

tores: "El antipoema, que a la postre no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista, debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país". Esta mayor participación de la realidad social de nuestro tiempo, la angustia junto al heroísmo, la muerte junto a la vida, la ruina junto a la construcción, es, a nuestro juicio, el factor que es necesario acentuar en la poesía experimental del futuro. Y habremos recuperado la trascendencia de nuestra gran poesía.

PEDRO LASTRA

NOTAS SOBRE CINCO POETAS CHILENOS

SE INTENTA aquí realizar un rápido estudio sobre cinco poetas chilenos. Dos de ellos pertenecen al grupo generacional que aparece en 1938 y los otros a una promoción que se organiza con posterioridad a 1950.

El hecho de tomar a estos poetas y separarlos del resto de las generaciones respectivas no importa una negación del conjunto al que pertenecen, sino que muestra sólo una actitud de preferencia personal.

En poesía, como en biología, nadie nace sin padres. De algún modo, el poeta respira un ambiente dado, tiene tras sí toda una historia a la que se suma, de manera inevitable, para mantenerla, seguirla, o superarla.

Significa esto que los cinco poetas de mi nota parten, en cierta medida, de sus antecesores.

Tras ellos puede verse un poco la sombra de Huidobro u oírse, en sordina, la voz de Neruda. Y entiéndase que esto no los disminuye. Me parece equivocado realizar ya una crítica que sólo pesquise las influencias y derivaciones, cuando Amado Alonso ha demostrado —al estudiar el problema estilístico de las fuentes literarias— que lo importante no es decir: este poema proviene de aquél, sino entender hasta qué punto esa partida ha determinado una creación valiosa.

Se trata de ver, pues, la obra de estos poetas como un resultado actual. NICANOR PARRA (1914), aparece en 1937 con su primer libro "Cancionero sin Nombre", pagando tributo a la corriente de influencias garcía lorquianas, de moda entonces en la poesía chilena.

El acercamiento a García Lorca se produjo, sin duda, para alejar el tono de la poesía de Neruda que impresionaba con fuertes caracteres el momento poético,

Adscritos a este grupo estuvieron poetas como Oscar Castro y Omar Cerda. Reaccionaban a favor de la claridad expresiva y se inclinaron hacia lo español otorgándole, de paso, la propia nota popular y pintoresca.

Otras direcciones de interés tuvo el panorama de esa época. Las líneas son variadas. Van desde el formalismo de Roque Esteban Scarpa a la discutible fantasía sin orden ni concierto de Antonio de Undurraga, pasando por el ámbito misterioso de Victoriano Vicario, la sugerencia conceptual de Luis Oyarzún y la expresión volcánica de la angustia en Gonzalo Rojas. Paralelo a ellos, la problemática planteada por los surrealistas —el grupo *Mandrágora* es fundamental en este terreno— impuso una tónica distinta al hacer poético, en alto grado teñida de resonancias francesas.

Pese a lo peligroso de la idea, creo que Parra representa ahora una síntesis bien lograda de esa época.

Y surge la pregunta: ¿Qué razones han determinado un cambio tan grande en la poesía de este autor, una evolución tan dinámica, un enriquecimiento tan radical de sus vivencias y de sus métodos expresivos? Pienso que esta pregunta se la han formulado muchos y se me ocurre que la respuesta está en los datos que señala el profesor Jorge Elliott en su "Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena": una formación científica, una admirable capacidad receptiva de experiencias, la afinidad profunda con novelistas desencantados como Kafka, por ejemplo, el contacto estrecho con la cultura europea, especialmente la sajona, sumado eso a la calidad del ingenio y a la agudeza de sensibilidad, son hechos que explican el arribo de Nicanor Parra a la compleja realización de los antipoemas.

