

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

**Configuración identitaria del sujeto al interior de *La pieza oscura* de Enrique Lihn y *Crónica del forastero* de Jorge Teillier**

Informe de grado presentado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas.

Alumno:

**Esteban Patricio Alarcón Núñez**

Profesora Guía: Paula Miranda H.

**Santiago, 2006**



<b>Introducción .</b>	<b>1</b>
<b>Marco teórico .</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo I: Nostalgia y rememoración .</b>	<b>9</b>
<b>Crónica del Forastero (1968). . .</b>	<b>13</b>
<b>La pieza oscura (1963) .</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo II: Heterogeneidad lingüística .</b>	<b>17</b>
<b>Autobiografía, viaje y escritura dialógica en La pieza oscura .</b>	<b>19</b>
<b>Autobiografía, viaje y crónica en Crónica del forastero .</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo III: Sujeto múltiple. .</b>	<b>25</b>
<b>a) Autorreconocimiento .</b>	<b>25</b>
<b>a.1) Autorreflexividad .</b>	<b>26</b>
<b>a.2) Sujeto cronista y extranjero .</b>	<b>27</b>
<b>b) La existencia de otros .</b>	<b>29</b>
<b>Los hombres-memoria: “genealogistas” .</b>	<b>29</b>
<b>Capítulo IV: Cosmología estética .</b>	<b>33</b>
<b>El espacio de la ciudad . .</b>	<b>34</b>
<b>El espacio del Lar .</b>	<b>35</b>
<b>Los perpetuos destiempos de La pieza oscura. .</b>	<b>37</b>
<b>El tiempo instantáneo de una Crónica .</b>	<b>38</b>
<b>Conclusión .</b>	<b>41</b>
<b>Bibliografía .</b>	<b>43</b>
<b>De los poetas .</b>	<b>43</b>
<b>General .</b>	<b>43</b>
<b>Sobre Enrique Lih .</b>	<b>45</b>
<b>Sobre Jorge Teillier . .</b>	<b>46</b>



# Introducción

Los griegos de la edad arcaica hicieron de la memoria una diosa, Mnemosine. Ella es la madre de las nueve musas y reclama a la mente de los hombres el recuerdo de los héroes, de sus grandes gestas y preside la poesía lírica. El poeta es, por lo tanto, un hombre poseído por la memoria, un adivino del pasado.

Pero no es tema de este informe de grado ni la mitología griega ni las grandes gestas de héroes pasados, sino la pequeña historia, una parte de la historia de la poesía chilena. Existe, eso sí, la necesidad de “habitar mundos que existían antes de nuestro nacimiento”, como dijera una gran profesora por ahí. Más exactamente, el objeto de este informe es describir y comparar cómo la memoria, a través de la nostalgia y la rememoración, permite la configuración de la identidad de sujetos al interior de *La pieza oscura* de Enrique Lihn (1929 -1988) y *Crónica del Forastero* de Jorge Teillier (1935-1996).

La génesis de este informe se encuentra en la necesidad de poner en diálogo la obra poética de dos autores que tienen en común no sólo el hecho de compartir un contexto sociocultural similar sino el haber sido alzados como referentes y pilares fundamentales de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo pasado, pero que, sin embargo, aparecen como una pareja antagónica imprescindible, ya que sirve a la crítica para explicar los dos polos entre los cuales se articula la poesía de su promoción: la poesía lírica y la poesía urbana.

Me interesa rescatar sus a partir de la relativización de la línea divisoria que ha separado sus proyectos poéticos tajantemente y responder a una pregunta ¿Es la

memoria personal y el recuerdo, esto es, la capacidad de contar(se) la propia historia, un recurso suficiente y valedero a la hora de construir una identidad personal en *La pieza oscura* y *Crónica del forastero*?

Para responder a esta pregunta y lograr el objetivo propuesto, este informe se divide en cinco partes. La primera parte es un marco teórico que expone y explica sumariamente los conceptos teórico-metodológicos esenciales utilizados en esta investigación y que permitirán conocer de mejor manera la poesía de ambos poetas. Mientras que el resto del cuerpo central se divide en cuatro capítulos, cada uno de los cuales se centra en distintos ámbitos de la configuración identitaria.

El primer capítulo trata sobre el componente de la identidad que se preocupa de las cualidades o categorías sociales compartidas, tanto por los autores como por los contextos en que se instalan ambas obras. Se persigue dar respuesta al objetivo específico de contextualizar ambos poemarios e indagar en la relación conflictiva que comienza a emerger durante este periodo (década del 60) entre identidad personal e identidades culturales. También en este capítulo se realizarán consideraciones generales sobre *Crónica del forastero* y *La pieza oscura*, atendiendo a la idea de comunidad/nostalgia y rememoración, respectivamente.

En el capítulo segundo se analiza la importancia que ambos poetas le conceden a la escritura, específicamente a la poesía, en la construcción de una identidad, y su vinculación (de la poesía) con la memoria y el recuerdo. El interés de este capítulo está puesto en el género de esta escritura o, mejor dicho, en la negación a la afiliación genérica que realizan ambas obras, actualizando architextos (no puramente literarios) en una clara apertura hacia lo no poético.

El tercer capítulo está dedicado al/los sujeto/s de esta poesía. Específicamente al autorreconocimiento que el sujeto hace de sí: autorreflexividad en Lihn; cronista y extranjero en el caso de Teillier. Así como el reconocimiento de la existencia de otros y que conduce al sujeto poético a transfigurarse en un “genealogista”, un hombre-memoria.

El cuarto y último capítulo se reservará para establecer la configuración del sujeto en un determinado tiempo y espacio, considerando que es singularmente relevante en la construcción de la identidad personal los momentos y lugares de la infancia y la familia.

## Marco teórico

Para Habermas es posible que un sujeto configure su identidad personal siempre y cuando sea capaz de construir su memoria, aquel que tiene identidad personal es aquel capaz de relatar su propia historia. Y apoderarse de la memoria y del olvido no ha sido solamente preocupación de las clases, de los grupos y de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas, sino también de aquellos individuos anónimos o no tan anónimos que aspiran, enfrentados al caos, al orden, a “rehacer el mundo”, como dijera Jorge Teillier.

No debe entenderse la memoria únicamente como la capacidad de conservar determinadas informaciones y de actualizar impresiones o informaciones pasadas, pues la memoria también se encuentra muy asociada a la reminiscencia (facultad de volver a llamar voluntariamente el pasado). La actividad rememorativa, señala Carmen Foxley, consigue cierto distanciamiento y desplazamiento fenoménico, reflexivo y crítico, cierta indeterminación que estimula la indagación.

El acto mnemotécnico es fundamentalmente un comportamiento narrativo, el empleo de un lenguaje representa una extensión de las posibilidades de alcance de nuestra memoria, gracias a eso, está en condiciones de salir fuera de los límites físicos de nuestro cuerpo. El lenguaje opera como vehículo a través del cual compartimos memoria y construimos recuerdos sociales, en este sentido, la memoria se puede entender como un constructo social que se relaciona con la identidad.

Es inevitable cuando tratamos el problema de la identidad el esencialismo, esto es, referirse a aquello que permanece. No es de extrañar entonces que Tugendhat le otorgue

un papel fundamental a la memoria en la identidad, pues es a través del ejercicio de la memoria que el individuo es capaz de seguir siendo el mismo pese a que ha transitado por distintos cambios y momentos. Pero la identidad no se trata de una herencia inmutable, sino que también es un proyecto a futuro; el individuo es interpelado por un conjunto de redes sociales con las cuales él se identifica o no lo hace y que configuran su forma de ser en el mundo.

Grinor Rojo distingue tres categorías y/o niveles diferentes de identidad, dichos niveles dispuestos desde un grado de menor a uno de mayor abstracción serían: El nivel de lo singular; el de lo particular y el de lo general o universal. El plano de la singularidad se preguntará por la identidad del individuo y qué lo hace distinto de los demás. En cambio, en el plano de la particularidad la pregunta es por la identidad de un colectivo: un grupo más o menos grande de personas. Mientras que en el plano de la generalidad la pregunta es por la identidad de los seres humanos *todos*. El presente trabajo se centrará en la configuración de la identidad individual y en aquellas identidades que, aún siendo colectivas, se colocan –en el decir de Stuart Hall– “por debajo” de la identidad nacional. Sin embargo, las identidades personales y colectivas, argumenta Jorge Larraín, se necesitan recíprocamente, por consiguiente, estas últimas no deben ser obviadas pues constituyen una referencia importante para ambos poetas.

Para Larraín son tres los componentes de la identidad: las cualidades o categorías sociales compartidas (cada categoría compartida es una identidad cultural); los elementos materiales: el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de autorreconocimiento; y la existencia de “otros”, que se puede manifestar a través de la internalización de opiniones de unos “otros significativos” o respecto de quienes nos distanciamos para adquirir un carácter distinto y específico.

Se ha hecho mención a términos como “individuo” y “sujeto”, pero hasta el momento no se ha explicitado a qué refieren o cómo deben ser entendidos acá. La noción de sujeto es una noción extremadamente controvertida, aun más cuando tratamos de literatura. Es preferible, entonces, concebir al individuo sujeto –como lo hace Edgar Morin– como una estructura organizadora que puede tomar conciencia de sí mismo a través del instrumento de objetivización que es el lenguaje. Un ser computante, es decir, un ser que se ocupa de signos, de índices, de datos (de información) y que está indisolublemente unido a ese acto en el que no sólo se es la propia finalidad de sí mismo, sino que también se es autoconstitutivo de la propia identidad. Hay pues un principio de identidad complejo que posibilita todas las operaciones de tratamiento objetivo, pero con finalidad subjetiva. Y es así como ese principio permite la autorreferencia: puedo tratarme a mí mismo, referirme a mí mismo, porque necesito un mínimo de objetivización de mí mismo a la vez que permanezco como yo-sujeto.

En este sentido es la autobiografía el discurso por excelencia en que se despliega la escritura autorreferencial, motivo por el cual cumple una función relevante dentro de este estudio. Es evidente, sin embargo, que los textos que se analizarán aquí pertenecen al género de la poesía y no al autobiográfico –por lo menos no como se lo concibe tradicionalmente. Por consiguiente, es necesario esclarecer este punto. No se puede considerar la autobiografía, señala De Man, como un género sino que se trata de una forma de textualidad, lo autobiográfico debe ser entendido como una clase de discurso



---

actualizado dentro de un género literario, es decir, incorporado o desplegado por y en el interior del género poético.

Gusdorf aporta dos elementos esenciales para el estudio de la autobiografía: en primer lugar, se centra en la elaboración que hace el escritor de esos hechos en el presente de la escritura: la memoria ya no sería un mecanismo de mera grabación de recuerdos, sino un elemento activo que reelabora los hechos, que da forma a una vida que sin ese proceso activo de la memoria carecería de sentido, la memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno. Paralelamente a este nuevo énfasis en el presente, se da un nuevo desarrollo, ya que al perder la autobiografía su condición de objetividad, el escritor pierde a su vez autoridad, al pasar de ser un testigo fiel y fidedigno a ser un ente en busca de una identidad en última instancia inasible.

Para referirse a sí mismo hay que referirse al mundo externo. Este proceso de autorreferencia es importante en la medida que consideremos que es siempre constitutivo de la identidad subjetiva. El sujeto es autónomo, pero para ser autónomo, hay que depender del mundo externo. El sujeto extrae información del mundo exterior a fin de organizar su comportamiento. Más aún, toma la organización del mundo exterior. Esto significa que los individuos producen la sociedad, la que produce a los individuos<sup>1</sup>. Por eso es necesario referirse en este estudio al contexto sociocultural en el que se instalan ambas obras poéticas y que influye en ellas, momento histórico que ha recibido el nombre de postmodernidad<sup>2</sup>.

Se entenderá, en un sentido estricto, que la literatura postmoderna en cada contexto específico, empezará siendo en primer lugar, una reacción contra la literatura moderna consagrada y canonizada en su propio campo literario, en la segunda mitad del siglo XX. Pero en un sentido más amplio, la postmodernidad ha sido definida como un estadio histórico de la humanidad, caracterizándose por una serie de rasgos que la opondrían o la colocarían en tensión respecto a la modernidad: para Lyotard, la cultura postmoderna se relaciona con un cambio en el estatuto del saber que ha ocurrido a partir de los años cincuenta. La incredulidad postmoderna rehuye todo metalenguaje universal (derrumbe de los grandes relatos), e implica una dispersión de las formas del saber en una pluralidad de lenguajes locales y provisorios, que Lyotard llama “pequeños relatos”.La

<sup>1</sup> Es un sujeto social el que produce, trabajando con los objetos ideológicos, un discurso sobre la realidad; y es también un sujeto social el que “refleja” lo social en la literatura, como resultado de su actividad dentro y con las ideologías. En segundo lugar, son las ideologías sociales las que producen al sujeto, cuya conciencia es el espacio de entrecruzamiento de los diferentes sistemas ideológicos y el sistema de la lengua (Bajtín).

