



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Galindo V., Oscar
Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn
Estudios Filológicos, núm. 37, 2002, pp. 225-240
Universidad Austral de Chile
Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413829014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH





Artículos [Búsqueda artículos](#)

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

-  Como citar este artículo
-  Agregar a favoritos
-  Enviar a e-mail
-  Imprimir HTML

Estud. filol. n.37 Valdivia 2002

Estudios Filológicos, N° 37, 2002, pp. 225-240

Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn ^{*}

Disciplinary Mutations in the poetry of Enrique Lihn

Oscar Galindo V.

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación FONDECYT "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual", que tiene como investigador responsable a Iván Carrasco y coinvestigadores a Miguel Alvarado y Oscar Galindo.

La poesía chilena del último tiempo ha asistido a un complejo proceso de mutaciones disciplinarias. Uno de los procesos más interesantes tiene que ver con la incorporación al "canon poético" de recursos de producción y estrategias discursivas propios de las llamadas ciencias sociales (sociología, antropología, historiografía), provocando un efecto de inestabilidad e hibridaje en los saberes y disciplinas, en los mecanismos de conocimiento y representación de la realidad y en los discursos que los constituyen. En este contexto, el artículo analiza la noción de "poesía situada", de Enrique Lihn, y sus indagaciones (pseudo)sociológicas y antropológicas.

production resources and discourse strategies of the so called social sciences (sociology, anthropology, historiography) producing an effect of unstability and hybridism in the disciplines, in the knowledge mechanisms and representation of reality and the discourses that make them up. In this context, this work analyzes the "situated poetry" of Enrique Lihn and his (pseudo) sociological and anthropological investigations.

INTRODUCCION

La poesía chilena e hispanoamericana desde mediados del siglo XX hasta nuestros días ofrece como uno de sus rasgos constitutivos más interesantes un complejo proceso de mutaciones disciplinarias, esto es, de incorporación al canon poético de recursos de producción y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas, preferentemente de las llamadas ciencias sociales (sociología, antropología, historiografía). El cuestionamiento de los saberes institucionalizados ha contribuido a este proceso de cambio que caracteriza la condición postmoderna. Lo anterior ha provocado un efecto de inestabilidad e hibridaje de los saberes y disciplinas, de los métodos de conocimiento de la realidad social y de los mecanismos de representación de la "realidad", así como de la construcción del sujeto autorial, modificando de manera radical el discurso poético tradicional.

Este artículo analiza el caso de Enrique Lihn, como uno de los artistas que inauguraron en el contexto chileno esta problemática, para detenerse en la noción de "poesía situada", como parte de estas indagaciones y de los entrecruzamientos (pseudo)sociológicos y antropológicos que caracterizan parte importante del itinerario que va desde *Poesía de Paso* (1966) hasta *La aparición de la virgen* (1987).

La crisis de ciertos sistemas de modelización artística es parte del proceso de cambio experimentado por los mismos, a partir de principios de siglo, ofreciendo una imagen de inestabilidad o pluralidad inestable y asistémica. Si este proceso que caracterizó las búsquedas de la primera vanguardia significó a la larga una vuelta a diversas formas de lirismo o la traducción a la lírica de saberes provenientes de otros campos, con los poetas de mediados de siglo asistimos a la crisis en los modelos prestigiosos imitados: historia, ciencia, psicología (Goic 1989, III: 30). Pero el movimiento va en una doble dirección, pues, en la medida en que el proceso de cuestionamiento afecta también a la propia escritura poética, asistimos a la incorporación de recursos provenientes de otras disciplinas a la poesía bajo diversas modalidades de intertextualidad: alusiones, citas, epígrafes, parodias, etc., *collages* intertextuales, en suma. Parafraseando los planteamientos de Omar Calabrese para describir la "era neobarroca", podemos decir que en esta escritura "asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad" (1987: 12). Estos procesos que aquí denominamos mutaciones disciplinarias llegaron para quedarse por un largo tiempo. Los encontramos en el peruano Antonio Cisneros y sus reescrituras históricas (*Comentarios reales*, 1964), crónicas de viaje (*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, 1968) o exploraciones testimoniales y antropológicas (*Crónica del Niño Jesús de Chilca*, 1981). Pero también en el mexicano José Emilio Pacheco que transita del pasado al presente en sus "Antigüedades mexicanas" (*Islas a la deriva*, 1973-1975) o en su palimpséstica "Lectura de los *Cantares mexicanos*" (*No me preguntes como pasa el tiempo*, 1969), construido sobre la base de citas textuales de las crónicas indígenas de la colonia. También híbrido es "Polisemia del texto" (*Reflexiones maquiavélicas*, fechado en 1980) del boliviano Pedro Shimose, construido a partir de citas de Bacon, Spinoza, Rousseau, Gramsci, Merleau-Ponty acerca de Maquiavelo o del propio Maquiavelo. Más allá de sus referentes históricos, la vocación testimonial de estos textos es evidente, pues se trata de lecturas en las que el pasado contribuye a explicar el presente.