Digo que estos hechos explican el arribo a una etapa actual, porque veo elementos anunciadores de ella en los trabajos de 1937. En efecto, siempre me ha parecido que "Cancionero sin Nombre" anticipa la audacia en el uso del lenguaje coloquial que caracteriza, en lo externo, a los antipoemas. Obsérvese, para el caso, la siguiente estrofa:

"Después me escribió una carta,
yo la bote en una acequia,
acaso fue novia mía
yo no recuerdo quién era".

("El Novio Rencoroso").

Por otra parte, "Cancionero sin Nombre" da comienzo a la línea desenfadada, chispeante y popular de las últimas publicaciones de Parra, que culminan con "La Cueca Larga", editada en enero de 1958.

Pero lo sustancial de su obra está en los antipoemas. Y es curioso recordar aquí que el nombre fue también usado por el poeta peruano Enrique Bustamante Ballivián (1884-1937), el que en 1926 publicó en Montevideo una obra así llamada y en la que se nota la presencia de Huidobro¹.

Me interesa señalar algo del significado de este libro de Parra, girar un poco en torno a una idea interpretativa, tomándola ahora como motivo de trabajo.

Lo primero es que los antipoemas comunican, a través de su peculiar estructura, una visión distorsionada y pesimista del mundo².

Parra ha dicho que a él le interesa operar sobre la base de la frustración y de la histeria, elementos que ve como factores típicos de la vida moderna.

Al señalar esto en la Antología de Hugo Zambelli (Valparaíso, 1948), Parra da la clave de sus antipoemas.

Para bucear en esas zonas de desequilibrio del psiquismo humano, el poeta recurre a los siguientes medios:

1º Su poesía apunta hacia sucesos, es decir, considera como primordial el elemento narrativo. El mismo se presenta en una actitud activa y alucinada antes que de especulación o reflexión:

“Yo iba de un lado a otro, es verdad,
mi alma flotaba en las calles
pidiendo socorro, pidiendo un poco de ternura;
con una hoja de papel y un lápiz yo entraba en los cementerios
dispuesto a no dejarme engañar”.

(“Recuerdos de Juventud”).

Pero esa actitud que hemos llamado activa revela, además, un inmenso desamparo y una captación aguda de la soledad e incomunicabilidad del espíritu, sentimientos que aparecen en muchas obras de la literatura con-

¹Huidobro dio en “Altazor” (1919), la pauta de estas denominaciones: “Aquí yace Vicente, antipoeta y mago” (Canto IV).

²Obsérvese la categórica mención de los versos siguientes:

“De atrás para adelante grabar
el mundo al revés

pero no: la vida no tiene sentido”.

(“Soliloquio del Individuo”)

“... ”

lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el
[cielo se está cayendo a
[pedazos”.

(“Advertencia al Lector”)

temporánea, con similar violencia: pienso en algunos dramas del norteamericano Eugenio O'Neil.

Dice Parra al final de su antipoema "El Peregrino":

"Ustedes se peinan, es cierto, ustedes andan a pie por los jardines
debajo de la piel ustedes tienen otra piel,
ustedes poseen un séptimo sentido
que les permite entrar y salir automáticamente.
*Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas
soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas*".

2º Recurre a un lenguaje de formas coloquiales, en el que tienen cabida todas las expresiones posibles, desechando sólo las ya gastadas fórmulas del lenguaje tradicional poético. Es éste un aspecto interesantísimo de la obra de Parra, porque significa una conquista en la lucha que todo escritor entabla frente a las posibilidades que le brinda su idioma. La poesía chilena es rica en esta materia desde los tiempos de Pezoa Véliz, pero nunca como ahora se había logrado de manera tan consciente por un poeta que en una "Advertencia al Lector" dice: "Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto". Sólo que esta afirmación no es rigurosa porque no es un lenguaje nuevo lo que crea, sino que intenta y logra aprovechar los materiales cotidianos que se le ofrecen para alcanzar un distinto tono comunicativo.

3º El tipo de asociaciones que establece en los antipoemas, además de apuntar a menudo a una atmósfera onírica, se tiñe de humor por la desconcertante inadecuación entre lo que esperamos lógicamente y lo que se presenta, en cambio, como resultado. Me parece éste un rasgo peculiar en el estilo de los antipoemas, por medio del cual captamos una visión descalabrada del mundo, llena de irónica amargura.

