

porcionan organicidad a la imagen aparentemente caótica del venturoso momento que vive la novela hispanoamericana. A la vez, el especialista y el escritor mismo, pueden obtener motivaciones poiémicas de largos alcances y estímulos que nutran sus afanes de reflexión y de creación.

Al margen de los datos objetivos de dominio general, formulados en las páginas que comentamos, como los orígenes de la novela hispanoamericana, las influencias extranjeras, la nómina de las novelas según sus temas, el desmontaje sistemático de la fama que gozaron las llamadas novelas ejemplares, se debaten también problemas apasionantes, cuya discusión no se agota aún, como es el caso del establecimiento de los principios para una clasificación de la novela hispanoamericana y la fijación de sus rasgos distintivos, válidas para juzgar el valor real de la producción novelística americana, en una confrontación universal.

JULIO DURÁN CERDA

ENRIQUE LIHN. LA PIEZA OSCURA, 1955-1962, Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 1963, 65 págs.

Como el título bien indica, en este libro se recoge la producción poética de Enrique Lihn desde 1955 a 1962. En ella se cuentan dos poemas, *Monólogo del padre con su hijo de meses* y *Monólogo del viejo con la muerte*, que fueron premiados en los primeros *Juegos de Poesía*, efectuados en 1956. Ambos se publicaron en la revista *Extremo Sur* [4 (1956), 6-7]. Conservan en el volumen una cierta singularidad que parece provenir de su antiguo prestigio. Su forma no se repite en el resto de los poemas, salvo el extenso y complejo poema *Raquel* tan diferente sin embargo, por su contenido objetivo y por el temple de ánimo que allí se plasma, a los dos anteriores. Quien lea este libro podrá apreciar perfectamente las características sostenidas de la obra de Lihn y el crecimiento que las acompaña como profundidad y densidad de la experiencia poética. *Nada se escurre* (1949), *Poemas de este tiempo y de otro* (1955) y *La pieza oscura* (1963), jalonan una creación estimable que ha penetrado a la madurez con los signos inequívocos de un poeta de primer orden que hay que comenzar a citar entre los nombres más destacados de la poesía chilena.

El contenido objetivo de este volumen es extremadamente variado y difícil de esclarecer, pero si hemos de destacar sus líneas dominantes, sobresale la presencia de lo abominable. De un abominable multiforme que es variadamente tiempo, muerte, nada, polvo, depredación, infierno. Junto a ello adquiere relieve la condición espectral de ciertos entes, muertos, fantasmas, sombras, que parecen representar la insegura sobrevivencia de los seres bajo el dominio universal de la erosiva acción del tiempo. Inseguridad y expectación abierta desde un horizonte que se siente cerrado, que se proyecta en anhelantes preguntas por la orien-

tación, por la posibilidad no cegada que permita la existencia y anime la esperanza. Al lado de estos contenidos, que se despliegan en trágicas tensiones, anima la ironía y el humor negro de una vertiente que tiene en la poesía de Nicanor Parra su antecedente inmediato, pero que Lihn ha sabido asimilar y convertir en originalidad indisputable. La poesía de *La pieza oscura* eleva su originalidad sobre la tradición de la poesía contemporánea y el autor ha sabido ver en sus modalidades específicas la condición de posibilidad de su propia poesía. Tal asunción de la tradición inmediata, sobrepujada en diversos términos por su propia obra, implica conciencia poética y no un simple vasallaje incoloro.