ENRIQUE LIHN : POESIA SITUADA POESIA-ANTROPOLOGICA

La poesía de Enrique Lihn (1929-1988) se construye desde la conciencia del simulacro que caracteriza los procesos semióticos y culturales de la contemporaneidad. La desconfianza en la

leída en el contexto de crisis de la modernidad.

Las páginas siguientes pretenden detenerse, más que en la constatación de la crisis de los "grandes relatos", en la manera como se simula y sintomatiza dicha crisis en un sujeto, que es al mismo tiempo muchos sujetos, y en un lenguaje que es igualmente muchos lenguajes. La exploración poética de Lihn es precisamente una exploración en la última frontera del sujeto romántico, la de su disolución, pero como es sabido la negatividad total de los discursos no es posible, en tanto en el acto de negar se actualizan componentes de la matriz refutada.¹ Su poesía supone la negación de las posibilidades del discurso lírico, al sustituirlo por modalidades textuales frecuentemente ausentes, como el discurso ensayístico, dramático, periodístico, en un sistema citacional desjerarquizado y heterotópico. El sujeto que opera en sus textos deja en la estacada al poeta romántico, en un proceso que se va acentuando en su propia historia poética, al travestirse bajo diversas máscaras, pero el disfraz no termina de suplantar al disfrazado. Lo que provoca, entonces, es una tensión neurótica entre lo que quiere ser rechazado la poesía tradicional, los proyectos emancipadores, el sujeto unívoco, la originalidad, el amor y su persistencia bajo nuevas formas degradadas, permitiendo que su poesía siga siendo un alegato amoroso, personal, crítico, testimonial, ideológico, lírico. Certeramente ha apuntado Antonio Skármeta que la crítica despiadada de Lihn a los mitos no resulta cómica porque "esos mitos lo habitan y al acuchillarlos se rasga su propia piel" (1969: 69). Esta apreciación, apuntada principalmente para describir su relación con los mitos religiosos, puede ser extendida hacia otros niveles de su discurso: un poeta antilírico que no termina de abandonar el subjetivismo, un poeta antisurrealista que aprovecha sus recursos, un poeta crítico de la poesía social que inserta sus debates en pleno territorio de las contradicciones políticas y sociales. "El más metapoético de nuestros líricos y el más lírico de nuestros metapoetas" lo llama Eduardo Llanos (1995: 9). Poesía del lenguaje, pero Lihn no se inclina por el tono menor, ni por la neutralidad, ni por el silencio; al contrario, su escritura es una manera de explicarse y explicarnos su modo de estar en este mundo de signos. Su lucidez crítica, su necesaria desconfianza en los mitos le lleva a un permanente estado de alerta del que no escapa su propia condición de escritor. No suplantando unos mitos por otros. Ni en los momentos más complejos y difíciles recurre a la autocomplacencia y a las aguas tranquilas; su poesía siempre transcurre por lugares borrascosos y cuando el clima parece más benigno se encarga él mismo de provocar las tempestades.