Así en "Palabras a Tomás Lago", por ejemplo:

"Te vi por primera vez en Chillán
en una sala llena de sillas y mesas
a unos pasos de la tumba de tu padre.
Tú comías un pollo frío,
a grandes sorbos hacías sonar una botella de vino".

El verso "...a unos pasos de la tumba de tu padre", encierra una mención que nos llega como emocional. Pero el verso que sigue: "Tú comías un pollo frío" quiebra un sistema habitual y se carga de comicidad. En "Discurso Fúnebre" se ve esto más claramente.

Tomo algunas estrofas:

"Sepulturero, dime la verdad,
cómo no va a existir un tribunal
o los propios gusanos son los jueces.

Tumbas que parecéis fuentes de soda,
contestad o me arranco los cabellos
porque ya no respondo de mis actos,
sólo quiero reir y sollozar.

*

Nuestros antepasados fueron duchos
en la cocinería de la muerte:
disfrazaban al muerto de fantasma,
como para alejarlo más aún,
como si la distancia de la muerte
no fuera de por sí inconmensurable.

Hay una gran comedia funeraria.
Dícese que el cadáver es sagrado,
pero todos se burlan de los muertos.
Con qué objeto los ponen en hileras
como si fueran latas de sardina".

Como lo indica el verso: "Sólo quiero reir y sollozar", estos dos elementos son los que establecen los planos opuestos, pero siempre ligados, en la unidad total. Nótese las comparaciones: "Tumbas que parecéis fuentes de soda" y "con qué objeto los ponen en hileras/ como si fueran latas de sardina"/ o "nuestros antepasados fueron duchos en la cocinería de la muerte"/ cercanas al chiste frente a las menciones angustiadas de los versos: "Sepulturero, dime la verdad,/ cómo no va a existir un tribunal,/ o los propios gusanos son los jueces". O "como si la distancia de la

muerte/ no fuera de por sí inconmensurable". Por último, en estos otros: "Dícese que el cadáver es sagrado,/ pero todos se burlan de los muertos".

4º La estructura de los antipoemas es siempre reveladora de un estado de ánimo dramático. Ya la estructura misma es dinámica y obsesiva. Forma y contenido son aspectos inseparables de toda auténtica unidad poética y es por eso que en los antipoemas sentimos la existencia de una adecuación entre lo que el poeta quiere comunicar y el modo que ha empleado para hacerlo.

El tono de cada verso, con sus cadencias finales, tiene en los antipoemas una importancia decisiva. Veo que el tono crea una pendiente que nos precipita a su propio centro de confusión, densificándose de esta manera el clima del conjunto.

El tratamiento nuevo de los materiales poéticos que inicia Nicanor Parra me parece el mayor suceso de la poesía chilena en los últimos años.

También me parece útil cerrar esta rápida nota, con el breve e intenso antipoema titulado "SOLO DE PIANO".

"Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia,
un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso;
ya que los árboles no son sino muebles que se agitan:
no son sino sillas y mesas en movimiento perpetuo;
ya que nosotros mismos no somos más que seres
(como el dios mismo no es otra cosa que dios);
ya que no hablamos para ser escuchados
sino para que los demás hablen
y el eco es anterior a las voces que lo producen;
ya que ni siquiera tenemos el consuelo de un caos
en el jardín que bosteza y que se llena de aire,
un rompecabezas que es preciso resolver antes de morir
para poder resucitar después tranquilamente
cuando se ha usado en exceso de la mujer;
ya que también existe un cielo en el infierno,
dejad que yo también haga algunas cosas:
Yo quiero hacer un ruido con los pies
y quiero que mi alma encuentre su cuerpo".

GONZALO ROJAS (1917), representa también una actitud distinta con respecto a su generación.