Si atendemos al contenido de los *Monólogos* mencionados, veremos que la aproximación a la poesía de Parra se establece en relación al curso de la existencia humana en sus aconteceres vulgares y sus valoraciones manidas y con la ironía que impregna la visión de tal curso. Pero en la poesía de Enrique Lihn es decisiva la forma que adopta el poema, en los dos casos, determinado por la actitud del hablante, el padre y la muerte en cada uno de ellos, y el modo de configurar el apóstrofe, el ademán lingüístico que determina la estructura. La referencia al *tú* en el *Monólogo del padre* está traspasada del modo paternal, algo hecho de ternura, de confianza y de temor, que se comunica a cada apelación y proporciona la tonalidad general al poema. La muerte, en cambio, en el *Monólogo del viejo* apela al *usted* de ironía respetuosa, de deferencia convencional con que alguien se refiere a una persona de su proximidad cuando debe a la vez guardar con ella alguna distancia, la distancia que da la superioridad, la autoridad o el respeto. En el *Monólogo* esta forma del apóstrofe comunica al poema toda su feroz ironía. Nada más opuesto a esta modalidad del apóstrofe que el *tú* a que se apela en el poema *Raquel*, una notable elaboración de dramático desarrollo, en que el encuentro con el *tú* posee singular sentido emotivo y nostálgico y expone uno de los aspectos esenciales de esta poesía: la paradógica experiencia de un tiempo que corre y permanece. Ahora bien, estas estructuras de apóstrofe son ajenas a la poesía de Nicanor Parra y una pura resonancia familiar no podría legítimamente conducir a una negación de originalidad en estos notables poemas.

La mayor parte de esta colección tiene forma enunciativa. Si ponemos ahora atención en la actitud adoptada por el hablante frente a lo objetivo, observaremos que los poemas de este volumen, salvo los arriba comprendidos en la forma del apóstrofe, se reducen a comunicar o enunciar su conocimiento de las objetividades que selecciona. Adopta un ademán lingüístico que lo lleva a proponer primeramente, como quien enuncia el asunto de una historia, la desenvuelve y avanza progresivamente para proclamar, hacia el final, lo que sorprende como la esencia del mundo objetivo. Esta actitud implica una diferenciación bien clara del hablante y de lo objetivo a que se enfrenta, si bien naturalmente tienden a confundirse. El grado de identificación entre el pla-

no de las objetividades y del hablante es diverso y lo es también la plasmación de las instancias correspondientes al hablante. Pueden ser mínimas como en el poema *Gallo*, donde se reducen a indicios situacionales, o ricos como en *Zoológico*, o en la serie de *La pieza oscura*, *Invernadero*, *El bosque en el jardín* y otros, caracterizados por un hablante en la primera persona del plural.

Un poema notable que tiene la forma de la enunciación es *Gallo*, pequeña obra de rara perfección, destinada posiblemente a las antologías. Hay, primeramente, la enunciación del ente de que se trata descrito con notas imaginarias que le confieren una excepcional y superior condición: *Este gallo que viene de tan lejos en su canto, / iluminado por el primero de los rayos del sol*. La condición se intensifica en la imagen que se le superpone, al tiempo que se fija la situación y la imagen alcanza una matización afectiva del hablante: *Este rey que se plasma en mi ventana con su corona viva, odiosamente*. La anáfora sirve a la intensificación de esta imagen de un remoto poder siempre presente. La descripción del *gallo-rey* continúa en un equilibrio de rasgos negativos y de positivas personificaciones, de determinaciones de lo indeterminado —*la Sala del Banquete, las gárgolas*— que crean una situación imaginaria que subraya la importancia del objeto. El *gallo-rey* aparece confinado en un espacio en donde impera como único poder odioso, cuya odiosidad hiriente se plasma en la serie sonora de las palabras *viva, grita, grito, grita, limita* que destacan tan notoriamente sobre la masa sonora del poema, neutra en su coloración general. Su manifestación dominante, el gritar, el grito, se expresa en una trimembración, intensificadora por la gradación que comportan sus términos, que trae nueva incertidumbre sobre la consistencia de este ente que ya sorprendemos agresivo y poderoso: *Grita de piedra, de antigüedad, de nada*. El verso siguiente encierra gran parte de la potencia lírica en que se funden lo objetivo y lo subjetivo del hablante quien parece proyectar, sobre la pétreo condición de un gallo que canta, el sentimiento de lo abominable que el gesto le provoca en la visión: *lucha contra mi sueño, pero ignora que lucha*. La significación de este verso en la estructura total del poema puede medirse en su simetría, es un alejandrino (7+7) que comienza y termina con la misma palabra, *lucha*; que apunta al carácter agresivo ya señalado. A ello sigue un paréntesis, que pone nueva incertidumbre a la existente sobre la insegura identidad de este ser, con la perturbadora aparición de un tiempo verbal ajeno al presente destemporalizador que domina en el poema. El poema que ha progresado hasta aquí en una caracterización del *gallo-rey*, se resuelve en la progresión verbal en una primera deformación expresada en una notable imagen de planos superpuestos: *Se limita a aullar como una hereje en la hoguera de sus plumas*. Finalmente, se proclama la esencia del ente, su carácter abominable, su revelación demoníaca: *Y es el cuerno gigante / que sopla la negrura al caer al infierno*. El además lingüístico es inequívoco, marcha progresivamente seguro hacia el final y remata en la proclamación