En este territorio nos importa especialmente una obsesión lihniana, que es al fin y al cabo la obsesión que atraviesa la poesía chilena de este tiempo: el lugar de la realidad social y cultural. Utilizo esta noción con conciencia de todas las reservas y rechazos que suele provocar. Se dirá que la poesía de Lihn es ante todo escritura consciente de su condición de artificio. Así es, pero Lihn sabe bien que no existe lenguaje sin un horizonte cultural, que no existe operación semántica sin unos referentes que afirmar o disolver. Pienso lisa y llanamente que los momentos más singulares de la poesía de Lihn surgen de la reflexión sobre aquello que llamamos realidad (Ostria 1992: 51): "Nada es bastante real para un fantasma" dice Lihn en "La pieza oscura" (1963: 17), y ese fantasma se esfuerza por descubrir ¿Dónde está lo real? ("Nieve", *Poesía de Paso*, 1966: 3), porque sabe que "Lo real ha invadido lo real, / en esto estamos todos de acuerdo, / en que no hay escapatoria posible" (*Escrito en Cuba*, 1969: 16). Su poesía se construye sobre todo desde los problemas de representación que ofrece la literatura, o, de otra manera, los mecanismos de representación y sus limitaciones están en el centro de una escritura situada y autorreflexiva, lo que implica la impugnación de ciertas claves de la poesía anterior que, recogiendo algunos postulados de la lírica de vanguardia, hacían gala de la sobredimensión del hablante, del sentido trascendente del arte (ideológico, político, religioso) o de una retórica grandilocuente. Como todo proceso crítico y de renovación, se trata de una lectura parcial de la complejidad poética precedente. En momentos en que se ponía en cuestión no sólo la literatura sino los paradigmas culturales occidentales, la atención a lenguajes alternativos y marginales o al menos descentrados de las lógicas culturales dominantes forma parte de la posibilidad de la transgresión de las estéticas de la representación y del saber. La peculiaridad más definida del proyecto poético de Enrique Lihn radica no tan sólo en la relación intertextual negativa con los procesos y poetas precedentes o contemporáneos, sino en un cuestionamiento de los límites y alcances del proyecto poético y vital propio, que Pedro Lastra ha denominado *intertextualidad refleja* (1990: 142). Es seguramente esta obsesión la que lo lleva a explorar

etnógrafo cuando se enfrenta a culturas ajenas o de investigador social cuando transita por la propia, recurriendo a procedimientos de escritura propios del libro de viaje, del testimonio o del registro etnográfico. Nos enfrentamos así, en diversos momentos que estudiaremos, a una poesía antropológica y cultural, articulada a partir de tensiones y mutaciones discursivas que complejizan la definición del texto poético.

EL OBSERVADOR PARTICIPANTE: POESIA DE PASO

Con *Poesía de paso* (1966) se inaugura la serie de diarios de viajes, modalidad textual que no abandonará, más allá de determinados énfasis, hasta *Diario de muerte* (1989), construido también como un viaje hacia la muerte biográfica. La escritura situada parece querer conjurar el tiempo. No hay distancia casi entre el momento de la vida y el momento de la escritura, entre el momento de la enunciación y los hechos relatados. El gesto referencia es tan notable que el sujeto se pregunta una y otra vez sobre las condiciones ontológicas de la realidad. El hablante se define como un viajero excluido de las realidades que intenta describir, "poeta y extranjero" ("Market Place", [Lihn 1966: 9](#)). Un viaje por Europa, una historia de amor, una "derrota política", son parte de los desplazamientos de quien quiere aprehender la realidad, sin llegar a conseguirlo; de ahí que nos enfrentemos a una empresa fracasada ya sea en términos amorosos, sociológicos, políticos, culturales o literarios.

Si en la tradición literaria el viaje (experiencia etnográfica básica) es preferentemente una aventura de conocimiento de nuevas realidades culturales, el viajero lihniano insiste en la figura del extranjero inserto en una empresa de conocimiento imposible: "Cómo me gustaría suspender esta peregrinación solitaria / y retomarla luego que pase, compañera de viaje, la fatiga / del extranjero para el cual todo se mezcla a ella, / aun en medio del mayor encantamiento" ("Nieve", [Lihn 1966: 3](#)). La modalidad comunicativa básica elegida en *Poesía de paso* es la del distanciamiento crítico: el poeta describe hechos, situaciones, lugares, para luego relativizar sus posibilidades simbólicas, mitificadoras, encantatorias:

La fantasía teje historias como éstas, pero la imaginación
se cumple en el silencio del poema que nace. Sólo historias como éstas, ya me lo
00000000parecía:
restos de hilos de todos los colores, modestos ejercicios escolares.
Y entre las hermosas estudiantes alemanas ninguna dio señales de leyenda,
ocupadas en mirar, desde otro ángulo, el lago.
00000000("Sólo historias como éstas", [1966: 26](#)).