Si Parra parte de la línea garcialorquiana, Rojas lo hace desde Huidobro, e incorporado luego en el grupo "Mandrágora", junto a Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid.

Ese fue el comienzo, porque en 1948 su libro "La Miseria del Hombre", único hasta la fecha, lo muestra ya en otro camino.

Este libro es valioso, pues se advierte en él una consciente y segura voluntad de búsqueda de expresión personal. Hay, es cierto, un leve acercamiento al Neruda de las Residencias, pero la voz se va haciendo aquí diferenciada, apunta con claridad un particular temple de ánimo.

Para definirlo en lo que toca al espíritu de su poesía, creo que no es erróneo tomar una frase con que Amado Alonso se refirió a Neruda: "Romántico por la exacerbación del sentimiento".

Poesía, en efecto, desgarrada, fuerte, surge ella de una problemática de pura desesperación frente a la existencia, sin resquicio alguno para la ironía ni para la esperanza. Observemos que el título de su libro —"La Miseria del Hombre"— es ya una denominación desencantada.

Hay un viento del Eclesiastés que nos envuelve, a veces, en esta poesía. El tiempo pasa y, como en el poema de Rubén Darío, Rojas ve "...la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos", y el "...no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos"¹.

Los contenidos que transmite la poesía de Gonzalo Rojas caben dentro del esquema de lo afectivo-conceptual. Paralela a su fuerza emotiva, se desarrolla una densa corriente de ideas.

El primer aspecto surge de la conciencia de la muerte que obsede y oscurece todo el clima del libro:

"En vano fuera rey y en vano fuera Dios,
porque siempre hallaría debajo de mi almohada,
como un aviso de que ya estoy muerto,
un gran charco de sangre".

("El Caos")

"Tanto vestirme para estar desnudo
con mi animal, y solo con mi muerte".

("La Cordillera está Viva")

¹Lo Fatal, de "Cantos de Vida y Esperanza".

"Yo no descanso nunca, yo no tengo reposo
porque me estoy haciendo y deshaciendo"

(Descenso a los Infiernos)

"Me pasa que estoy lleno, que ya no puedo más de oler el mundo,
que me ciega la ira de tanto estar en vela,
que me confundo, que vacilo,
que no resuelvo nada con sufrir las visiones de la muerte..."

("La Sangre")

Vemos que el estado de ánimo del poeta que esto ha escrito es de total angustia por un comprender y un vivir una realidad esencial, que dramáticamente se nos participa. Da, pues, testimonio de lo que siente como efímero: la vida. Pero este testimonio —siempre desgarrado— deriva hacia lo especulativo y se puebla de interrogaciones:

"Cuando abro en los objetos la puerta de mí mismo
¿quién me roba la sangre, lo mío, lo real?
¿Quién me arroja al vacío
cuando respiro? ¿Quién
es mi verdugo adentro de mí mismo?"

("El Principio y el fin")

Al proyectar su yo y verlo en relación con elementos que existen fuera de él, esta impresión de lo pasajero irremediable se ve reforzada y el poema alcanza, siempre, una manifiesta altura metafísica.

Da testimonio de la efímero de la existencia y la visión se ahonda porque la enfrenta a la eternidad, por ejemplo, o al sol que estará allí aún después de él, "ahí siempre, puntual en la espiga y en la aurora", como en el verso de León Felipe¹.

Dice Rojas:

"Vivo en la realidad.
Duelmo en la realidad.
Muero en la realidad.

¹De "El Viento y Yo".

Yo soy la realidad.
Tú eres la realidad.
Pero el sol
es la única semilla”.

(“El Sol es la Unica Semilla”)

En la “Antología” de Hugo Zambelli, Gonzalo Rojas declaró:

“Personalmente, estoy condenado a dar testimonio de lo efímero antes de deshacerme.

Cuando no se puede vivir sin dar un testimonio, hay que escribir aunque todo se oponga, aunque la Poesía se vuelva contra nuestro cuerpo efímero y lo devore”.