de la esencia abominable, de la presencia intemporal y del poder que anula, que siembra el no ser, que condena, poderoso e incierto, sin límite preciso.

La poesía de Lihn puede ser analizada en diferentes niveles de su estructura con posibilidades de grandes hallazgos expresivos; tanto en las formas métricas y sus peculiaridades, como en el estrato del sonido, de la palabra y de la sintaxis que en su bien estructurada obra contribuyen solidariamente al análisis del sentido y de la estructura poemáticos. Su obra merece reconocimiento y estudio y se muestra como una excelente incitación para el conocimiento de nuestra poesía contemporánea, tan desprovista en general de estudios serios y cuidadosos. En otra ocasión y lugar publicaremos algunos estudios sobre este poeta y su obra que contribuyan en alguna medida a superar este vacío lamentable.

CEDOMIL GOIC

JORGE TEILLIER. POEMAS DEL PAIS DE NUNCA JAMAS. Santiago de Chile, Talleres de Arancibia Hnos., 1963. 44 p. (Colección *El viento en la llama*. Segunda serie - 6).

Con la publicación de su último libro, Jorge Teillier ha obligado a la crítica a replantearse ciertos problemas, relativos a la crisis expresiva que se quiso advertir en un momento de su desarrollo poético, a raíz de la aparición de *El árbol de la memoria*, en 1961.

En el Nº 3 de la revista *Alerce*, correspondiente a diciembre de ese año, Enrique Lihn señaló al autor los peligros que afrontaba su obra, caracterizada por las excelencias de "una forma ajustadísima, de fácil y grata aprehensión", pero en cuyas propias virtudes era ya visible la posibilidad de una caída en el virtuosismo y en el abuso de un lenguaje que, en cuanto fuera sólo una repetición, determinada por la habilidad adquirida, vendría a constituirse en una suerte de nueva retórica. La lectura de estos *Poemas del país de Nunca Jamás* demuestra, por una parte, que la observación de Lihn no carecía de fundamento, y, por otra, que aquella sana voz de alerta no fue escuchada por el destinatario.

Los elementos y motivos de este libro son, en esencia, los mismos que configuran toda la poesía anterior de Teillier; el ámbito del mundo aldeano que se evoca y el tono nostálgico de la evocación, también son los mismos; los procedimientos (transferencias afectivas, sistema de comparaciones, etc.), se mantienen casi en su totalidad. Y nada hay que objetarle en este terreno, pues son éstos los rasgos que califican su individualidad creadora. Pero el conflicto de su poesía actual, reside en el debilitamiento de la tensión interior, en su frecuente carencia de profundidad, hasta el punto de que, a veces, el testimonio que nos da sobre la fugacidad del tiempo —tema éste central en toda la obra del autor—, no pasa más allá de una levisima insinuación, como si hubiera preferido, en un afán de virtuosismo extremo, elegir las formas expresivas más sutiles y,