Los primeros viajes del sujeto por Europa sirven para desmentir en los hechos las mitificaciones culturales del centro y sus proyecciones en la periferia: "París es un desierto para la timidez de los recién llegados, remontando / el curso silencioso de la memoria" ("María Angélica", [Lihn 1966: 51](#)). La percepción de otras realidades culturales produce un efecto de "memoria virtual", por medio de la cual el hablante evoca las imágenes culturales que posee de los sitios que visita; en lugar de conocer, reconoce; en lugar de percibir, recuerda. Trae imágenes de la gran Europa que luego no coinciden con la realidad: "El extranjero trae a las ciudades / el cansado recuerdo de sus libros de estampas" ("Muchacha florentina", [Lihn 1966: 39](#)). Se trata de un viaje en busca de lo exótico, sólo que al revés; como el antropólogo o el turista europeo llega a América buscando lo exótico, el intelectual latinoamericano llega a Europa buscando su propio exotismo periférico, la "gran cultura", para encontrar una "gran patraña".

El poema "Homenaje a Freud" amplía la crítica lihniana al situarla en el contexto de los grandes relatos ilustrados: "El árbol de la ciencia / es una gran patraña abominable: / ha florecido a expensas del espíritu; / es natural que todo lo envenene" ([1966: 64](#)). Irónica también es la relación de subordinación cultural entre el *meteco* sudamericano y su amante francesa, Nathalie: "Son historias, también tristemente confusas. La diferencia está en que nosotros bajamos / desde el primer momento el diapasón de la nuestra; / sí, gente civilizada... guardando, claro está, las debidas distancias /mi desventaja, Nathalie entre tu tribu y la mía" ("La despedida", [Lihn 1966: 84](#)).

"Esa gente se cree que somos transparentes / y para su tormento lejanamente salvajes" (1972: 66). Despectivos, curiosos, y con cierto sentimiento de culpa, los europeos más atentos a las formas que a la vida "reducen el dolor a la imagen del dolor" (1972: 67), como en una película de Godard. La cultura de la imagen, la máscara, el simulacro, definiría a los europeos; gente que se "cree la muerte", es decir el ombligo del mundo, y que "Hasta para morir lo hace en el espejo ante las cámaras / Necesita ver necesita que la vean". Cultura de la imagen donde "No es la realidad la que tiene un sentido / sino quizás su imagen, su forma o su antiforma" (1972: 69). Viajeros al revés, siempre a la búsqueda del "sol de incomprensibles países", tras la huella de un "monumento crudo ni romántico ni gótico"; en fin los europeos "Saben tanto de nosotros como nosotros de ellos / pero aman la libertad y recuerdan la barbarie" (1972: 69). Así como el europeo aporta a los países que visita sus cámaras fotográficas, el extranjero aporta a París la cualidad de una perversa fascinación. El sujeto descubre o evidencia precisamente la ausencia de jerarquías, la cultura como sincretismo imperfecto.

POETA-ANTROPOLOGO-METECO: EL LIBRO DE VIAJE

La estructura del poema como unidad se disuelve a partir de *Escrito en Cuba* (1969), si bien la problemática que aborda tiene que ver fundamentalmente con la escritura y el contexto latinoamericano; adelanta procedimientos de observación que luego encontraremos en *París, situación irregular* (1977), como la inclusión de diversos registros de habla y de escritura o la fragmentación elevada a la categoría de sistema, el fragmento como género en sí mismo:² "Una especie de diario / Anotaciones Fragmentos de lo que fue, impresiones digitales / Restos de lo que alguna vez será" (1969: 37).

Los mecanismos de representación de la realidad ofrecen una visión desmesurada y fragmentaria y constituyen una indagación justamente en el marco en el cual se produce esta relación entre poesía y realidad. Descubierta la impropiedad del lenguaje, el mundo representado se define por su carácter fragmentario y difuso, por lo que la escritura adopta los rasgos de esa realidad fragmentaria. De esta manera, habitualmente su escritura adopta la forma del diario de viaje o de simples anotaciones en un cuaderno. Al establecer una relación entre este conjunto de reflexiones y la poesía de Enrique Lihn, podemos advertir la complementariedad que poseen. El género-fragmento, "la marginalia", irá poco a poco ocupando un espacio privilegiado, a la par que se acentúan los debates culturales sobre una modernidad desigual, contradictoria y falsificadora de las relaciones entre los pueblos.

Los procedimientos propios del trabajo de campo se expanden en *París, situación irregular* (1977). Curiosamente, la reflexión lihniana parte del reconocimiento de la especificidad del discurso literario como construcción o entramado textual, situado en relación intertextual con otros discursos poéticos y teóricos. Al entrar la literatura en contacto inevitable con la realidad, se establece un proceso donde el primer factor al tratar de captar la diversidad se diversifica, entregando un resultado heterogéneo y agénérico, que constituirá la forma del enunciado. De ahí que en su propuesta se articulen dos conceptos en apariencia contradictorios: poesía situada y poesía móvil. La poesía situada surge de los desplazamientos del sujeto hablante, la escritura móvil obedece a la condición momentáneamente situacional del sujeto:

La escritura continua que brota de sus propios desplazamientos sin reconocer en un espacio lugares de preferencia, sitios privilegiados.