Creo que esta declaración no basta para determinar la poesía de Rojas. No puede decirse, como él lo plantea en esa nota, que sólo dé testimonio de lo efímero. Hay mucho más que eso en la amplitud de sus temas poéticos. Apunta y trata de entrar en los grandes problemas que son, justamente, todo lo contrario. No es efímera la libertad, ni el sol, ni la eternidad, ni el principio y el fin. Lo determina mejor este verso suyo de “Revelación del Pensamiento”:

“Mi canto expresa un número infinito,
y el infinito es hoja del sol . . .”

Gonzalo Rojas revela un gran dominio de los recursos estilísticos. De ahí que la estructura de sus trabajos, siempre en verso libre, no acuse las caídas que son frecuentes cuando, como entre nosotros, se emplea ésta sin conocer en forma cabal las leyes que la rigen.

Examinaré unos versos:

“Sin tener qué decir, pero profundamente
destrozado, mi espíritu vacío
llora su desventura
de ser un soplo negro para las rosas blancas,
de ser un agujero por donde se destruye
la risa del amor, cuyos dos labios
son la mujer y el hombre”.

(“La Eternidad”)

El poeta alude aquí a la presencia de la eternidad. Hay, entonces, un proceso de personalización de un elemento abstracto, ideal, puesto que la eternidad habla. Los tres primeros versos no anticipan el alcance del poema y bien podrían verse como un análisis que el poeta empieza a hacer de un estado emocional suyo:

Sin tener qué decir, pero profundamente
destrozado, mi espíritu vacío
llora su desventura

¿Qué es lo que nos quiebra esta, en apariencia, recta comprensión del poema? Vemos que son las menciones siguientes, que no aluden a vivencias personales, sino a fuerzas destructoras situadas fuera del ámbito concreto. Luego las identificamos con la muerte, la eternidad en última instancia, a través de las imágenes que se nos dan en los versos cuarto y quinto: "un soplo negro", "un agujero" que destruyen cosas vivientes y, justamente, las más vivientes: "las rosas blancas", "la risa del amor, cuyos dos labios son la mujer y el hombre".

La idea de la eternidad frente a lo vivo transitorio se refuerza por medio de procedimientos de antítesis y reiteración:

En el primer caso: "un soplo negro para las rosas blancas".

En el segundo: "De ser un soplo negro", "De ser un agujero".

Aquí la reiteración es en extremo fuerte porque se elabora sobre la base de un elemento verbal de existencia: ser, lo que intensifica el impacto emocional que recibimos al captar el sentido de la estrofa.

Además, el tono de este conjunto nos comunica, de alguna manera, una especial vibración emotiva. Lo recorre un hálito como de lamento. Los versos van quedando suspendidos y se unen, por encabalgamiento, a los siguientes. Esto ocurre hasta cinco veces en la estrofa que analizamos. Nótese cómo en un caso el encabalgamiento permite al poeta intensificar la mención de eternidad:

... mi espíritu vacío
llora su desventura ...

El verso se corta en "vacío" y la representación de la eternidad se nos hace casi gráfica, como de precipicio,

Este recurso estilístico es uno de los más frecuentes en la poesía de Rojas. Por medio de él logra efectos muy intensos de ritmo y de melodía, al mismo tiempo que —como ocurre en algunos poemas— agudiza el impacto afectivo¹.

La expresión poética de Gonzalo Rojas se ha condensado y se ha hecho más rigurosa después de "La Miseria del Hombre". En mucho ha contribuido a esta depuración de su obra —que ya linda con la maestría— el haber eliminado el frecuente uso de la interrogación retórica que, cuando no es estrictamente funcional, puede traicionar un poco la vivencia poética.

Los últimos poemas de Gonzalo Rojas dan una medida muy alta de su calidad. Pero, sobre todo, revelan la certeza de su angustia.