<sup>2</sup> Para Bajtín el hecho literario es un reflejo lingüístico de las ideologías sociales, sin embargo la conciencia no entra en contacto con lo real sino a través del “mundo ideológico”, el conjunto de formas colectivas de la conciencia social; en el conocimiento la conciencia no desempeña una función refleja mecánica sino que es actora de un proceso y el producto de su actividad es un reflejo. El ideograma es la representación, en la ideología, de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideograma articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación, y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias. Son ideogramas los que entran como contenidos de las representaciones literarias sin la intermediación de estas unidades discursivas. Por lo tanto, el ideograma artístico y el social al confluir en la obra literaria orientan el texto en determinada dirección tanto dentro del ambiente ideológico como del sistema y de la literatura.

noción moderna del sujeto lo concibe autónomo e individual. Ser avanzado, adelantado con respecto a su tiempo, acerca la originalidad literaria a la profecía y a la capacidad de revelar el futuro: lo nuevo, tan buscado por los modernos, se impregna de contenido trascendental y sacraliza el discurso literario. El escritor moderno, en consecuencia, se rodea de cierta aura de privilegiado, héroe (a menudo maldito) y profeta. El escritor postmoderno, en cambio, cuestiona la supuesta autonomía del sujeto moderno y la capacidad creadora: se sabe irremediabilmente situado e incapaz, en consecuencia, de inventar algo nuevo, de crear algo que trascienda. Es testigo –y practicante– de una desacralización tanto de la política como de la literatura. Deja de ser héroe y a la larga termina siendo una simple persona “común y corriente”, cuya escritura es un trabajo como cualquier otro.

Señala Stuart Hall que las identidades modernas están siendo descentradas, esto es, discolocadas o fragmentadas. Ese proceso produce al sujeto postmoderno, conceptualizado como carente de una identidad fija, esencial o permanente. La identidad se torna una “celebración móvil”: formada y transformada continuamente en relación a las formas de las cuales somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean. El sujeto asume identidades diferentes en diferentes momentos, identidades que no son unificadas alrededor de un “yo” coherente. Dentro de nosotros hay identidades contradictorias, empujando en diferentes direcciones. Se entenderá que una estructura dislocada es aquella cuyo centro es dislocado, no siendo sustituido por otro, sino por una pluralidad de centros de poder. Las sociedades modernas no tienen ningún centro, ningún principio organizador único y no se desenvuelven de acuerdo con el desdoblamiento de una única “causa” o “ley”: sociedades atravesadas por diferentes divisiones y antagonismos sociales que producen una variedad de “posiciones de sujetos”, es decir, de identidades. Para Hall, la tendencia a una mayor interdependencia global, producto de la modernidad, está llevando al colapso de todas las identidades culturales fuertes y está produciendo aquella fragmentación de códigos culturales, aquella multiplicidad de estilos.

José Bengoa sugiere que la modernización se ha producido en progresivas oleadas en Chile. A períodos de relativa calma, desarrollo equilibrado poca o nula expansión capitalista, se suceden olas expansivas, de grandes transformaciones subterráneas. Y la década de los 60 habría sido uno de aquellos períodos de modernizaciones violentas, compulsivas e irreflexivas<sup>3</sup>, que tienen el problema de romper con las identidades pasadas, desvalorizar la cultura y provocar un enorme vacío cultural. En esos casos abunda la falta de sentido y la (re)construcción, (re)diseño y (re)fundación de la comunidad perdida se transforma en una necesidad imperiosa.

---

<sup>3</sup> Jorge Larraín también coincide en que el período que va de 1950 a 1970 se caracteriza por la expansión, la consolidación de una democracia de participación más amplia y procesos de modernización de la base socioeconómica. Industrialización, ampliación del consumo y del empleo, creciente urbanización, expansión de la educación y surgimientos de nuevas tecnologías comunicacionales (TV: transmisión de valores modernos y creación de una cultura de masas). Así como por la consolidación de movimientos políticos de izquierda y los patrones Keynesianos: Estado intervencionista y proteccionista en lo económico, pero que a la vez introduce el bienestar en salud, seguridad social, habitación y vivienda. Con todo, los beneficios continúan concentrados y las grandes masas excluidas.

Los poemarios de Lihn y Teillier que aquí interesan se instalan en el tenso espacio que hoy conocemos genéricamente como el 68; figura que apunta a una profunda fractura de la modernidad y a una “salida a la calle” de los colectivos sociales, como señala la profesora Paula Miranda. Modernidad que había fundado una nueva forma de unión de la comunidad, el poder y el tiempo, dotada de sentido: la nación, comunidad política imaginada<sup>4</sup> como inherentemente limitada y soberna.

Período, el de la década del 60, de tensión dado en el borde de la modernidad, en el que se despliega un complejo campo de batalla, donde entran en conflicto las preguntas por el sujeto y sus discursos; período en que se alcanza el paroxismo de la desconfianza y desprestigio de los lazos sociales como únicos vínculos de la convivencia. Por tanto, también es el momento en que se revalorizan los lazos primigenios<sup>5</sup>. A partir de ese momento se inició el regreso a la comunidad, a la búsqueda de identidades no otorgadas. Si en algo existe postmodernidad, señala Bengoa, es en la “operación retorno”. Vuelta en otro nivel al mundo de los espíritus. Fenómeno de restitución de las comunidades, del “lugar de uno”, del ámbito donde me identifiqué, donde renuncié voluntariamente a parte de mi libertad y me atengo a las normas reconstruidas por todos.

---

<sup>4</sup> Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad (*imaginada* no es igual a falsa) o legitimidad (Anderson).

<sup>5</sup> Aunque los argumentos son los mismos, José Bengoa sitúa esta revalorización de la comunidad luego de la caída del muro de Berlín, momento de crisis teórica y práctica del Estado de bienestar capitalista y de los sistemas socialistas; dos consecuencias de la revolución de 1989 que han conducido a desvalorizar la idea moderna –pero ya sobrepasada– de oposición entre comunidad y sociedad



## Capítulo I: Nostalgia y rememoración

Para Stuart Hall <sup>6</sup> cabrían en la identidad nacional los niveles de la relación con los sujetos individuales; la relación con la dimensión material (territorial y “real”); y la formación de los Estados nacionales. Pero cambios estructurales están transformando las sociedades modernas desde mediados del siglo XX, fragmentando los paisajes culturales; transformaciones que estaría cambiando nuestras identidades personales, solapando formas nacionales de identidad cultural a la vez que ocurre un reforzamiento de otras lealtades culturales, “por encima” y “debajo” del nivel del estado-nación <sup>7</sup>. Lo anterior, permite afirmar que tanto *La pieza oscura* de Enrique Lihn como *Crónica del forastero* de Jorge Teillier construyen identidades (consciente o inconscientemente) en el descentramiento de la cultura y en su desterritorialización <sup>8</sup>.

La identidad “por debajo” del estado-nación propuesta por *Crónica del forastero* consistiría en el restablecimiento del concepto de comunidad: algo que une a las personas fuera del mercado; un conjunto de significados que están implícitos en el sentido que se les otorga a las palabras, a los gestos, a los silencios aprendidos y a la capacidad de producir nuevos gestos, nuevos significados comprendidos por todos.

Ángel Rama <sup>9</sup> explica la generalizada experiencia (moderna) de desarraigo por el

---

<sup>6</sup> Hall, Stuart: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1997.

<sup>8</sup> Subercaseaux, Bernardo. *Chile o una loca historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, colección Libros del Ciudadano, 1999.

<sup>9</sup> Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

ingreso de la ciudad latinoamericana al movimiento que regía el sistema económico expansivo de la época: los ciudadanos veían desvanecerse el pasado y se sentían arrojados a la precariedad, a la transformación; la movilidad de la ciudad, su tránsito de desconocidos, sus sucesivas construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres, todo contribuyó a la inestabilidad, a la pérdida de pasado. La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. Así, la experiencia cotidiana de los ciudadanos fue la del extrañamiento. En este contexto, la poesía de Teillier no es un simple retrato de lo ya inexistente, sino una invención ilusoria generada por el movimiento, la experiencia del extrañamiento, la búsqueda de raíces, el afán de una normalidad que abarque a todos los hombres.

Rasgo esencial del mundo lárco es el sentimiento de pertenencia de sus habitantes a una comunidad, que según Federico Schopf, es una forma de vida social en que predominan las relaciones de solidaridad, cooperación y armonía. Una forma, además, que comprende las memorias del pasado, el deseo por vivir en conjunto y la perpetuación de la herencia, como indica Stuart Hall. Estrechamente vinculado al concepto de comunidad<sup>10</sup> está el de nostalgia, verdadero motor de la poesía de Teillier. La oposición entre nostalgia e historia es clave para comprender la relación entre pasado objetivo y subjetivo, y elemento central de la “construcción cultural”. La nostalgia aporta el elemento subjetivo a la historia; muy pocas veces logra ser objetivada, pero permite a las “comunidades humanas” dimensionar el presente. La nostalgia es el recuerdo positivamente valorado (no por ello idealizado). Es, sin embargo, un sentimiento doloroso de pérdida, de la inevitabilidad del tiempo.

La historia, por el contrario, es o debería ser la visión ponderada del tiempo; la

<sup>7</sup> Para Stuart Hall cinco son los factores más importantes que influyeron en la descentración del sujeto postmoderno: 1. la tradición del pensamiento marxista. El marxismo estructuralista argumenta que el marxismo, correctamente entendido, disloca cualquier noción de acción individual: al colocar las relaciones sociales (modos de producción, explotación de la fuerza de trabajo, los circuitos del capital) y no una noción abstracta de hombre en el centro de su sistema teórico, Marx disloca dos proposiciones claves de la filosofía moderna; 2. La teoría de Freud de que nuestras identidades, nuestra sexualidad y la estructura de nuestros deseos son formadas con base en procesos psíquicos y simbólicos del inconsciente, que funciona con una “lógica” muy diferente de aquella Razón, arrasa con el concepto de un sujeto cognoscente y racional proveído de una identidad fija y unificada; 3. La lingüística estructural de Ferdinand de Saussure que permitió entender que Yo soy quien “yo” soy en relación con “otro” que yo no puedo ser. Y que Derrida argumente que el/ la hablante individual no puede nunca fijar el significado de una forma final, incluido el significado de su identidad. Las palabras son “multimoduladas”. Ellas siempre cargan ecos de otros significados que ellas colocan en movimiento, a pesar de nuestros mejores esfuerzos para cerrar el significado; 4. el poder disciplinar del cual habla Foucault, y la paradoja que lo instituye en que cuanto más colectiva y organizada es la naturaleza de las instituciones de la modernidad tardía, mayor el aislamiento, la vigilancia y la individualización del sujeto; 5. El feminismo es parte de aquel grupo de nuevos movimientos sociales que emergieron durante los años sesenta, conjuntamente con las revueltas estudiantiles, los movimientos juveniles contraculturales y antibelicistas, las luchas por los derechos civiles, los movimientos revolucionarios del “Tercer Mundo”, los movimientos por la paz.

<sup>10</sup> Bengoa, José “Comunidad” se opone a “sociedad”, espacio de la razón, reino de la “libertad subjetiva”, donde el sujeto es capaz de resolver sus asuntos libremente. La libertad de los sujetos es la gran conquista de la modernidad. Las sociedades son imaginadas como frutos de la voluntad, un producto del ser humano.

mirada racional, crítica, compleja, contextualizada, de lo que nos ha pasado. Una historia muestra causas, relaciones, consecuencias, procesos, encadenamientos de hechos que al final conducen al presente en que nos encontramos. Pero la nostalgia es también versión parcializada de la historia, es la segmentación del tiempo, el recuerdo fragmentario de los aspectos que explican el presente frustrado. Y *Crónica del forastero* es precisamente eso, una crónica, una historia subjetiva y parcializada –una historia ideológica según Nigel<sup>11</sup> –, ya que describe y ordena los hechos sobre la base de ciertas tradiciones consolidadas. Lo que viene a demostrar, en palabras de Vattimo, que “no hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vistas, y es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los restantes”<sup>12</sup> .

La identidad colectiva es hija legítima de la nostalgia, sentencia Bengoa<sup>13</sup> , se construye en torno a ella. La identidad no se construye con la historia (por lo menos no con la historia objetiva). Pensar que la razón puede evaluar científicamente el pasado y transformarlo en verdad es un error. La identidad colectiva se organiza en torno al rito y al mito<sup>14</sup> , a la noción del tiempo que acompaña la nostalgia, a la visión “subjetiva” del tiempo. Allí, en la comunidad, es donde las cosas adquieren sentido, proyección verdadera. En la reconstrucción de las identidades colectivas la aparición del pasado es un elemento central.

Por esto último, la historia personal (la autobiografía), que es siempre relativamente insignificante, adquiere -al revivirla mediante el recuerdo y hacerla parte de la tradición mítica- un valor tan importante en *Crónica del forastero*. Conforme a esta concepción, al poeta le correspondería, en palabras del propio Teillier, el rol de preservador del mito. Función originaria y ancestral que lo sitúa como sobreviviente de una antigua edad perdida, al mismo tiempo que lo margina de la sociedad y del mundo actuales, que son experimentados por el poeta como una realidad degradada.