La escritura doblemente móvil cuyos desplazamientos coinciden con los del sujeto de la misma, doblemente móvil. Escritura democrática que iguala todos los momentos en cualquiera de los cuales puede originarse o no, si se da el caso o no. Su discontinuidad temporal versus la continuidad cronológica y su vulgar representación del tiempo como en un diario de vida (1977: 75).

La reflexión y el permanente cuestionamiento de la literatura hacen de su trabajo un esfuerzo por develar el sentido que posee la escritura dentro de un espacio sociocultural específico (el de Latinoamérica). El desengaño, el escepticismo, es ante todo un sentido de alerta, una

El motivo del viaje y la escritura de viajeros constituye otra de las claves poéticas de estos textos.³ Se trata, en todo caso, de una escritura que subvierte las posibilidades cognoscitivas y representativas del libro de viajes tradicional. Al introducir un sujeto en desplazamiento, se subvierte la posibilidad de unidad del saber expresado por el poeta. Quien escribe está de paso por un territorio extraño, y la escritura reproduce de modo azaroso precisamente los enclaves de un lenguaje que no alcanza la mediación de la reflexión sistemática. De ahí el persistente carácter de escritura discontinua y citacional, borradores de un manuscrito:

Por ejemplo, *París, situación irregular* es una obra también de tipo agenérico, formada por distintos tipos de textos, que provienen de notas tomadas en cuadernos como los que tú ves sobre la mesa ahora. (...) O sea, es como un cuaderno de impresiones de viaje, en el que el espacio, en este caso París, es lo que da unidad a un cúmulo de impresiones, recuerdos, y emociones que van pasando por la mente de un tipo mientras se pasea, con las manos en los bolsillos, por esa capital y como escribiendo sobre la marcha ([Diez 1981: 121](#)).

Los mecanismos de representación que venimos apuntando dan cuenta precisamente de la contradicción que articula estos textos. Por una parte, el poeta trata de captar la realidad en términos directos, como pocas veces se ha ensayado en la poesía chilena; por otra, dicha dispersión, al carecer de un claro sistema organizativo y referencial, ofrece la imposibilidad de recoger tales referentes.

Por ejemplo, ¿qué significa desde el punto de vista comunicativo y representativo una frase como la siguiente?: "Los africanos lívidos de color negro-ceniza vendiendo sus huarifaifas junto al Louvre" ([1977: 35](#)). Semánticamente, para quien sabe lo que significa "huarifaifas" (objetos sin importancia), la proposición es coherente; sin embargo, el absurdo comunicacional es evidente. Más aún cuando esta mezcla entre cultura tradicional (Louvre) y modernidad degradada (huarifaifas) continúa con una reflexión que inevitablemente hay que leer de modo irónico: "La dialéctica de lo nuevo y lo viejo es la modernidad que dijo Baudelaire" ([1977: 36](#)). Ahora sabemos dos cosas: los negros venden huarifaifas junto al Louvre, y esa actividad es constatación de que la modernidad es la dialéctica de lo nuevo y lo viejo que dijo Baudelaire. Es en este absurdo cultural y lingüístico que la poesía de Enrique Lihn se sitúa y escribe: "Deténgase el mundo entero quiero verificar mi dirección" ([1977: 40](#)). En este escenario, la ciudad lihniana adquiere un carácter abismal. El viajero-poeta se desplaza sin mapas, sin rutas de viaje e, imposibilitado para ensayar una interpretación coherente, va dejando un registro fragmentario de su paso por la urbe. La retórica del exceso y la desmesura que supone la fragmentación informativa atraviesa todos los niveles del texto: palabras cortadas, anotaciones en prosa, caóticos registros de habla y de escritura (literaria, sociológica, periodística) o dibujos construyen un tipo de texto en el que se acentúan las ambigüedades y las múltiples lecturas.

La condición del sujeto es la de un *meteco*, la de aquel que intenta comprender e incorporarse pero que en ese proceso falsifica y se falsifica:⁴ "El meteco de toda especie es el bárbaro o el extranjero que se queda con un palmo de narices cuando llega a Atenas. Se cuelga del último carro del tren: llega atrasado a la historia de los países modelos y la repiten en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado" ([Lastra 1990: 117-118](#)).

