ostenta más fuertemente las desigualdades; donde las maneras tradicionales persisten y se acoplan a los nuevos procedimientos, deformándolos y deformándose” (147).

Respecto a Juan Luis Martínez y su *inclasificable* obra –como la típica Ayala–, el crítico aventura algu-

nas hipótesis. Empieza sosteniendo que el cierto esoterismo neovanguardista de dicho autor se debería a un propósito suyo de ser más literario que real. Algo así como inventar un ente inexistente. Para ello Martínez, en *La nueva novela* (1977) y el libro-objeto *La poesía chilena* (1978) –los dos únicos títulos que publicó en vida– “reflexiona lúdicamente con el lenguaje y sus códigos, con la posibilidad y la transmisión de conocimientos; y también, dentro de ese bosque de signos, intenta asumir el contexto, incorporándolo e incorporándose a él, haciendo menciones indirectas, alusivas, encriptadas, aunque no menos intempestivas” (154). Vinculándolo al postestructuralismo de *l'écriture*, Ayala cita una nota de Enrique Lihn sobre *La nueva novela* en la cual dijo que Martínez buscaba “repetir que un libro ya no pertenece a un género; todo libro depende exclusivamente de la literatura” (155). Así planteadas las cosas, *La nueva novela* –para Ayala– es una obra que “sugiere, alude, acaso alegoriza, pero jamás intenta nombrar lo real” (165). Sería entonces un tomo *rizomático* (Deleuze y Guattari *dixit*) “que no tiene un significante que aglutine el libro, que su estructura es descentrada y que no aspira a representar aspecto alguno de la realidad” (166).

Sin embargo, Matías Ayala ensaya una interpretación por series que él clasifica en tres tipos: a) formales; b) de personajes y figuras; y c) de temas y conceptos. Entre las primeras predominaría el procedimiento de preguntas y respuestas así como las tablas aritméticas. Las segundas suelen ser trabajadas en

parejas, por ejemplo Marx y Rimbaud, Beethoven y Napoleón. Y las terceras se basan en ideas científicas, filosóficas, existenciales o temas autorreflexivos. Todo esto resultaría unido bajo una gran hiper-serie que sería el problema del conocimiento. De allí que Ayala sostenga que la propuesta central del libro podría cifrarse como una “indagación literaria en los problemas de conocimiento, interpretación y lectura” (169). Con esto tendríamos una especie de materia ourobórea –la serpiente que se muerde la cola–. Es decir, estaríamos –otra vez de vuelta– en el punto de partida. Lo cual de ninguna manera es óbice para disfrutar de la original experiencia estética desplegada por Juan Luis Martínez en el gran abanico de su significación. Más radical es aún *La poesía chilena*, en el que la simbología de la patria y la familia están unidas, aludiendo veladamente a la dictadura de Pinochet y a través de una suerte de ajuste de cuentas con la tradición poética chilena –Mistral, Neruda, Huidobro, Rokha– y en esa línea el propio padre de Martínez. Tradición de la que el poeta se separa, pero en la que de todos modos se aposenta. Queda clara también aquí la tensión irresuelta entre poesía y sociedad.

Lugar incómodo es –creemos– una avanzada contribución a la mejor lectura y comprensión de estos tres grandes poetas chilenos. Por otro lado, de lo expuesto por Matías Ayala en los prolegómenos de su trabajo, podemos inferir que esboza una atractiva periodización de la poesía hispanoamericana del siglo XX –a saber– en cinco grandes etapas, que serían: Modernismo,

Vanguardia, Postvanguardia, Convencionalismo, y Neobarroco. Pero éste –siendo ya un tema de futura discusión– queda aquí sugerido.

Róger Santiváñez
Rutgers University, Camden

Este
número 73
de la *RCLL* se terminó de imprimir
en el mes de julio del 2011 en los talleres
gráficos de Cushing-Malloy, Inc.,
Ann Arbor, Michigan,
USA