Leeré el poema "Los Días van tan rápidos":

Los días van tan rápidos en la corriente oscura que toda salvación
se me reduce apenas a respirar profundo para que el aire dure en mis
[pulmones

una semana más, los días van tan rápidos
al invisible océano que ya no tengo sangre donde nadar seguro
y me voy convirtiendo en un pescado más, con mis espinas.

Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera
nadie allá, voy corriendo a la materna hondura
donde termina el hueso, me voy a mi semilla,
porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas
y en el pobre gusano que soy, con mis semanas
y los meses gozosos que espero todavía.

Uno está aquí y no sabe que ya no está, dan ganas de reírse
de haber entrado en este juego delirante,
pero el espejo cruel te lo descifra un día
y palideces y haces como que no lo crees,
como que no lo escuchas, mi hermano, y es tu propio sollozo allá en el fondo.

Si eres mujer te pones la máscara más bella
para engañarte, si eres varón pones más duro
el esqueleto, pero por dentro es otra cosa,
y no hay nada, no hay nadie, sino tú mismo en esto,
así es que lo mejor es ver claro el peligro.

¹"Los días van tan rápidos" (inédito) es una buena muestra en este sentido.

Estemos preparados. Quedémonos desnudos
con lo que somos, pero quememos, no pudramos
lo que somos. Ardamos, Respiremos
sin miedo, despertemos a la gran realidad
de estar naciendo ahora, y en la última hora.

Inicio ahora una breve reseña sobre tres poetas de mi promoción.

Al tratarlos, debo reconocer que todo juicio puede resultar prematuro, puesto que la de ellos es una obra que está realizándose y que no debe, por lo tanto, tomarse como definitiva. Nadie sabe las variaciones que esta poesía joven va a experimentar en algunos años más.

Lo interesante es que lo realizado hasta el momento significa, además de una conciencia muy seria frente al oficio poético, un aporte digno de análisis¹.

ENRIQUE LIHN (1929) revela una capacidad vivencial nada común y una fuerte preocupación por resolver los problemas expresivos.

Como a Rojas, puede calificársele dentro de un esquema afectivo-conceptual. Por algunos de sus temas se le ve cerca de Parra.

La diferencia está en la contención emotiva, en los medios que emplea para sugerir estados de densidad, en el uso del verso libre que él lleva con frecuencia, pero también con elegancia, hasta el versículo; en la problemática, aquí más restricta, aunque no menos intensa.

Veremos dos trabajos suyos del libro "Poemas de este Tiempo y de Otro", publicado en 1955.

"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 contarle, se me ha vuelto infinito
o la nada que en él, como en todas las cosas,
se ocultaba, lo oculta,

¹Alguien tendrá que preocuparse, en otra ocasión, de ver el panorama general de estos últimos seis años y estudiar la obra de poetas de tanto interés como Miguel Arteche, Da-

vid Rosenmann Taub, Efraín Barquero, Pablo Guíñez, Ximena Sepúlveda, Mario Dazán, Armando Uribe, Hernán Montealegre, y otros.

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”).

El sentido de este poema es extraño y sugerente. La reiteración y el juego de sutiles oposiciones muestran una suerte de desdoblamiento en la contemplación, actitud que va tiñéndose de angustia cuando el poeta entra a relacionar este verse a sí mismo su individualidad con la conciencia de la muerte: “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...”

Observemos que esta última mención es sombría y que se intensifica en la medida en que el poeta usa, para expresarla, vocales graves, plenas de resonancias: “la nada que en él... / se ocultaba, lo oculta, / la nada que está en todo...”

De alguna manera, este admirable poema de Lihn me ha recordado la hondura metafísica de esos versos que Antonio Machado hace decir a su personaje Abel Martín:

“Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo”¹.

Otro rasgo de Lihn, al que ya aludimos, es el empleo del verso libre casi en la extensión de versículo. Veamos cómo crea con él un clima envolvente, rico en emotividad y en contenidos conceptuales:

Esta mañana,
un estudiante que ayer no más se abría paso entre la muchedumbre,
con el orgullo y el desprecio y una suerte de severa alegría a flor de labios,
con la elasticidad, seguridad y ceguera de un sonámbulo atraído por un
[objeto fijo;
insensible a los llamados que se escuchan de noche, en una casa de huéspedes:
retazos de canciones, suspiros, ruidos de puertas que se abren y cierran
[cautamente;

¹“Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas Varias”. Col.