Esta problemática muestra el absurdo situacional en que se encuentra el hablante de textos como *París, situación irregular*, pero que puede extrapolarse a buena parte de su literatura de viajes. El persistente tono oral, el monólogo, no escapa al proyecto de escritura; así, el espacio que queda al *meteco* es el de su propia oralidad, escritura que imita la voz oral, oralidad de la que no se puede escapar por ser parte de una supuesta condición cultural que prestigia lo oratorio:

Los pueblos subdesarrollados somos orales: escribimos todavía con la voz o escribimos nuestra voz. Escritura oral, para ser más exactos. Los analfabetos no pueden comunicarse sino por medio de la voz y ella conserva todo su prestigio entre los

oratoria. ([1977: 64-65](#)).

La estructura del diario de viajes y la escritura situada persiste aún en varios libros de Lihn, en particular en *A partir de Manhattan* ([1979](#)) y *Pena de extrañamiento* ([1986](#)), que pese a su publicación, siete años después, puede ser considerado como una proyección del primero, con excepción de los poemas finales más cercanos a la atmósfera de *El Paseo Ahumada* ([1983](#)). Se acentúa aquí una estética de lo feo y lo marginal; la descripción del *locus horridus* es la base del proyecto, y el "estilo es el vómito" ([1979: 60](#)). Los referentes aludidos son principalmente espacios urbanos o culturales (las pinturas de Monet, Bacon, Turner, por ejemplo) y, en menor medida, afectivos ("Para Andrea", "Nieves"). Como sea, se trata de la escritura de un viaje donde la modernidad aparece como lugar vacuo, antiutópico, visto a partir del "éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre" ("El vaciadero", [1979: 12](#)); el viaje, como empresa de conocimiento imposible, introduce la idea del centro como espacio degradado: "Si el paraíso terrenal fuera así / igualmente ilegible / el infierno sería preferible / al ruidoso país que nunca rompe / su silencio, en Babel" ("Hipermanhattan" [1979: 20](#)). Excrecencias que la misma cultura hace posibles.

La transcripción testimonial

Otra modalidad discursiva es el registro testimonial, *la polifonía testimonial*. Y no se trata sólo del testimonio personal ([Yudice 1992](#); [Beverley 1992](#)) que, en rigor, es clave para leer sus libros de viaje, sino de los vínculos con el testimonio y la historia oral, perspectiva desde la que se pueden leer importantes momentos de *Estación de los desamparados* (1982). El procedimiento fundamental es el de la "transcripción testimonial", donde lo distintivo no es el relato de la propia historia de vida, sino la transcripción del relato de otros ([Vera León 1992: 183](#)) o "testimonio del testimonio" característico, por ejemplo, de las relaciones de conquista ([Lienhard 1992: XVI](#)).

Estación de los desamparados fue publicado diez años después de escrito ([1972](#)), durante un viaje del autor a Perú. Se trata de una "crónica o entrevista privada a la ciudad de Lima", construida a partir de los fragmentos de conversaciones reales sostenidas con amigos peruanos sobre problemas de política contingente: "textos orales hartos inocentes por lo demás, como se verá; obra de montaje con materiales del natural" ([Lihn 1982: 9](#)). Poesía política y política en la poesía, que él mismo define como una "intromisión valorativa, gratuita y poco diplomática en los problemas de un país hermano" ([Lihn 1997: 379-380](#)), en su primera parte, y un "cancionero amoroso" en la segunda. El título, como el mismo Lihn explicita en la breve "presentación" del texto, alude a la Estación Desamparados de ferrocarriles. El efecto es simplemente esperpéntico, los materiales del natural nos ponen ante un *collage* de voces sinceras:

Yo viendo las cosas en criollo
voy a decir que la ultradivisión de la izquierda
es sólo una pelea entre perros y gatos
por cosas nimias y cuestiones personales.
No falta nunca un tipo
que convierta su envidia en acción política ([1982: 19](#)).