El hablante que aquí es principalmente “cronista” es asimilable a aquellos especialistas de la memoria existentes en las sociedades sin escritura, los

---

<sup>11</sup> Véase Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

<sup>12</sup> Citado en Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern: Peter Lang, 1999.

<sup>13</sup> Bengoa, José. *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura*. Santiago de Chile: LOM, 1999.

<sup>14</sup> Mito e historia son dos formas distintas de relacionarse con el tiempo. Mito: “tiempo verdadero” al ser sagrado y ejemplar: una explicación de lo que fuimos en el origen que se proyecta a lo que somos en la actualidad, entrega modelos de conducta y sentido a la existencia actual. Este tiempo mítico no está en el pasado originario o fundacional, sino que se vuelve a él en los ritos cada vez que establecemos contacto con los dioses. Por “historia” y tiempo real se entiende el desarrollo lineal y cronológico, hecho de acontecimientos sucesivos, que deja a tras lo pasado y no puede volver a él salvo mediante recuerdos. Teillier propone el regreso al pasado a través de la nostalgia y la memoria con el fin de encontrar aquello que posibilita el mito: un develamiento de nuestra identidad . Traverso, Ana. *Temporalidad y escritura en la poesía de Jorge Teillier*. TESIS DOCTORAL, 2002. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

hombres-memoria: “genealogistas”, de quienes Blandier<sup>15</sup> dice que son “la memoria de la sociedad”, y que tienen la tarea fundamental de mantener la cohesión del grupo. Pero la memoria de este cronista es particularmente ineficaz, en varias ocasiones da muestra de haber perdido la lengua o código regional de la comunidad lingüística de su lugar de origen, el significado “verdadero” de las palabras. Por ello las imágenes que recoge o que emergen en su conciencia (en muchas ocasiones desafiando su propia voluntad) contienen o arrastran una dimensión perturbadora.

En 1969 Enrique Lihn publica un ensayo titulado “Momentos esenciales de la poesía chilena”, en el cual no sólo realiza una revisión crítica de la tradición poética chilena del siglo XX, sino que también se sitúa (por oposición) en esa misma tradición postulando los rasgos esenciales que la nueva (su) poesía debe cumplir. La poesía de esta generación ('50) atiende a la situación del individuo en el mundo social antes que la del hombre americano en la naturaleza americana:

***“Ni el alma de la raza o, si se quiere, del hombre americano, ni la naturaleza son nuestras preocupaciones definitorias, sino más bien el hombre mudable, existencial que padece en Latinoamérica mucho menos ya entre los brazos de espantosas divinidades telúricas, devoradoras y fatales, que en curso de una vida amenazada permanentemente por la impenitencia, la frustración y el fracaso individuales y colectivos”***<sup>16</sup>.

La poesía de Lihn ha descubierto “el lenguaje como una forma de expresión, de participación, de comunión con el mundo”. No sería apresurado señalar, entonces, que tal vez la preocupación de la poesía de Enrique Lihn sea crear una identidad “por encima” del nivel de el/los estado/s- nacional/es. Para él lo universal significa definir, o simplemente describir desde adentro una situación histórica entendida en su doble cara individual y colectiva, crearla y hacerla vivir plenamente en el lenguaje. De este modo, el propósito universalista de su literatura sería la de configurar poéticamente una imagen analítica, una visión crítica del hombre “y del hombre en un mundo histórico de situaciones perfectamente concretas y determinadas de las que es preciso rendir cuentas, dar un testimonio”<sup>17</sup>.

Este testimonio es entregado por un sujeto que rememora. La actividad de rememoración es una manifestación constante en el proyecto poético de Lihn, pero es quizás en *La pieza oscura* donde se despliega con mayor maestría. Es un movimiento, como indica Carmen Foxley, que recupera y abre lo ya ocurrido, los asuntos que afectaron su vida cotidiana y ciertos saberes y modelos de la cultura<sup>18</sup>. Es decir, el recuerdo puede ser entendido como un procedimiento de la memoria que le permite al hombre intervenir no sólo en la preparación de recorridos, sino también en la relectura de

---

<sup>15</sup> Véase Le Goff *Op. Cit.*

<sup>16</sup> Lihn, Enrique. “Momentos esenciales de la poesía chilena”. En: *El circo en llamas: Una crítica de la vida*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.

<sup>17</sup> Lihn, Enrique. “Momentos esenciales...”. En *Op. Cit.*

<sup>18</sup> Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.



tales recorridos.

En el transcurso, estos procesos interpretativos han perdido su individualidad y adquirido una identidad que borra sus límites individuales que les viene del hecho de haber comprimido colectivamente una experiencia. El compartir un espacio de experiencia común, entonces, otorga identidad. El testimonio que aporta *La pieza oscura* no es una conmemoración, quiero decir, no es la celebración de un evento por la obra de un monumento celebratorio. La memoria asume un formato documental: anota lo que se fabrica y se vive cotidianamente.

## Crónica del Forastero (1968).

En el artículo, “Por un tiempo de arraigo” (1966)<sup>19</sup>, Teillier, frente al éxodo de muchos escritores -Europa, principalmente-, plantea la necesidad de permanecer en el país y trabajar conjuntamente en la recuperación y conformación de una tradición cultural y literaria. En este artículo se entiende que esta estimación del “lugar de origen” no es simplemente un motivo literario sino una propuesta concreta a los escritores para que emprendan algo por el propio país y se dispongan a reflexionar sobre sus propias cosas. Este intento se lleva a cabo en el poemario del año 68, en el cual se revive, a través de un personaje lírico, la intrahistoria de la Frontera, nuestro Far West; revivir, de este modo, a los antepasados, proyectando una historia mítica en un presente que debe cambiarse:

**“Yo debía transformarme en una especie de médium para que a través de mí llegara una historia, y una voz de la tierra que es la mía, y que se opone a la de esta civilización cuyo sentido rechazo y cuyo símbolo es la ciudad en donde vivo desterrado, sólo para ganarme la vida, sin integrarme a ella, en el repudio hacia ella”<sup>20</sup>.**

*Crónica del forastero*, que no se publicó sino hasta 1968, fue escrito entre septiembre de 1963 y febrero de 1964 y ganó el premio CRAV de Poesía en 1965 como *Cuaderno del Hijo Pródigo*. Jorge Teillier afirmó el año 1968 en “Sobre el mundo donde verdaderamente habito” que sus libros formaban parte de un solo libro, con excepción de *Crónica del forastero*, pues se trata de un texto más cerca del relato y del poema épico, en el que se recupera la estructura de la crónica de viaje tanto en la forma como en el contenido.

El architexto tras la *Crónica...* es la parábola bíblica del “Hijo Pródigo”, que representa el abandono y el retorno que hace todo poeta a la casa paterna. Volver implica asumir una escritura que reconoce su origen y su herencia. En una entrevista Teillier definió este poema como una “autobiografía mítica”, cuyo “tema de fondo es la universal historia del hijo pródigo”<sup>21</sup>. Para Ana Traverso el cambio de título evidencia que “la particularización por la que se opta en la segunda versión no es en ningún caso la

<sup>19</sup> Teillier, Jorge. “Por un tiempo de arraigo”. *Prosas*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

<sup>20</sup> Teillier, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”. *En Prosas. Op. Cit.*

historia personal, sino un ejemplo de cómo opera el viaje arquetípico al hogar de estos hijos-poetas”<sup>22</sup>.

En veintitrés secciones el poeta narra descriptivamente el regreso a su pueblo y comunica las actividades de sus habitantes desde su viaje de ida en tren, así como las impresiones que se despiertan en él, acercándolo muchas veces a la imagen del narrador o el cronista. Su mirada se convierte en un foco para la observación de los hechos que lo asemeja al lente de una cámara fotográfica.

En el libro hay una sucesión de poemas en que el hablante va experimentando el contraste entre sus experiencias pasadas con las actuales. Se intercalan poemas cuyo presente de enunciación es la infancia con otros en que el tiempo es el presente de la enunciación. Estos distintos modos establecen un puente entre la actualidad y el pasado. A diferencia de otros textos de Teillier (en que las huellas o cosas viejas son los detonadores del recuerdo) en *Crónica del forastero* los “objetos líricos” ya no son el medio para retrotraerse al pasado sino que se utilizan recursos de carácter testimonial, propios del texto historiográfico, como la crónica. Y a partir del recuerdo del pasado personal, el poeta accede a la historia de una comunidad.

Se podría dividir la *dispositio* de este texto en tres momentos. En un comienzo se percibe la permanencia de este mundo, aunque constata su coexistencia con aparatos tecnológicos que lo amenazan. Al llegar al pueblo, su impresión del no cambio se mantiene, el poeta siente la permanencia de este mundo: Hay una durabilidad en los gestos, en las acciones y las actividades. Luego, el sentimiento de distanciamiento se hace presente, condicionado por un cambio en la percepción del poeta. Cuando regresa al pueblo natal en sus viajes de “reconocimiento”, teme hacerlo porque intuye que nadie lo espera. Si esperan a alguien es a *otro*. Él reconoce su condición de huérfano extraviado; se trata de poemas que comunican el extrañamiento del poeta frente al mundo y frente a sí mismo. El bosque ya no lo reconoce y el hablante se siente apartado de sus amigos, que marcharon a diferentes lugares del mundo; ya no sabe con qué piedras se puede hacer fuego; los animales que habitan el lugar han desaparecido; y el bosque en vez de cobijarlo, lo encierra. Así, los últimos versos presagian que la permanencia es ficticia: El hablante no logra ingresar al pueblo, permanece fuera, sin poder ingresar donde los hijos de sus compañeros de curso juegan ese “eterno partido de fútbol”.

El escepticismo frente a la posibilidad de volver a pertenecer al mundo natural se presenta con imágenes verdaderamente apocalípticas. Se produce una especie de “deforestación cultural”<sup>23</sup>, un exterminio de los mitos y narraciones que siempre han sostenido a las comunidades humanas.

---

<sup>21</sup> Citado en Traverso, Ana. “Tiempo y poesía en ‘Historia de un hijo prodigo’ de Jorge Teillier” en *Anales de la literatura chilena*, año 5, Diciembre 2004, Número 5, pp. 135-146.

<sup>22</sup> Traverso, Ana. *Op. Cit.*

<sup>23</sup> Este término lo tomo de Binns, Niall. “1963: El bosque, el libro y la tierra baldía”. Prólogo a *Poemas del País de nunca Jamás, Crónica del forastero*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2003.

A pesar de lo anterior, el poema instala un tono de optimismo final. Los intentos fallidos de recuperación han convencido al hablante que los viajes sólo conseguirán alejarlo aún más de lo que ha perdido, sin embargo se produce una paradoja, pues es un viaje –el de la muerte–, el que le permite recuperar o atisbar la armonía con el mundo perdido. El poeta que sentía ajeno al mundo lárico logra integrarse a la naturaleza en la muerte. El instante en que se halla absolutamente compenetrado, en que se hace uno con el mundo externo, es el umbral que separa la vida de la muerte

## La pieza oscura (1963)

*La pieza oscura* recoge poemas escritos entre 1956 y 1962. Mi propuesta es que se trata de un poema multifocal, pero que de todos modos el escenario básico de este libro es la memoria del hablante. Se cuenta con la convicción que el presente inscribe el ayer, y es un lugar de paso para asomarse a lo que podría ocurrir y significar. El recuerdo del pasado, como ya lo vimos, es un gesto que alienta a la búsqueda de la identidad.

Veintidós poemas componen este libro, de los cuales "La pieza oscura" y "Zoológico" operan como umbrales de significación. En ambos casos, señala Lihn en sus conversaciones con Pedro Lastra <sup>24</sup>, "se trata de negaciones del presente extratextual, en nombre del mundo que elabora la memoria en el lenguaje". Porque la relación entre la memoria y el lenguaje poético es la matriz de este poema, "algo así como una misma actividad que se desarrolla en planos homólogos" <sup>25</sup>.

La cita última muestra la particular concepción que Lihn poseía sobre la memoria, porque a pesar de haber señalado alguna vez que en *La pieza oscura* se recuerda literalmente la infancia, se contradice cuando insiste en que la memoria fabrica recuerdos en lugar de lo que fue, pues "la materia de la memoria no es el pasado sino nuestra versión actual de esa zona inaccesible del tiempo, una instalación poética hecha sólo de palabras" <sup>26</sup>.

El/los sujeto/s de *La pieza oscura* da/n cuenta de la imposibilidad de reconstruir en sí misma la infancia: la memoria la está produciendo a la par con el lenguaje poético. La infancia es lo que sólo existe gracias a la memoria en el presente del texto. El lugar y tiempo de la infancia es otra de las matrices de este poemario: "Invernadero" y "El bosque en el jardín", se inician con preguntas semejantes: "¿Qué será de nosotros, ahora?", "¿Qué será de nosotros?", que reflejan no sólo la imposibilidad de reconstruir la infancia, sino que la negación de las evidencias de un pasado apenas entrevisto como residuo de la memoria.