Contemporánea. Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 2ª Edic., 1953.

mi vecino de pieza,
alguien que empecé a reconocer a la distancia como tropezara entre el primero
[y el segundo piso
por una especie de fatalidad a la que trataba de sobreponerse caminando
[en la punta de los pies;
un rostro, no. Un conjunto de ruidos que maldije y a los que terminé por
[habituarme,
articulándose, regularmente, a una misma hora de la tarde, a una misma
[hora de la mañana;
casi nadie:
un hombre joven, como yo y como yo dispuesto a salir adelante,
puso fin a sus días".

("Así es la Vida")

Dice el profesor Jorge Elliott que Lihn aún no ha logrado una expresión cabalmente suya. Yo finalizo esta nota agregando que está muy cerca de conquistarla.

ALBERTO RUBIO (1928) muestra otra de las posibilidades expresivas y de hallazgos de nuestra poesía joven.

Su temática es variada, pero puede decirse que posee un lenguaje ya diferenciado, hay un tono que lo caracteriza: es él, en último término.

La influencia de César Vallejo se deja sentir en el primer libro, "La Greda Vasija" (1952). Sin embargo, lo individualizan las siguientes notas:

1º Su lenguaje deriva hacia lo familiar, cotidiano.

2º Hay en él una vuelta hacia la claridad.

3º Su voz es, con frecuencia, irónicamente regocijada.

4º Se advierte una clara conciencia de la tierra, y

5º Le preocupan los problemas formales, que resuelve, no por la vía del verso libre, sino sometiendo su expresión al rigor de metros tradicionales.

La verdad es que enriquece su expresión con nuevos giros y con abundancia de transposiciones y desplazamientos. Esto es significativo para nuestra poesía: "el viejo vino en odres nuevos".

El poema "La Abuela" constituye excepción entre los de A. Rubio. "Está escrito en tercetos alejandrinos. Expresa, sin duda, una vivencia muy hondamente sentida. Se desarrolla en dos planos paralelos. Uno muestra a la abuela entrando en la muerte y el otro hace alusión a un viaje, a elementos marinos: el ataúd como una "negra nave" y la partida a extraños puertos"; la muerte,

Se puso tan mañosa al alba fría,
la cerrada de puertas, la absoluta de espaldas,
cosiéndose un pañuelo que nadie conocía.

Se bajó bien los párpados. Con infinita llave
los cerró para siempre. Unos negro marinos
vinieron a embarcarla en una negra nave.

Y la nave, de mástiles de espermas y de velas
de coronas moradas de flores, era el barco
que lleva a extraños puertos a las hondas abuelas.

No hizo caso a nadie: ni a la hija mayor,
ni a su eterno rosario: tan mañosa se puso,
tan abuela recóndita metióse en su labor.

Ni el oleaje de rostros, ni la llánteo resaca
pueden ahora atraer su nave hasta esta costa:
¡ni nadie de su extraño pañuelo ahora la saca!

Las sugerencias ambientales del poema se refieren a una visión de velorio: "mástiles de espermas y de velas", "coronas moradas de flores". Por otra parte, vemos el ir y venir de personajes en torno a esta muerta, que la lloran, ya inútilmente: "oleaje de rostros", "llánteo resaca". El verso final repite la idea de mortaja que da el elemento "pañuelo" ya en el primer terceto: "¡Nadie de su extraño pañuelo ahora la saca!"

Además del aporte que significa su calidad, lo definitivo de Rubio está en su preocupación por poetizar sobre asuntos y aspectos de la tierra, de los hechos cotidianos, confiriéndoles gracia y lozanía.