El desamparo y la desesperanza permean el relato de una historia en la que "no hay nada que se parezca a la historia. / Digo, a la historia de la lucha de clases" ([1982: 25](#)). Esperpéntico resulta el texto que alude al "problema del indio". El personaje afirma: "Yo no tengo ninguna solución para el problema del indio"; a lo más, explica que la falta de oxígeno en las alturas "podría ser la causa de una disminución del cerebro" ([1982: 29](#)), porque "Por esa falta de oxígeno, no creas, uno mismo en la altura ya ni piensa lo que piensa". No es extraño, pues, que el hablante básico, en una primera negación de la aventura nerudiana, escriba:

No me provoca ir a Macchu Picchu.
Apuraré mi regreso
pero igual estarás a mil años de distancia
y tú serás mi ruina.

000000000000000000000000000000000000a los muertos ([1982: 35](#)).

EN LA PROPIA TRIBU

La publicación de *El Paseo Ahumada* ([1983](#)) y de *La aparición de la virgen*⁵ ([1987](#)) completan el proyecto de una poesía-registro, sólo que ahora en el espacio del exilio interior de Chile, es decir, en la propia tribu. Se trata de textos que alegorizan la realidad sociopolítica del país a partir de situaciones muy específicas. Ambos son "crónicas de la ciudad", pero mientras el primer libro alegoriza los efectos de la modernización económica impuesta a golpe de autoridad por la dictadura, dejando sus víctimas sociales a la exposición de la vía pública, el segundo aborda la manipulación propagandística a propósito de una supuesta aparición de la virgen recogida con abundancia por la prensa y la televisión de la época. *El Paseo Ahumada* pretende ser un diario en el sentido literal del término, un libro con formato tabloide que imita en sus titulares las noticias de un mundo marginal: "Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera", o "Abdica / reina de los mendigos/ no sabía que eran tantos declara". El cierre en prosa de la contraportada recoge el proyecto del libro:

El Paseo Ahumada iba a ser la fiesta para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El paseo es el pabellón en que se escribe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo.

Lo que tenía que ocurrir, ocurrió. El Paseo Ahumada se convirtió en una vitrina de la mendicidad más evidente, en "el Gran Teatro de la Crueldad", a la que el poeta asiste para escribir con "las manos amarradas", hazaña no distinta de la que realizan los mendigos y vendedores de baratijas del paseo "sus semejantes, sus hermanos". La paráfrasis del conocido verso de Baudelaire ("Al lector", *Las flores del mal*) nos remite a la imagen del sujeto como transeúnte, el que se fusiona con El Pingüino, el mendigo real, del que se acompañan fotografías, con el que el poeta comparte la condición de la marginalidad. La identificación entre El Pingüino y el poeta en tiempos de violencia se produce de manera definitiva en uno de los mejores poemas de este libro-periódico, "Tocan el tambor a cuatro manos". El Pingüino toca el tambor como el poeta escribe porque sí, porque no puede hacer otra cosa:

¿Para quién toca ese tambor?
No lo hace porque la mendicidad general
haya sido tácitamente legalizada
Lo hace para prestigio de la suya:
la mendicidad de nacimiento
y precursora de todas
orgullo de su volada
¿Para qué escribo? Para ponerle letra
a ese repiqueteo

Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto
no estuviera tácitamente legalizado
Pan-pan-pan, pan-pan,pan.

No perteneces al Ejército de Salvación, que te hace feroz competencia
No pertenezco al Ejército de Liberación, que no existe
Repiqueas por tu salvación personal
y yo escribo porque sí
Tocamos el tambor a cuatro manos.

Poéticas de la marginalidad, ahora ya no sólo de la marginalidad del texto, sino de la vida. La territorialidad del Paseo Ahumada se comparte con otro espacio más virtual: el de la "aparición de la virgen", por obra y gracia de "los agentes de la realidad". Tan cercanos están

donde "La realidad es el único libro que nos hace sufrir" (1987: 2). Resulta interesante constatar cómo estos libros finales de Lihn son la concreción de ese poder que ya no es sólo lenguaje, aunque no lo fuera totalmente, sino que violencia efectiva escrita sobre un cuerpo social.