Aquí se recrea el espacio de lo imaginario y, por consiguiente, de lo artificial. En el

<sup>24</sup> Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier, 1990.

<sup>25</sup> Pedro Lastra. *Op. Cit.*

<sup>26</sup> Lihn, Enrique. "Versiones de la memoria". En *El circo en llamas*. *Op. Cit.*

clima artificial del invernadero se mantiene vivo y florece lo que ya no existe, la prehistoria del adulto; no es de extrañar que Lihn defina su poemario como “la desrealización de unos adultos inciertos, en quienes encarna fantasmas de la niñez, como en un tiempo de nadie”<sup>27</sup>. Poemas que se construyen por oposición al mundo de los adultos, regido por el principio de la realidad, los contravalores de la infancia que, en la perspectiva de lo imaginario, lindan con el sueño, la fiebre y la locura. La identidad personal y social se edifica con la renuncia a la complacencia intelectual, y se reivindica el rescate de las energías del instinto y del inconsciente, del delirio, el sueño, presentes en el espacio de la infancia.

Es evidente, al igual que en la poesía de Jorge Teillier, que la experiencia humana identitaria se construye de forma compartida en el espacio de las escenas familiares, los “escenarios míticos recordados”, como los llama Carmen Foxley: la pieza oscura, la caleta, las festividades colectivas, la navidad, la ciudad, el zoológico, etc. Es un intento por asumir el vínculo social, literario y cultural.

Que críticos como Federico Schopf y Ana Traverso se hayan referido a las impresiones fotográficas presentes en el texto de Jorge Teillier, o que el propio Lihn haga referencia a la revelación fotográfica para referirse a su poemario nos faculta para proponer que la noción de *álbum familiar* atraviesa ambas obras. Fotografiar la infancia, las escenas familiares es hacerse historiógrafo de la comunidad (de la pequeña tribu) y preparar, como un legado, las imágenes de lo que hemos sido; en este sentido, el álbum de familia expresa la verdad del recuerdo social. Las imágenes del pasado dispuestas en orden cronológico (o no tanto), “orden de las estaciones” de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de los acontecimientos dignos de ser conservados, porque el grupo social ve un factor de unificación en los documentos de la propia unidad pasada o, lo que es lo mismo, porque el propio pasado trae la confirmación de la propia unidad presente: todas las aventuras aisladas que encierran el recuerdo individual en la particularidad de un secreto son excluidas de éste, y el pasado común tiene la lucidez de un documento con aspiraciones monumentales.

---

<sup>27</sup> Lihn, Enrique. “Opiniones sobre poesía”. En *El circo en llamas*, *Op. Cit.* p. 374

## Capítulo II: Heterogeneidad lingüística

Ya no es novedoso señalar que la escritura poética lírica se caracteriza por la negación de la afiliación genérica: de la poesía como tal. Lo que se propone aquí es que este rasgo debe hacerse extensivo a *Crónica del forastero*, de Jorge Teillier, obra que ha desarticulado, transgredido y constantemente negado el concepto genérico-crónica. Un año después de su publicación, Teillier ya hablaba de él como “un intento fallido de cambiar mi expresión habitual por el relato, a costa a veces del relato, otras de la tensión lírica”.

Ya se ha insistido en el capítulo anterior en la labor que Lihn y Teillier realizan a favor de la recuperación y conformación de una tradición literaria, y que ambos poetas se oponen a aquello que pervierte la tradición misma: a los mecanismos y agentes que la prolongan, que tramitan su perpetuidad, produciendo estancamiento, es decir, al género que siempre se manifiesta desde la autoridad y no desde la creación.

Son obras que se caracterizan por su heterogeneidad lingüística: la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes, socavando así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia. Literatura “pastichenta”, en el decir de Jameson, que sólo le permite al escritor postmoderno “imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario”<sup>28</sup>.

Por cuestiones obvias de espacio sólo se tratarán a continuación únicamente cuatro architextos<sup>29</sup> –de todos los posiblemente existentes– atraídos por los textos: la

---

<sup>28</sup> Citado de Binns, Niall. *Op. Cit.*

autobiografía y el *libro* (o apuntes) de viajes, en la escritura de ambos; la escritura diarística-dramática en el caso de Lihn; y la crónica en el de Teillier.

La idea principal de tomar la autobiografía es que la identidad del “yo” se establece por vía de reconstrucción de la propia biografía. Se considerará aquí –como ya se adelantó en el marco teórico– la autobiografía no como un género, sino como una clase de discurso testimonial: un “yo” habla y dice haber visto u oído tal o cual cosa, y lo que dice es un elemento de prueba, que establece o contribuye a establecer una verdad, cualquiera que sea (incluso una verdad aparente, engañosa)<sup>30</sup>. El testimonio, al ser trashistórico tiene una sola posibilidad de ser actualizado dentro de la institución: como discurso parásito, o incorporado, es decir, desplegado por, y en el interior de, alguno de los discursos genéricos existentes, en este caso la poesía.

Sin embargo ambos poemarios transgreden algunos de los rasgos esenciales propuestos por Gusdorf<sup>31</sup> para caracterizar la autobiografía<sup>32</sup>. En primer lugar, si bien los hablantes de ambos poemarios se entregan a la tarea de reunir los elementos dispersos de su vida personal, no lo hacen en un esquema de conjunto, como proponía Gusdorf. Tampoco se trata de lograr una expresión coherente ni total de todo el destino del autobiógrafo. Además, son textos que no pretenden re-trazar una duración, un desarrollo en el tiempo (y si lo hacen, más bien se da en el espacio: escenificación del pasado), y la composición de esa especie de film siguiendo un guión preconcebido, propuesto por Gusdorf, es remplazado por la yuxtaposición de imágenes instantáneas. Y en último lugar, si bien la autobiografía exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo a fin de reconstruirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo, ya observábamos que en el caso específico, por ejemplo, de los poemas "Invernadero" y "El bosque en el jardín" de *La pieza oscura*, ocurre la negación de las evidencias de un pasado con las preguntas que abren ambos poemas, las cuales tienden a eliminar el vacío existente entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación.

La narración de viajes, para Óscar Galindo<sup>33</sup>, supone el despliegue de una estructura autobiográfica testimonial, en la que el narrador se establece como parámetro de las condiciones de valoración de lo visto. Además asume el modo narrativo del diario o registro pormenorizado de acontecimientos. Este tipo de escritura surge de la relación inmediata con los referentes históricos, autobiográficos y culturales con los que dialoga, e ideológicamente implica una voluntad de apropiación de la identidad cultural del otro. La

<sup>29</sup> Se entiende por architextos cómo el texto actual se alimenta de recursos, formas, estructuras de otros géneros y/o discursos.

<sup>30</sup> Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

<sup>31</sup> Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), serie Monografías Temáticas, 29, diciembre de 1991, pp. 10-17.

<sup>32</sup> En estricto sentido esta aseveración es imprecisa pues Gusdorf se preocupa de la autobiografía como género literario y las directrices por él propuestas apuntan en ese sentido, por lo que en rigor tal trasgresión no se produciría o no se produciría totalmente.

<sup>33</sup> Galindo, Oscar. “Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn”. En *Revista Chilena de Literatura*, nº 46, 1995, pp.101-109

escritura se convierte en un registro fragmentario y heterogéneo. La híbrides genérica o mejor, su carácter agenérico, produce la sensación de ambigüedad e inestabilidad permanentes.

## Autobiografía, viaje y escritura dialógica en *La pieza oscura*

La escritura de *La pieza oscura* se sitúa “al nivel de los restos” humanos, culturales y literarios, materia prima con la que Lihn obtiene su poesía agenérica en oposición a un discurso poético normalizado. La poesía de Lihn se instala en los límites del género y trabajar desde allí. La apertura se da especialmente hacia el terreno de lo no poético: “A mí me interesa una relación de la poesía con la prosa, que implica la comunidad de elementos en el orden de la poética, pero que deslinda –en última instancia- los géneros”<sup>34</sup>. No se trata de llevar la poesía a que sea otra cosa, otro género, como dijera el mismo Lihn, sino que experimentar más allá de lo que determina su reconocimiento en un momento dado.

La autobiografía en Lihn viene dada porque el interés se ha desplazado de la historia pública a la historia privada: “¿Qué es la historia de un hombre comparada con la historia del hombre?”; “¿Qué es tu pequeña historia comparada con tu historia?”<sup>35</sup>. La rememoración se tiene así misma como objetivo, y la evocación del pasado responde a una inquietud cargada de mayor o menor angustia, ansiosa de encontrar el tiempo perdido para recuperarlo y fijarlo para siempre.

El esfuerzo de rememoración, es, al mismo tiempo, búsqueda de un tesoro escondido, de una última palabra liberadora, que redime a un destino que dudaba de su propio valor:

***“(...) en un abrir y cerrar del ojo del que todo lo ve, como en una edad anterior al pecado pues simulábamos luchar en la creencia de que esto hacíamos; creencia rayana en la fe como el juego en la verdad (...) (“La pieza oscura”)***

La autobiografía responde a la inquietud más o menos angustiada del hombre que envejece, que se pregunta si su vida no ha sido en vano, malgastada al azar de los encuentros y si su saldo final es un fracaso. Esta situación es clara en los monólogos, donde la autobiografía asume una tarea: la salvación personal, y adopta una actitud precisa: la confesión.

***“Nada se pierde con vivir, ensaya: aquí tienes un cuerpo a tu medida (...)”***

No se trata obviamente de la confesión ni de la salvación cristiana, sino de un desprendimiento, una liberación de las ataduras impuesta por la vida adulta. En el mismo poema, “Monólogo del padre con su hijo de meses”, la memoria regresa hacia delante

<sup>34</sup> Lastra, Pedro. *Op. Cit.* p. 49

<sup>35</sup> Lihn, Enrique. “Zoológico”.

para proyectar las imágenes de unas etapas de la vida ya vividas por el padre, quien las anticipa al hijo a fin de prevenirlo, y evitar de este modo las frustraciones que lo esperan, en un equívoco (en el sentido de erróneo) gesto de confesión y protección, opacando y problematizando la versión paterna.

Para Luís Correa-Díaz el género en Lihn también se resuelve como diario de viaje, en el cual la escritura se torna movediza, se despliega y amplía cubriendo los espacios marginales del lenguaje y la cultura. En *La pieza oscura*, no obstante, el viaje no se lleva a cabo a través de algún de orden geográfico, de ciertos países ni de ciertas ciudades importantes (como si ocurre en otros poemarios). El viaje es realizado por la biografía poética (la biopóetica, la llama Correa-Díaz), bajo una figura doble, la de poeta y extranjero:

***“Y así llegas a viejo como quien vuelve a su país de origen después de un breve viaje interminable corto de revivir, largo de relatar te espera en ti la muerte, tu esqueleto con los brazos abiertos, pero tú la rechazas por un instante, quieres mirarte larga y sucesivamente en el espejo que se pone opaco (...)” (“Monólogo del padre con su hijo de meses”)***

Condición de extranjería que el poeta convierte en su metáfora total de relación con el mundo, incluso el supuestamente propio, y de su quehacer estético.

En sus conversaciones con Pedro Lastra, Enrique Lihn reflexiona sobre la escritura de viaje señalando que hay siempre en ella algo aleatorio, pues el viaje mismo no simboliza nada ni se ordena en las etapas progresivas de una iniciación, sino que esos viajes dan cuenta más bien de un cierto desarraigo, que se extiende a la propia existencia sentida como viaje:

***“Buscábamos un subsuelo donde vivir,... Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad en direcciones capciosas. El hombre es un lobo para el hombre... Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad, más distantes el uno del otro a cada paso”. (“Recuerdos de matrimonio”)***

Destacan en este poema no sólo una cierta prosificación del verso aproximándolo a lo narrativo, propio de los relatos o anécdotas de viaje, sino que también se trata de abarcar ciertos espacios desconocidos, oscuros y artificiosos en una tarea de reconocimiento.

Correa-Díaz indica que es posible afirmar que toda la obra en poesía de Lihn es un inmenso diario, pero que indudablemente la configuración diarística en él no es la típica, pues tiene un acercamiento más bien a lo “teatral”. El autobiógrafo se introduce en un rol, se desliza en él subrepticamente y el yo se sustituye. Se trata necesariamente de un proceso de alteración: se habla a través de la voz de otro, aun cuando ese otro es simulacro de “uno” mismo:

***“Y bien, eso era todo. Aquí tiene la vida, mírese en ella como en un espejo, Empáñela con su último suspiro”.***

Este mismo “Monólogo del viejo con la muerte” ejemplifica el juego de espejos a nivel textual y de contenido, ya que se trata de un texto en los cuales está contenida una tensión dialógica: la configuración monologante última del discurso y del lo/s sujeto/s (personajes) que allí se enuncian adoptan procedimientos dialógicos, la dramaticidad es resuelta en monólogo. La aproximación a lo teatral también se verifica cuando la unicidad del sujeto tradicional se multiplica en una serie de personajes (mediatizando con



máscaras y toda especie de caparazones), convirtiendo así al lenguaje en un “espectáculo”, en el drama humano por excelencia, escritura intransitiva y espejo de la soledad, aunque adopte o intente las voces de los otros pues nunca habrá ni siquiera otro (real) que no sea el que habla para él mismo, diálogo que revela ser monólogo en cada ocasión y teatralidad con la cual el género pierde su estatus lírico, y el prestigio del “yo” queda reducido a su mínima expresión.