La imaginación de Rubio se desborda, a veces, frente a la naturaleza, como en el poema "Invierno", por ejemplo:

"Los ángeles de lluvia hacen la lluvia.
Elevan la guitarra con sus cuerdas de lluvia,
y lanzan la tonada seminal del invierno.
Una cueca de pájaros se cierce inversamente.
Son pañuelos las nubes que cubren todo el cielo.
Allá arriba los ángeles chilenos bailan cueca,

sordamente extendidos, zarandeando los cielos.
Los árboles se embriagan, sin hojas musicales,
de un vino lleno de hojas allá en su savia adentro.
De raíz en raíz van creciendo, creciendo.
Y bailan una cueca primavera los árboles”.

Su poema “Brindis”, publicado primero en el N° 1 de la Revista “Extremo Sur” (enero de 1955) y luego en la “Antología de Poetas Universitarios” (1956), debe considerarse como la más lograda expresión sensualista de una costumbre de la vida chilena.

JORGE TEILLIER (1935). Poeta de melancolía sureña y campesina, en apariencia es, en realidad, mucho más que eso. Hay en él una noble voz que se acerca a lo familiar y a las vivencias cotidianas dándoles una profunda y dolorosa dimensión existencial. Le angustia una vibración soterrada de tiempo que pasa y una secreta nostalgia por cosas perdidas —siempre el tiempo, al fin de cuentas— crea una atmósfera neblinosa en torno a sus poemas.

No es raro que su lectura evoque la poesía del lituano Oscar de Lubisz Milosz. Antes que influencia, yo diría que lo que hay es una extraordinaria afinidad de temperamentos.

El dominio con que maneja elementos directos —“el molino”, “un puente sobre el río”, “el aroma”, “una naranja hundiéndose en las aguas”, “el olor a pan amasado”, “las fuertes ordeñadoras curvadas con el peso de los baldes”, “las ramas de los pinos”, etc.—, muestra el mundo del poeta, un mundo que conmueve porque “habla de cosas que existen” y se dicen con intensidad de tiempo humano, de destino humano.

Finalizaré esta reseña de la poesía de Jorge Teillier con un poema del libro “Para Angeles y Gorriones” (1956):

“De nuevo vida y muerte se confunden
como en el patio de la casa
la entrada de las carretas
con el ruido del balde en el pozo.
De nuevo el cielo recuerda con odio
la herida del relámpago,
y los almendros no quieren pensar
en sus negras raíces.

El silencio no puede seguir siendo mi lenguaje,
pero sólo encuentro esas palabras irreales,
que los muertos les dirigen a los astros y las hormigas,
y de mi memoria desaparecen el amor y la alegría
como la luz de una jarra de agua
lanzada inútilmente contra las tinieblas.

De nuevo sólo se escucha
el crepitar inextinguible de la lluvia
que cae y cae sin saber por qué,
parecida a la anciana que teje
sin recordar que su nieto ha muerto.
Y se quiere huir
hacia un pueblo donde aún es joven la vida,
y el trompo lanzado por un niño
todavía no deja de girar,
esperando que yo lo recoja,
pero donde se ponen los pies
desaparecen los caminos,
y es mejor quedar inmóvil en este cuarto,
pues quizás ha llegado el término del mundo,
y la lluvia es el estéril eco de ese fin,
una canción que tratan de recordar
labios que se deshacen bajo la tierra”.

(“La última isla”)

Nota final:

Rápido bosquejo ha sido éste sobre algunos poetas chilenos. Traté de ver qué había en ellos, explicarme —ya con más calma que a la primera lectura— la causa de las impresiones que me comunicaron. Sólo un intento. Siempre queda lo imponderable que no se explica y que es, después de todo, la sustancia de “ese juego, el más inocente entre todos, pero el más terrible” como dijo Hölderlin, que llamamos “la Poesía”.

Frente a mi promoción, todavía demasiado cercana para juzgarla, yo reafirmo mi fe porque veo en ella una alentadora conciencia de trabajo, una sincera lucha en la búsqueda de su propia expresión,