## Autobiografía, viaje y crónica en *Crónica del forastero*

El acercamiento a los rasgos y procedimientos de la prosa que alcanza *Crónica del forastero* aproxima esta poesía a la disolución del género, y le otorga una movilidad indagatoria en el campo de la literatura y del discurso humano en general. Tienen cita en esta poesía voces que no se sabe muy bien a quién pertenecen, pero que son portadoras de una sabiduría ancestral: mitos de la “gente de la tierra” o relatos de viejos sabios que desaparecen de forma tan inesperada como aparecieron. Se incluyen también fragmentos de cartas enviadas por amigos, rondas y canciones que “ya no se escuchan en las ciudades”.

En este texto del año 68 se complementan dos tipos de memorias, características de la autobiografía. Por un lado, la memoria individual, autoabastecedora y a menudo solipsista, que atesora detalles selectos de la vida personal, a manera de reliquias:

**“Estoy buscando caracoles para ponerlos al sol: ‘Caracol, caracol...’”. (III)**

Y por otro lado, la memoria colectiva que desea preservar el pasado de una comunidad (que puede ser real o ficticia) de la cual, como testigo autodesignado, el autobiógrafo es miembro privilegiado:

**“La primera vez que fuiste al cine te dio terror: soldados en paso de parada se precipitaban sobre ti. Te enseñan a saludar con el puño en alto. Es 1938 y va a triunfar el Frente Popular”. (III) “Las alas de los tue-tué golpean las ventanas. Hay que ofrecerles pan y queso: ellos volverán a pedirlo transformados en hombres. Hay que decir: ‘Martes hoy, martes mañana, martes toda la semana’”.**  
(IX)

Sucesos y acontecimientos históricos posibles de ser fechados con precisión y que incumben a grandes comunidades son rememorados desde una conciencia individual que no tiene problemas para, paralelamente, actualizar leyendas de la zona sur. La verdadera rememoración es siempre renovada fusión de las dos memorias, la comunitaria y la individual <sup>36</sup>.

El autor de esta “autobiografía” da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable, es por eso que incluso en ocasiones llega a

<sup>36</sup> Molloy, Silvia. *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Silvia Molloy. México: Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1996.

entregar la voz a otro/s:

***Te hablo a ti que has muerto. Tú que has muerto, tu perro ha muerto ahogado. Pero si cierras los ojos vendrá a encontrarte a orillas del río. No temas: te hallarás con el niño que vivía a orillas del río. (III)***

En este caso en particular la nostalgia del pasado sólo permite la evocación de un mundo ido para siempre. La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya.

Una variación del viaje ocurre en *Crónica del forastero* ya que el hablante en su imaginación narra el momento histórico en que se colonizó la Frontera, posteriormente el tiempo de la Segunda Guerra Mundial, luego su adolescencia, cuando todavía creía en la posibilidad de un mundo mejor, y al contrastar sus expectativas de entonces con el conjunto de los acontecimientos que sucedieron y que ahora recuerda, siente que ya no es el mismo de entonces, incluso ni siquiera sus bosques amados lo reconocen. El hablante siente también que se ha acabado el tiempo, y se dispone a morir. Abriga el convencimiento de que siempre habrá otros que tomarán su lugar, y confía en que ellos lo remplazarán en su proyecto de poeta. Este viaje se cumple simultáneamente conforme a dos coordenadas espaciales:

***“Volveré al invierno del sur cuando las raíces blanqueadas por la lluvia muestren la calavera del tiempo bajo el sorpresivo vuelo de carbón y nieve de queltehues que no se cansan de pedir agua. Pasado el Puente del Malleco mi amigo me invita a comer de sus provisiones. Hablamos con nuestros compañeros de banco: un militar jubilado y un campesino de manta de castilla”. (XI)***

Una de las coordenadas es el viaje de superficie (en este caso en ferrocarril desde la capital al pueblo sureño natal). Pero también existe un viaje en profundidad, el descenso al lugar de las sombras tutelares de los antepasados y el dominio perdido del sujeto (la infancia):

***“Debo enfrentar de nuevo al río. Busco una moneda. El río ha cambiado de color. Veo sin temor la canoa negra esperando en la orilla”. (XXIII)***

Las distintas marcas que remiten al viaje mítico al averno: el río, la balsa (transmutada aquí en canoa) y las monedas para pagar al balsero, parecen indicar que este retorno a la casa paterna no es “real”, en el sentido de un viaje concreto a un lugar. La irrealidad del ambiente –fantasmas, tiempo detenido, enumeración caótica, incoherencias verbales, etc.- lleva a pensar en un paisaje imaginario o deformado por la memoria:

***“Quizás alguna vez he muerto. Y era otro el que alejándose de la cocina huérfana donde los duendes echaban de menos a aquella de la que ocultaban ollas y sartenes, deletreaba el nombre de la Agencia de enfrente mientras oía el chirrido con que soldaban el ataúd. Llegaba hasta la calle el runruno de los rezos. Los tíos salían a tomar una cerveza antes de seguir el cortejo. Es largo el camino al cementerio”. (IV)***

En rigor, se trataría, entonces, de una variante del motivo del viaje: es el viaje de la memoria por los dominios de la memoria, de su propia constitución o invención en el hacer memoria; un viaje de carácter testimonial, destinado a su registro en el tiempo:

***“Un desconocido nace de nuestro sueño. Abre la puerta de roble por donde se***

***entraba a la quinta de los primeros colonos, da cuerda a relojes sin agujas... Mientras dormimos junto al río se reúnen nuestros antepasados y las nubes son sus sombras". (V)***

En este caso el viaje temporal al pasado es un movimiento en el espacio cultural del descenso al mundo de los antepasados. Ese acto reactivo es el auténtico poder de la memoria, poder general de la vida, sin el cual ésta no sería más que ciego devenir.

En términos simple se puede definir la crónica <sup>37</sup> como un informe del pasado o anotaciones de los acontecimientos del presente fuertemente estructurados por la secuencia temporal <sup>38</sup>. Pero la crónica que nos presenta Teillier propone un enfoque novedoso formalmente, se trata de un experimento del poeta en las líneas narrativas y objetivas que, según Niall Binns <sup>39</sup> abundan en la poesía de la década de los sesenta. En palabras de Teillier su *Crónica...* es "un primer intento de hacer un poema épico para el cual todavía no estoy preparado". La novedad propuesta por Teillier estriba en que la escritura cronística –lejos de la objetividad y de la rigurosa estructuración temporal– es asumida como función de lo imaginario, como una invención de lo visto, de lo vivido y lo sentido, única posibilidad de su registro:

***"Se reúnen los que partiendo de Burdeos o Le Havre llegaron a la Frontera por caminos aún no trazados, mientras sus mujeres daban a luz en las carretas". (V)***

Se recrea y reconstruye por medio del lenguaje, imaginariamente, un conjunto de datos. La construcción de la identidad instala sus cimientos sobre un principio mitológico y no en el espacio de la "realidad". Aunque no se puede afirmar que lo mítico es el tema de esta poesía (la aldea o la infancia), sino el movimiento cíclico de volver a un pasado para dejar testimonio de su historia. La *Crónica...* aparece como texto mestizo, polivalente o multidisciplinario. La ambigüedad o heterogeneidad estatuaría, es parte de su riqueza y de su rebeldía a reconocerse apresado en límites. Por ello, es verdad que propone es situada; nunca absoluta <sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Más detalles sobre la escritura cronística se estudiarán en el siguiente capítulo, en relación con el sujeto de esta poesía.

<sup>38</sup> Favi, Gloria. "Enrique Lihn, cronista de ciudad". En *Revista Chilena de Literatura* n° 43, 1993, pp. 131-136.

<sup>39</sup> Binns, Niall. "1963: El bosque, el libro y la tierra baldía". Prólogo a *Poemas del País de nunca Jamás, Crónica del forastero*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2003.

<sup>40</sup> Narváez, Jorge ed. *La invención de la memoria. Crítica del discurso documental*, Santiago de Chile: Pehuén, 1988.



## Capítulo III: Sujeto múltiple.

### a) Autorreconocimiento

Uno de los componentes esenciales de la identidad es el autorreconocimiento que realiza de sí el propio sujeto. Y para entender las construcciones identitarias que ambos poetas construyen es necesario desatender la concepción de persona humana como un individuo totalmente centrado, unificado, cuyo centro consiste en un núcleo interior que permanece esencialmente igual a lo largo de la existencia del individuo. Por el contrario, propongo que la escritura poética-testimonial que llevan a cabo Lihn y Teillier abre el espacio a un sujeto múltiple y variado, desprovisto de especificidad, un sujeto pueblo multiforme, como lo llama Narváez<sup>41</sup>; ejerciendo de este modo una nueva manera de autoría. Desaparece el sujeto centrado de la modernidad, al cual se representa por sus pensamientos, vivencias o percepciones y se escenifica una variedad de personajes.

Para demostrar lo anterior, subdividiré esta sección en dos partes, en la primera me ocuparé de *La pieza oscura*, atendiendo el concepto teórico-metodológico de la autorreflexividad propuesto por Carmen Foxley<sup>42</sup>. En la segunda, analizaré –desde una

<sup>41</sup> Narváez. *Op. Cit.*

<sup>42</sup> Foxley, Carmen. *Op. Cit.*

perspectiva más acotada, pero que pretende llegar a las mismas conclusiones— *Crónica del forastero*, atendiendo a la configuración de un sujeto que podría ser denominado “cronista y extranjero”.

### a.1) Autorreflexividad

---

Autorreferencial es para Foxley aquella poesía que señala al propio lenguaje, y lo establece como lugar donde se puede encontrar la identidad del referente, así como aquella escritura que señala al productor del texto cuya identidad es puramente discursiva, escritura en la que el sujeto ha tomado la palabra para indagar sobre sí mismo poniendo de relieve el lugar de privilegio que ocupa como objeto de la autorreflexión.

La existencia de un sujeto múltiple se ve propiciada porque el discurso de quien rememora se disocia en dos enfoques diferentes: la perspectiva de la experiencia infantil y la perspectiva del adulto. De este modo, la imagen del mundo está fragmentada en dos perspectivas, y quien habla oscila entre una y otra sin encontrar el lugar propicio de la identificación:

***“(...) Soy en parte ese niño que cae de rodillas dulcemente abrumado de imposibles presagios y no he cumplido toda mi edad ni llegaré a cumplirla como él de una sola vez y para siempre”. (“La pieza oscura”)***

Hay que hacer notar que no siempre el personaje que habla es quien focaliza. A menudo lo hace el sujeto de la producción elidido o diversos personajes en los cuales se desdobra. Esta diversificación de los enfoques en la escritura tiene fuertes consecuencias a nivel del sujeto que en ella mora, ya que le resulta imposible mantener una identidad ontológica y expresiva, de manera que se vuelve plural e inestable. Esta suerte de descomposición sufrida por el sujeto poético, el cual es incapaz de mantener su unidad, lo conduce finalmente a reconocerse como máscara:

***“(...) Volvimos, entonces, sobre nuestros pasos o de esa rápida escena familiar Los atolondrados actores fuimos falsos testigos (...)”. (“El bosque en el jardín”).***

No hay ni siquiera un refugio en la subjetividad, pues ésta se desfonda en un juego de espejos donde toda realidad se refracta en una multiplicidad de máscaras inasibles. Si se quiere encontrar un antecedente histórico a esta escritura, Stuart Hall <sup>43</sup> indica que tendríamos que remontarnos a las vanguardias históricas, “movimiento” que violenta la situación convencional del sujeto moderno —aquel sujeto centrado—, disociándolo y multiplicándolo en un gesto histriónico y teatral. Esta profunda disociación es asumida, en una de sus formas más lograda, por un sujeto que reconoce ser un fantasma, una sombra abrumada por la pregunta sobre sí mismo y por la negatividad de la existencia: “Y se nos cuenta acaso entre el número de los ausentes / que es forzoso admitir en toda reunión, una especie de fantasmas”. Fantasma, ya que es una presencia vacía, el hueco de lo que él mismo ya no es.

La disociación se suple, aunque provisoriamente, cuando recupera, en la instancia de la rememoración, la experiencia compartida y el vínculo que de ahí surge, como se deja entrever sutilmente en “Fin de semana”: “Sí, se asiste al nacimiento del mundo en

---

<sup>43</sup> Hall, Stuart. *Op. Cit.*

las aldeas que visitamos sólo una vez”. De todos modos, si hubiera que encontrar un rasgo común a los diferentes sujetos líricos, habría que señalar que todos asumen su propia desmitificación en la figura de un (no) vate marginal, degradado y excéntrico dentro de una sociedad decadente. Su canto es un anticanto y mucho es grotesco. Multiplicado en una serie de máscaras autoparódicas (el padre, la muerte, una propietaria, el poeta, y otros a los que cita) el hablante (los sujetos) escenifica su propia miseria en forma burlesca:

**“Y es de nuevo el amor el tema de esta danza. Ni un drama alegre ni una triste comedia, una acción que no vuelve sobre sí misma, deteniéndose, para dar lugar a un problema de conciencia”. (“Zoológico”).**

## a.2) Sujeto cronista y extranjero

Se puede relacionar el sujeto de esta poesía con el autobiógrafo, que en Hispanoamérica se caracteriza por su fuerte vocación testimonial: es el único testigo de una época concluida que sólo vive en su relato <sup>44</sup>. La *Crónica...* contiene opiniones personales del hablante y sus reacciones: entran a ella la primera persona, los diálogos, la voz de los personajes y, a veces, el hablante se identifica con un grupo o una comunidad del individuo no definida y de esta manera generaliza la experiencia que quiere comunicar:

**“Es el mismo de otro siglo el gesto del campesino al descargar un saco de trigo, el polvillo de la molienda danza en el sol sin memoria, escuchamos el trote de los ratones entre los sacos dormidos de la bodega, y el oculto resplandor de las cosas tiene un secreto revelado por los aromas”. (XXIII)**

El relato testimonial pretende ser historia, sin embargo, no le interesa la búsqueda de la verdad, más bien propone estrategias de acercamiento a pequeñas verdades:

**“Nueva particularidad de esta nueva poesía es la de que los poetas ya no se sitúan como centro del universo con el yo desorbitado y romántico... [sino] que son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y las cosas. Los habitantes más lúcidos, tal vez, pero en todo caso, habitantes más de la tierra” <sup>45</sup>.**

El relato elimina la distancia, la objetividad, la neutralidad. No se trata de la mera transcripción de los hechos sino de crear un relato que reconstruya esa realidad en un nuevo montaje. Para esto, es esencial "estar allí" para irradiar presencia, dar vivacidad y denotar autenticidad en las escenas dramáticas; para escuchar y ver lo que nadie ve ni escucha, captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente, la vida subjetiva o emocional de los personajes:

**“En el bosque oigo rechinar los eucaliptos, ese millar de puertas que se cierran. Voces lejanas juegan a los bandidos o llaman a los bueyes. El viento sopla los dedos friolentos de los pinos. Los mapuches vuelven a sus reducciones por la**

<sup>44</sup> Para Silvia Molloy esta situación se debe a los constantes cambios y los levantamientos a menudo violentos que caracterizan a Hispanoamérica, por lo que no sorprende que el autobiógrafo adopte esta postura particular: vista desde el presente de la escritura, el pasado es un anacronismo, condenado a morir sino se le rescata dando testimonio de él.

<sup>45</sup> Teillier, Jorge. “El poeta de los lares”. En *Op. Cit.*

### ***Calle del Medio". (XII)***

Lo que rodea al cronista se enriquece: el clima, la atmósfera de la calle, la sensación de la gente, los chismorreos, el olor, el color, los sonidos, los detalles. De esta manera la "crónica" aumenta nuestro conocimiento y comprensión del mundo porque hace visible lo invisible, muestra lo que no se ve, tanto si se trata de algo ya conocido por nosotros como de algo desconocido. La *Crónica*... se crea a partir del deseo de adquirir conocimiento y exige una preparación amplia que permita recoger escenas, diálogos extensos, vida social de las distintas época y vida emotiva de los personajes.

El conflicto de esta poesía corresponde a una manera de sentir la pertenencia al mundo contemporáneo. Pertenencia que se siente como una forma de vivir exiliado en cualquier parte. En otras palabras, se trata de una no pertenencia, de una forma desolada de experimentar la carencia de hogar, de comunidad, de armonía: "Si soy extraño en este mundo no soy extraño en mi propio mundo"<sup>46</sup>. Ante esta situación el sujeto poético fabrica una escritura que le permite tomar distancia sin evitar la evocación de un pasado personal, una manera, no deliberada, de reivindicar la nostalgia como algo más que un ejercicio solipsista: Es la literatura del exilio donde el pasado se ve irrecuperable una patria inasible en el tiempo y en el espacio que sólo se rescata a través de la detallada descripción de la escritura. Mediante esa nostalgia del exilio, se insinúa en el texto esa vida familiar:

### ***"(...) Pero no importa ser abandonado por los cansados ángeles de la guarda. Para el forastero, los villorrios donde guardan el pan y el vino de las cantinas que transforman las ranas en princesas". (XII)***

La mirada desde lejos afecta la actitud del autobiógrafo: el yo escribe desde otro lugar. Esta verdad general, aplicable a toda autobiografía, adquiere realidad concreta en el caso del exiliado. El intento de recuperar un pasado lejano del presente de la escritura lleva a un ejercicio dislocador: el yo y su pasado se excluyen uno al otro, están escindidos. El pasado sólo puede ser integrado al presente mediante la práctica de la nostalgia.

Y en sus rememoraciones o ensueños del pasado lárco, el sujeto poético, hace notoria su simpatía por los desheredados o marginales de ese mundo, hacía los pordioseros, los alcohólicos perdidos, los organilleros que recorren los pueblos, hacía aquellos que "duermen en vagones de carga y necesitan / tratamiento antialcohólicos y psiquiátricos", según se lee en una de las secciones.

Él mismo no aparece como un habitante normal de ella. La sensación del poeta, a medida que transcurre el tiempo es que será olvidado en esa comunidad, por la cual espera ser reconocido.

### ***"Alguien ha regresado Con un libro de Dickens bajo el brazo ¿Dónde están los demás? (...) No me espera sino el miedo" (XII)***

El ejercicio de acercamiento se realiza desde la posición del extranjero, del intruso que reconoce sus propias limitaciones. En muchos pasajes de este libro el hijo pródigo ya no tiene un lugar en el plan de las cosas hogareñas, se ve a sí mismo como un doble dividido y fantasmal, incapaz de superar el sentido del "otro" en cuanto repasa sus días de juventud.

---

<sup>46</sup> Teillier, Jorge. "Sobre el mundo donde verdaderamente habito". En. *Op. Cit.*



## b) La existencia de otros

Otro de los componentes esenciales de la identidad es la existencia de “otros” con los cuales el sujeto interrelaciona, ya se trate de “otros significativos”, que de una u otra manera son parte integral de la configuración identitaria del sujeto, o respecto de quienes el individuo se distancia para adquirir un carácter distinto y específico. A continuación se revisará cómo, con algunos matices, la primera actitud está presente en los poemas de Teillier, mientras que la escritura de Lihn se aproxima más a una posición de distanciamientos con los otros.

### Los hombres-memoria: “genealogistas”

De Man hace ver que el tropo “maestro” dominante en la autobiografía es la prosopopeya, el tropo consistente en dar rostro y voz a los ausentes o a los muertos. Esta situación se potencia en el poemario de Teillier, donde hay una fuerte tendencia a escribir como si la memoria del hablante abarcara un pasado de horizontes mucho más amplios que el de su propia existencia biológica. No sólo se destacan los actos de transmisión de recuerdos, sino que los recuerdos mismos se expropian, pasan a formar parte de una suerte de cavilación general sobre el pasado que el autobiógrafo hace suya. Al apropiarse de la memoria de los otros, la memoria del propio autobiógrafo se expande y se vuelve más poderosa, los recuerdos se vuelven territorios y la memoria llega a ser una suerte de nueva patria en la que la autobiografía manda <sup>47</sup>.

La quinta sección de *Crónica del forastero* hace emerger del sueño del poeta –calificado de “nuestro sueño”– a un desconocido, el cual es un antepasado suyo, uno de los colonos que ha fundado el enclave de la Frontera:

**“Abre la puerta de roble por donde se entraba a la quinta de los primeros colonos, da cuerda a relojes sin agujas. Las ventanas destruidas recobran la memoria del paisaje”.**

Ocurre una disolución de la identidad del poeta en una identidad colectiva, en un nosotros. Desde las ventanas –hace tiempo desaparecidas– se recobra la “memoria del paisaje”, esto es, se despliega –a partir de huellas o signos realmente inexistentes– el tiempo originario del proceso fundacional, que congrega no sólo a los antepasados que participan efectivamente en la colonización, sino también al conjunto de sus linajes discontinuamente dispersos en los abismos del tiempo. Se trata de una poesía genealógica que salva la paradoja entre la aparente ahistoricidad del mito y la historicidad

<sup>47</sup> La creación de genealogías tiene, según Silvia Molloy, una larga tradición en nuestro continente. Desde el inca Gracilazo, que de niño escuchaba absorto a su madre y a sus tíos evocar un compartido pasado incaico a punto de extinguirse, pasando por Sarmiento que también adoptó la forma de reflexión genealógica –una convocación de precursores con quienes se identifica–, hasta Borges, que en la dedicatorias de sus *Obras Completas* agradece a su madre “tu memoria y en ella la memoria de tus mayores”. El pasado en Hispanoamérica, se ve como asunto de familia.

concreta de las existencias humanas.

En la segunda sección el sujeto se torna huésped de sus antepasados, al verse reflejado en el agua del canal de regadío ve un rostro que, simultáneamente, es y no es el suyo. Surge un primo muerto y finalmente es el propio abuelo quien se mira en el agua: se torna posible la imagen visible del ancestro en otros seres:

***“Veo pasar un rostro desconocido En el canal que pasa frente a la casa. Ese rostro Será mi rostro un día. Surge un primo muerto (...) El abuelo se mirar en el canal. El abuelo grita que cierren la puerta”.***

La confianza en una eventual resurrección impulsa al poeta a ingresar al mundo de los muertos, desdoblándose en un desconocido forastero que surge del sueño y atraviesa la puerta de roble. En ese tránsito actuado por la memoria y el sueño se reúnen los antepasados junto al río.

El lugar de enunciación de gran parte de los poemas de *La pieza oscura* es la primera persona plural, pero muchas veces este “nosotros” no queda claro a quién se refiere, en ocasiones hace alusión a “aquellos niños que fuimos entonces” o simplemente al hombre y su pareja, pero en todos los casos está presente un distanciamiento respecto de los otros, concebidos, incluso, como inexistentes. Este distanciamiento ocurre, básicamente, de dos maneras. En la primera, el propio sujeto sufre un desdoblamiento. Ya se trate de la muerte y el viejo, el padre y el hijo o, sencillamente, la misma persona en distintos momentos de su vida, el desdoblamiento reemplaza la posición expresiva directa del sujeto lírico tradicional y produce la ilusión de distanciamiento y escisión respecto del tú, desde cuya posición se reflexiona. El yo y el tú son dimensiones diferentes del mismo sujeto y su función es concretar la disociación y verificar la imposibilidad de su integración existencial:

***“Ni siquiera recuerdas a nadie. Todos los fantasmas son iguales (...) Eres el hombre, ahora, el individuo, un ciudadano, un joven sin problemas que pasea con una muchacha hasta altas horas de la tarde. ¿Qué es tu pequeña historia comparada con tu historia? Aquí tienes la vida bajo su única forma: el momento que vives, el día de mañana. En todo lo demás te engaña la memoria, sólo la tierra recuerda a lo vivo”. (“Zoológico”)***

Poema en que el “yo” es el que observa atentamente y el “tú” es ese extraño, un personaje sorprendido continuamente por el fracaso y el dolor existencial. El otro tipo de distanciamiento es para con aquellos con los cuales se debiera tener una mayor proximidad. Paradigma de esta disyunción es la figura de los adultos (de los padres) respecto a los niños:

***“(…) Alguien se precipitó a encender la luz, más rápido que el pensamiento de las personas mayores. Se nos buscaba ya en el interior de la casa, en las inmediaciones del molino: la pieza oscura como el claro de un bosque. Pero siempre hubo tiempo para ganárselo a los sempiternos cazadores de niños. Cuando ellos entraron al comedor, allí estábamos los ángeles sentados a la mesa”. (“La pieza oscura”)***

En el poema subyacen mundos opuestos, pero en continua interacción: los niños y los adultos, la aventura y el orden, la prohibición y la libertad, la espontaneidad y la disciplina, el deseo y la ley. La represión está ya tan interiorizada por los niños, que los adultos no

---

necesitan ni siquiera reprimir. Los adultos no comprenden a los niños, están separados de ellos por murallas de vidrio. El código de los mayores resulta incomprensible para los infantes; ellos se someten a su propio código, secreto y despiadado.



## Capítulo IV: Cosmología estética

El individuo que se textualiza en los poemas es un sujeto social, producto del trabajo con los objetos ideológicos y como tal se instala, según la noción de cronotopo bajtiniana (esto es, la representación del tiempo y el espacio), en una dimensión temporal vinculada a la memoria y a la historia, pero también lo hace en una dimensión espacial, que cobra especial interés, pues tiene siempre como función fundamental dar respuestas a la necesidad humana de habitar y situarse en un lugar específico.

El poema mismo, señala Raimundo Kupareo<sup>48</sup>, configura una suerte de poética del habitar o de cosmología estética, una realización particular que crea su propio “mundo”, un sentido temporal y espacial en que necesariamente se realiza el ser. En el caso particular de la poesía, se trata de *espacios de lenguaje*, un espacio captado por la imaginación y vivido con todas las parcialidades de la imaginación.

Dos son los espacios importantes para entender la poética de los autores aquí tratados, aunque en realidad, y según lo entiende José L. Romero<sup>49</sup>, no se trata sólo de dos espacios sino que más bien de dos ideologías, de dos sistemas opuestos: el sistema urbano (como aquel que en nuestro continente ha sido el eje de configuración de las naciones) y el espacio asociado a la naturaleza.

<sup>48</sup> Kupareo, Raimundo. “La poesía desde su esencia”. En: *Aisthesis*. “La poesía y sus problemas en Chile”. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 11-37.

<sup>49</sup> Romero, José Luís. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2004. (1ª edición de 2001).

## El espacio de la ciudad

Hay lugares protegidos para recordar y desde donde recordar; sitios privilegiados en los que se elige inscribir esos gestos de restauración comunitaria. En el caso de *La pieza oscura* estos lugares son bien específicos: “la pieza”, “el subterráneo”, “el pozo”, entre otros. Se puede observar que son espacios que contienen y encierra al poeta como en una pesadilla. Hay también otros lugares que parecieran estar en un estado intermedio: se trata de espacios fabricados por el hombre para limitar, constreñir la naturaleza, el exceso: “el zoológico”, “la caleta”, “el cementerio” y “el invernadero”. Y cuando aparece el “bosque” (lugar abierto por excelencia, espacio que alberga las fuerzas y energías ocultas de la naturaleza) lo hace al interior del “jardín”, espacio natural intervenido (domesticado) por el hombre. De este modo el exterior se ha hecho también interior. El espacio programado y racionalizado penetra también a lo más privado del individuo.

Muchos de estos lugares sólo se los presenta en el título o se los nombra una vez en el poema. No se les describe ni se dan de él mayores características, por lo que se tornan difusos y se podría pensar que más bien no se trata de lugares físicos sino de espacios alegóricos que recrean el encierro y la carencia. Me referiré específicamente a la situación de la “casa”, del hogar. En “Recuerdos de matrimonio”, se compara la casa deseada con un nido: “Ellos ya estaban allí, estableciendo su nido sobre bases sólidas”. Aquí la casa recibe todas las imágenes tradicionales asociadas al nido: reposo, tranquilidad, lugar de refugio y bienestar. Es decir, la casa permite la continuidad en la vida del hombre, pero cuando no se la posee, cuando sólo consiste en el objeto deseado el hombre es un ser disperso: “Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad, más distante el uno del otro a cada paso”. Este mismo “nido” en “La pieza oscura” ya no representa seguridad y ha perdido su valor domiciliario y de refugio, y se ha transformado en una celda: “(...) confundándose unas con otras a modos de nidos como celdas, de celdas, como abrazos, de abrazos como grillos en los pies y en las manos”.

Como se ve, los poemas de Lihn surgen del desencanto y poseen un ritmo lento, impregnado de una amarga ironía. El bienestar que podría entregar la imagen de la casa no está presente. Destacan, por el contrario, procesos de enajenación y atomización que alcanzan, por cierto, también al poeta en su relación consigo mismo –en sus esfuerzos de penetración en sí mismo– y en su relación con los amigos. En “Barro” registra los efectos de su sustitución por formas y contenidos exteriores:

***“No hay más extraño que uno. Es la apariencia de otro quien terminó por frecuentarnos”.***

La vida de estos sujetos transcurre en la ciudad, pero el rasgo extraordinario es que se trata de una poesía urbana sin necesidad de explicitar la ciudad. Esta no es mero escenario de su habitación y desplazamientos –la ciudad no es el objeto temático de esta poesía–, sino un medio que traspasa y conforma a los sujetos. “Recuerdos de matrimonio”, por ejemplo, no trata sólo de la especulación inmueble que impide el cumplimiento deseado del amor. La pasión no establece una relación duradera: ella se

gasta, se consume en el acto mismo de alcanzar o mantener la comunión:

**“De ellos, los invisibles, sólo alcanzábamos a sentir su futura presencia en un cuarto vacío: Nuestras sombras tomadas de la mano entre los primeros brotes del sol en el parquet, Un remanso de blanca luz nupcial”**

Cuando los individuos desaparecen del primer plano de su espacio poético se incorporan o reincorporan a la muchedumbre, que casi no existe en el trasfondo, lejana, intangible, desprovista de dimensión física. La ciudad de Enrique Lihn es una ciudad de individuos solitarios:

**“El hombre es un lobo para el hombre y el lobo una dueña de casa de pensión con los dientes cariados, húmeda en las axilas, dudosamente viuda”.**

Esta representación crítica reconoce en carne propia la soledad del individuo y sus dificultades de comunicación, que parecen insuperables. Parte de esta soledad está provocada históricamente en la sociedad moderna. En definitiva, se trata de una ciudad lejana a las ideas de progreso y racionalidad, postuladas tradicionalmente, es más bien un espacio que constriñe y disloca a los sujetos.

## El espacio del Lar

El lugar privilegiado por la *Crónica*... puede ser identificado con los pueblos del sur de Chile. El poeta nombra recurrentemente la plaza, el bar, el hotel, la estación de ferrocarril. La naturaleza descrita está relacionada siempre con los habitantes, esto es, no es indomable ni antagónica. Los animales son domésticos y la flora conforma un paisaje apacible. En definitiva, es una naturaleza habitada, con construcciones humanas como el pozo, la casa, el molino, el corral y el huerto. Aunque para Jones<sup>50</sup> la presencia nacional en esta poesía se hace presente sólo en las referencias constantes a los trenes, además se trata de paisajes que están a menudo cubiertos de escarcha o de nieve, anomalías en Chile, por lo menos en esas latitudes. Sin embargo, hay que argumentar que los recuerdos se resisten a toda descripción estricta: “Lo inventado para la memoria / es lo único fiel” (XV). Se comunica únicamente a los otros una orientación hacia el secreto, sin poder decir jamás éste objetivamente. El secreto no tiene nunca una objetividad total; el recuerdo se orienta más a lo onírico, no se realiza:

**“Estoy buscando caracoles para ponerlos al sol: “Caracol, caracol...” El primer barco es detenido por un guijarro. (quien va reparar nunca esa pena) Te hablo a tí que has muerto. Tú que has muerto, tu perro ha muerto ahogado. Pero si cierras los ojos vendrá a encontrarte a orillas del río. No temas: te hallarás con el niño que vivía a orillas del río. Vives frente al molino. La mañana está llena de carretas cargadas de trigo hasta el cielo. El polvillo de la molienda inunda el patio. Los mapuches pacientes esperan vender su escaso tigo. Te asomas a la bodega a ver dormir los sacos. Cavas la tierra en busca de tesoros guardados por los gnomos (...) La primera vez que fuiste al cine te dio terror: soldados en**

<sup>50</sup> Jones, Julie. “El paraíso perdido de la niñez en la poesía de Jorge Teillier”. En: <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/index.html>

**paso de parada se precipitaban sobre ti. Te enseñan a saludar con el puño en alto. Es 1938 y va a triunfar el Frente Popular (...) Una anciana te dio una lámpara. Durante años has buscado su luz. Para que te saluden las sombras de otro tiempo. Una lámpara humilde que revele las raíces, las pequeñas costumbres, que haga crecer la oscuridad protectora contra la luz cruel y sin memoria. (III)**

Este poema, que ya ha sido ampliamente citado en este trabajo, muestra como el desorden temporal se presenta a través de un cambio continuo de las perspectivas visuales. El lugar del enfoque varía según la asociación que sugieren las palabras, tal como sucede en la memoria. Las diferentes escenas no sólo están situadas en distintos lugares (patio, calle, cine), sino también en distintos momentos de la historia pasada: sucesos históricos entran en interrelación con gestos y personajes inmemoriales<sup>51</sup>. Concluyo, a diferencia de Jones, que no es posible obtener una imagen objetiva de país propuesta por esta poesía, pues no se puede habitar físicamente el mundo de la memoria.

La naturaleza, de la que se habla al inicio de este apartado, aparece desde la casa; naturaleza instalada en el ámbito de la luz y sus límites, más bien sus límites: en el atardecer (completamente ausente en este poemario –a diferencia de lo que ocurre en otros– está su contraparte, el amanecer) o, derechamente, en la oscuridad. Es un paisaje marcado por los signos de una instalación humana en (¿aparente?) armonía:

**“Me asomo a los ventanales del profundo atardecer (...) Nos hallamos junto al cerco donde se buscan frambuesas. Caminamos sobre los rieles del desvío al Aserradero. A la salida de la iglesia nos sumergimos en el río de la noche”. (XVIII)**

Tanto el alejamiento del lugar de origen como la concepción catastrófica de la historia parecen exigir al hablante la creación de un lugar común estable para la rememoración. La forma más común que adopta ese lugar común es la casa familiar:

**“Abre la puerta de roble (...) Las ventanas destruidas Recobran la memoria del paisaje. Aparecen en los umbrales las marcas sucesivas Que señalaban el crecimiento de los niños”. (V)**

La casa permitirá evocar e iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Así la casa muestra una historia, en el sentido de “nuestra historia”. Recordar la casa es equivalente a iluminar parte de la vida de las personas, y desterrar tesoros de días antiguos.

---

<sup>51</sup> Jameson caracteriza al sujeto postmoderno como “esquizofrénico”. En este caso sería más apropiado hablar de “poesía esquizofrénica”, en la medida que se montan imágenes y mensajes inconexos, que se desliza sobre un entramado confuso de múltiples lenguajes distintos y a menudo contradictorios. Hay una incapacidad de articular el lenguaje a lo largo del tiempo y establecer un hilo de continuidad de palabra en palabra, de frase en frase. Más bien, es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente.



## Los perpetuos destiempos de La pieza oscura.

Si los lugares (los sitios) de la memoria se hallan, forzosamente, fuera del alcance espacial del hablante, son, también, esencialmente inactuales, alejados en el tiempo; nunca coinciden con el presente de la escritura, es decir, con el locus donde se origina el acto autobiográfico. Y los tiempos verbales de estos poemas reflejan esta condición, la preferencia es por el pretérito imperfecto como en “Destiempo”, que además utiliza el modo condicional para señalar eventos que ya realizados podrían haber cambiado el futuro, en otras palabras, se evoca esperando que lo recordado sobrepase su calidad de sueño de la memoria y se convierta en el espacio propicio para un conocimiento que ilumine la existencia de hoy (o mañana); también abunda el pretérito perfecto simple y compuesto; y, en otros casos como “Monólogo del padre con su hijo de meses”, la oscilación entre un presente impreciso y un pretérito.

Uno de los poemas que realiza el contraste más fuerte entre el ahora de la enunciación y el ayer del recuerdo es “Navidad”, poema en el que el lugar de la enunciación lo posee un adulto que recuerda “a los niños que fuimos”, para quien el “hoy” es “el reino del cardo”, “el desierto”, “un agua pantanosa” habitado por “fantasmas perdidos”. Y el pasado de la infancia, si bien no se lo describe como un tiempo feliz, sí se lo señala como una “calle” en medio del polvo del desierto, una alternativa al desasosiego proporcionada por la memoria. Se vuelve a repetir lo que señalábamos antes en otra sección: en la infancia ya comienza el conflicto entre los deseos y la represión exterior que progresivamente –en un sentido negativo del progreso- se va haciendo interior y (des)integrando al sujeto. Se concibe la contingencia temporal como un perpetuo destiempo y queda la pregunta abierta sobre el porvenir, el cual aparentemente deberá transcurrir sin apoyo de sentido ni vínculo alguno que pueda ligarnos a nuestro pasado y proyectarnos en el devenir: “¿Qué será de los niños que fuimos?”. La indagación busca dar respuestas a un sujeto falto de vínculo, solitario, vacío, angustiado y confuso, en medio de una circunstancia en la que falta el sentido:

***“El esquema que te hiciste de las cosas hace aire y se hunde en el cielo dejándolas a todas en su sitio. De un tiempo a esta parte te mueves entre ellas como un pez en el agua”. (“Monólogo del padre con su hijo de meses”)***

Es una realidad fragmentada –como la del mundo moderno–, que se deja sentir con fuerza en la configuración del tiempo. Así, en “La pieza oscura” se asiste al despliegue de un tiempo en constante desajuste: “Por un momento reinó la confusión en el tiempo”, que va de la inmovilidad inicial a una posterior aceleración:

***“Y así empezó a girar la vieja rueda –símbolo de la vida– la rueda que se atasca como si no volara, Entre una y otra generación (...)”.***

Los desajustes son provocados por condicionamientos externos e internos de los protagonistas (en este caso el suceso fue la revelación –para seguir la metáfora empleada por el mismo Lihn– sexual de los niños); aceleración que encuentra eco en el ritmo y en un tono cada vez más positivo del hablante:

***“La rueda daba ya unas vueltas perfectas, como en la época de su aparición en el mito, como en su edad de madera recién carpintereada (...) el tiempo volaba en la buena dirección. Se lo podía oír avanzar hacia nosotros (...).”***

## El tiempo instantáneo de una Crónica

En *Crónica del forastero* pareciera existir una representación estática de una forma de vida y su paisaje, constituyendo algo así como una serie de instantáneas. Este efecto de inmovilidad es logrado por el cronista gracias a dos mecanismos: El primero, es la utilización del tiempo verbal presente para referir a acciones inmemoriales, como ocurre ya en la primera sección: “Mi rostro quiere recuperar la luz que lo iluminaba / en el verano traído por la corriente del río”, o “descargan los sacos de una triguera / con los gestos de hace cien años”. El otro procedimiento es la ocupación del presente, pero para referirse a actos pasados, como en “Cavas la tierra en busca de tesoros guardados por los gnomos”, pues se sabe –por información que ya dado por el poema– que quien habla es el mismo chico que busca gnomos, a pesar que se refiera a él en segunda persona. El mismo poema utilizará más adelante una fórmula típica para marcar distancia temporal: “Una vez (...)”.

Otro aspecto temporal destacable de este texto corresponde a aquellas escenas que exhiben la permanencia congelada de una catástrofe que, en sentido estricto, ya ha tenido lugar. Esto se logra por la superposición espacial de, por lo menos, dos instancias temporales: el (supuesto) pasado láríco y la catástrofe: cuando aparece este futuro ya habrá desaparecido el mundo láríco. En este mundo perfecto –gramatical e históricamente–, esta catástrofe ya habrá ocurrido, de esta manera en la sección V:

***“El sol quiere llegar al árbol de nuestra sangre, derribarlo y hacerlo cenizas, para que conozcamos a los visibles sólo para la memoria de quienes alguna vez resucitaremos en los granos de tigo o la ceniza de los roces a fuego, cuando el sol no sea sino una antorcha fúnebre cuyas cenizas creeremos ver desde otras galaxias”.***

Un tiempo definido, histórico o “real”, como lo llama Ana Traverso<sup>52</sup>, que corresponde a la infancia y adolescencia del hablante comparte en la memoria del hablante con un tiempo indefinido, mítico que permite entender la historia y significar cuando se la incorpora a la tradición cultural:

***“Se hablaba de la pelea de Godoy con Joe Louis y de la batalla de Stalingrado. Hubo un desfile celebrando la caída de Berlín Y se decía que la Bomba Atómica era el fin de todas las guerras”. (X) “Se reúnen los que partiendo de Burdeos o Le Havre llegaron a la Frontera por caminos aún no trazados, mientras sus mujeres daban a luz en las carretas”. (V)***

En los actos rituales que hablan de cómo fue una comunidad en el pasado y qué es en el presente, revitalizan el pasado y organizado en un “solo momento” un tiempo total que

---

<sup>52</sup> Traverso, Ana. “Tiempo y poesía en ‘Historia de un hijo prodigo’ de Jorge Teillier” en *Anales de la literatura chilena*, año 5, Diciembre 2004, Número 5, pp. 135-146.

---

engloba pasado, presente y futuro.



## Conclusión

A pesar que lo realizado fue un análisis de aspectos específicos y aparentemente dispersos se puede a ciertas conclusiones: se revisó cómo el contexto en que se inscriben ambos poemas conduce a la inestabilidad del sujeto y a la pérdida de pasado, produciendo de esta forma una experiencia del extrañamiento junto a la búsqueda de raíces. Se hizo evidente, además, que la experiencia humana identitaria, en ambas obras, se construye de forma compartida en el espacio de las escenas familiares, los “escenarios míticos recordados”. Es así como la noción de “álbum familiar” atraviesa ambas obras: el álbum de familia expresa la verdad del recuerdo social. Las imágenes del pasado evocan y transmiten el recuerdo de los acontecimientos dignos de ser conservados, porque el grupo social ve un factor de unificación en los documentos de la propia unidad pasada.

La poesía de ambos poetas se instala en los límites del género y trabaja desde allí. La apertura se da especialmente hacia el terreno de lo no poético, en este caso, hacia el testimonio. La aplicación del concepto de escritura testimonial permitió iluminar una serie de sentidos, por ejemplo, que la identidad del “yo” se establece por vía de reconstrucción de la propia biografía; también que el viaje da cuenta de un cierto desarraigo, que se extiende a la propia existencia sentida como viaje; que la teatralidad de la escritura posibilita la pérdida de su estatus lírico, y que el prestigio del “yo” quede reducido a su mínima expresión: la unicidad del sujeto tradicional se multiplica en una serie de personajes, convirtiendo así al lenguaje en un “espectáculo”; y también, que la escritura cronística, al ser asumida como función de lo imaginario, como una invención de lo visto, de lo vivido y lo sentido, le permite a la poesía instalar su construcción identitaria sobre un

principio mitológico y no en el espacio de la “realidad”.

La escritura poética-testimonial que llevan a cabo Lihn y Teillier abre el espacio a un sujeto múltiple y variado desprovisto de especificidad, al cual le resulta imposible mantener una identidad ontológica y expresiva, de manera que se vuelve plural e inestable. Esta profunda disociación es asumida por un sujeto que reconoce ser un fantasma, una presencia vacía: la pertenencia al mundo contemporáneo se siente como una forma de vivir exiliado en cualquier parte, se trata de una no pertenencia.

Esta no pertenencia se salva, en cierta medida, al apropiarse de la memoria de los otros, así la memoria del propio sujeto poético se expande y se vuelve más poderosa. Y lo que ocurre es una disolución de la identidad del poeta en una identidad colectiva, en un “nosotros”.

Hay sitios privilegiados en los que se elige inscribir los gestos de restauración comunitaria. En la obra de Lihn estos espacios se dan al interior de la ciudad, donde la enajenación y atomización alcanzan al poeta en su relación consigo mismo –en sus esfuerzos de penetración en sí mismo– y en su relación con los familiares y amigos. Esta representación crítica reconoce la soledad del individuo y sus dificultades de comunicación, que parecen insuperables. La obra de Teillier también propone un espacio inhabitable, pero por distintas razones, la imagen de país propuesta por esta poesía está hecha de recuerdos, es un lugar que sólo existe en la memoria y en el lenguaje del sujeto.

En el plano de la memoria poética, la carencia de sentido que experimenta el sujeto de la escritura lihneana está condicionada por una concepción de la contingencia temporal como un perpetuo destiempo y confusión. Y se evoca esperando que lo recordado sobrepase su calidad de sueño de la memoria y se convierta en el espacio propicio para un conocimiento que ilumine la existencia. En el texto de Teillier, en cambio, pareciera existir una representación estática de una forma de vida que se resuelve en actos rituales que hablan de cómo fue una comunidad en el pasado y qué es en el presente, revitalizan el pasado organizado en un “solo momento” el tiempo total que engloba pasado, presente y futuro. Pese a todo parece sostenible que una de las motivaciones del recuerdo o del intento de retorno al espacio de la infancia –en ambos poetas– es el anhelo del sujeto poético de alcanzar una identidad consistente y, con ella, una sensación de pertenencia y de comunicación con los otros.

## Bibliografía

### De los poetas

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

----- . *El circo en llamas: Una crítica de la vida*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.

Teillier, Jorge. *Crónica del Forastero*. Santiago de Chile: Impreso en los Talleres de Arancibia Hnos.

----- . *Poemas del País de nunca Jamás, Crónica del forastero*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2003.

----- . *Prosas*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

### General

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1983.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (1ª edición de 1983).
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bengoá, José. *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura*. Santiago de Chile: LOM, 1999.
- Binns, Niall. Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern: Peter Lang, 1999.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Revista Antropos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), serie Monografías Temáticas, 29, diciembre de 1991, pp. 10-17.
- Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Editorial Tecnos, 1989. (1ª edición de 1987).
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Río de Janeiro, DP&A Editora, 1997.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- Kupareo, Raimundo: "La poesía desde su esencia". En: *Aisthesis. "La poesía y sus problemas en Chile"*. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 11-37.
- Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- Miranda, Paula. *Identidad nacional y poéticas identitarias: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Violeta Parra (1912-1967)*. TESIS DOCTORAL, 2005. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Molloy, Silvia. *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Silvia Molloy. México: Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1996.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Morin, Edgar. "La noción de sujeto". En *Nuevos Paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1995, pp. 67-85.
- Narváez, Jorge, ed. *La invención de la memoria. Crítica del discurso documental*, Santiago de Chile: Pehuén, 1988.
- Navarro, Desiderio, comp. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas, 1997.
- Pfeiffer, Johannes. *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951. (1ª Edición en alemán de 1936).
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.



- Rojo, Grínor. "La identidad y la literatura". En: *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002, pp. 51-70.
- . *Globalización e identidades nacionales...¿De qué estamos hablando?*. Santiago de Chile: 2004. Inédito.
- Romero, José Luís. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2004. (1ª edición de 2001).
- . *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1982. Reúne textos que ya habían sido reunidos en *La experiencia argentina*, con excepción de "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías", que fue publicado en *Situaciones e ideologías en Latinoamérica*. México: UNAM, 1981.
- Subercaseaux, Bernardo. *Chile o una loca historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, colección Libros del Ciudadano, 1999.
- Tugendhat, Ernesto. "Identidad personal, nacional y universal". En: *Persona y Sociedad. Identidad, Modernidad y Postmodernidad en América Latina*. Jorge Larraín, comp. Santiago de Chile: ILADES, vol. X, N° 1, abril de 1996, pp. 29-40.

## Sobre Enrique Lih

- Bianchi, Soledad. "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente". En *Revista Chilena de Literatura*, n° 30, 1987.
- . "Paisajes (ciudad presente / ciudad distante)". En *Revista Chilena de Literatura*. N° 54, 1999, 147-156.
- Binns, Niall. "El narcisismo en Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y en la poesía". En *Taller de Letras*, n° 26, 1998. pp. 69-84
- Correa-Díaz, Luís. *Lengua muerta, poesía, post-literatura y erotismo en Enrique Lihn*. Rhode Island: Ediciones INTI, 1996.
- Favi, Gloria. "Enrique Lihn, cronista de ciudad". En *Revista Chilena de Literatura* n° 43, 1993, pp. 131-136.
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- Galindo, Oscar. "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn". En *Revista Chilena de Literatura*, n° 46, 1995, pp.101-109
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier, 1990.
- Miranda, Paula. "Lihn y Dalton de los 60: Conversaciones en la Taberna". En *Anuario de Postgrado*, n° 3, 1999, pp. 441-459.
- Nómez, Naín. "Identidad y mito en la poesía moderna: Otra mirada sobre lo mismo". *Atenea (Concepc.)*. [online]. 2003, no.487 [citado 14 Diciembre 2006], p.51-67.

Disponible <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622003048700005&ISSN=0718-0462](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622003048700005&ISSN=0718-0462)>.

Schopf, Federico. "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn." En *Revista Chilena de Literatura*, nº 26, 1985, pp. 37-53.

## Sobre Jorge Teillier

Binns, Niall. "Reescritura y política en la poesía de Jorge Teillier". En *Acta Literaria*, nº 22, 1997. pp. 97-110.

------. "1963: El bosque, el libro y la tierra baldía". Prólogo a *Poemas del País de nunca Jamás, Crónica del forastero*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2003.

**Jones, Julie. "El paraíso perdido de la niñez en la poesía de Jorge Teillier". En: <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/index.html>**

Nordenflycht, Adolfo. "Crónica del forastero: descenso a la profundidad de la memoria". **En: <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/index.html>**

Sarmiento, Oscar. "La desconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier". En *Revista Chilena de Literatura*, nº 42, 1993, pp. 237-244.

Schopf, Federico "Idilio y sentimiento catastrófico en la poesía de Jorge Teillier" en Pedro Lastra (ed.), *Félix Martínez Bonati. Homenaje*. Concepción: Universidad de Concepción, 2003, pp. 191-221

------. "Marginalidad y utopía en la poesía de Jorge Teillier" Prólogo a *El cielo cae con las hojas, El árbol de la memoria, Los trenes de la noche y otros poemas*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004.

Traverso, Ana. *Representación de la realidad y utopía en la obra poética de Jorge Teillier*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánicas, 1994. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

------. *Temporalidad y escritura en la poesía de Jorge Teillier*. TESIS DOCTORAL, 2002. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

------. "Tiempo y poesía en 'Historia de un hijo prodigo' de Jorge Teillier" en *Anales de la literatura chilena*, año 5, Diciembre 2004, Número 5, pp. 135-146.