Tal parece que el discurso testimonial, más allá de sus factores autobiográficos y referenciales, requiere de un cierto grado de alegorización para convertirse en denuncia colectiva y no en mero lamento personal. Cuando los hechos que suceden a uno son parte de los hechos que suceden a los demás, este tipo de discurso recobra sus capacidades representativas y miméticas y se convierte en alegato público. *El Paseo Ahumada* establece un discurso alegórico de claras connotaciones bíblicas y religiosas; se trata, es cierto, de una religiosidad degradada puesta en boca de estos personajes marginales, pero un soporte ético mueve la acción de las palabras en el texto. ¿Es posible una mirada ética sin un discurso alegórico? ¿Es posible la denuncia sin el rescate de ciertos valores mínimos? ¿Es posible el testimonio sin establecer algunos emblemas semánticamente reconocibles por los lectores? Creo que el texto de Lihn establece precisamente estas dicotomías, y en la urgencia de la denuncia se inclina por situar el lenguaje de la crítica descarnada, de la alegoría sin metafísica. Como sea, el gesto crítico y de denuncia no necesita de intermediarios. El sujeto de estos textos busca una identificación entre las palabras y las cosas, como una manera de salir al camino en la urgencia de unos hechos que abren el acceso a lo real. La operación de Lihn no es distinta a muchos textos de denuncia periodística o política escritos durante la dictadura, aunque probablemente pocas veces se pueda asistir a una caricatura tan esperpéntica como la que se encuentra en estos poemas. Una voluntad cívica, solidaria y agriamente compasiva advertimos en estos poemas que son, sobre todo, un alegato contra el poder, escritos contra la ley y el orden de "la estética del vivac". Mercantilismo y militarismo es el trasfondo denunciado, espacios de articulación de ideologías ante las cuales el lenguaje poético se rebela. Lo interesante es observar que, desde una "poética escéptica de sí misma", Lihn es capaz de establecer un discurso crítico y polémico, una escritura donde las posibilidades de representación del discurso surgen de las fisuras que provienen de la realidad más que del lenguaje.

La relación con la literatura social y, en especial, con la poesía militante ocupa un espacio privilegiado en este libro-periódico de denuncia. Un ejemplo claro de este debate lo encontramos en el poema "Canto General", que se define en rigor como un "canto particular" a los seres anónimos y marginales, metáforas de una historia también anónima, marginal y, en un sentido más preciso, también fragmentada. El poeta se define por su definición contextual e histórica: "Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones". Esta abierta polémica con la propuesta de Neruda muestra hasta qué punto ha hecho crisis la concepción de una poesía militante enaltecedora del pueblo trabajador. Los proletarios de Lihn son mendigos, y el poeta no puede hablar en nombre de nadie: "En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara". En tanto su poesía está irónicamente definida por las condiciones materiales de la historia, se asemeja a un producto desechable (en lo económico) y censurada (en lo político): "en una lengua de plástico debiera / intrínsecamente amordazada y, por supuesto, desechable Usted le da cuerda / y ella dice su Canto General sin necesidad de la pila eléctrica..." El texto en este sentido no admite dudas "porque las condiciones están dadas de otra manera y así nosotros dados de otra manera". Cuando el hablante recurre al tópico del *ubi sunt*, sabe que no hace una pregunta retórica, sino una pregunta con una respuesta evidente: "¿Dónde están? En la lista de los desaparecidos". El poema denuncia un tiempo que observa que ante esa violencia la poesía poco puede hacer, como no sea convertirse en un registro y en un testimonio de su tiempo. Detrás de su crítica de la poesía social, aparece otro modo de hacer poesía social, poesía que surge de la constatación directa de los hechos, de una escritura que sitúa el lugar de la historia en el espacio de la ausencia de las mistificaciones, en la necesidad de un nuevo Canto General, porque ya son imposibles las particularidades; en rigor, el *Canto General* de Neruda es un canto caso a caso, mientras el "Canto Particular" de Lihn es un canto sin individualizaciones:

No hacemos nada, no decimos nada
¿Con qué ropa subir ahora al Macchu Picchu

como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica?
Los muertos de nuestro tiempo acostumbran a suicidarse
Canto General a los héroes, que caen como grandes actores desconocidos en el campo
del
000000 simulacro defendiendo a sus ajusticiadores de la luz pública
a los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la llama a las momias
prematuras
Canto General y no caso por caso
porque el cantante está afásico
Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos cuerpos cortados que
derivan
000000 hacia su segunda muerte
la muerte de sus nombres en el mar
anonimato en grande y for ever.

De este modo, la poesía de Lihn se construye como un discurso decididamente político, testimonial y de denuncia, aunque las claves poco tengan ya que ver con ese discurso que tradicionalmente se ha conocido como poesía política. En todo caso, se trata de un terreno en el que las preguntas sobre la ontología de lo real tienen ya poco sentido, en contraste con "la mecánica de la violencia" (1987: 15). Desde la voz afásica del sujeto escéptico, la poesía todavía da vida al otro, en ese desplazamiento que va del yo al nosotros. La autobiografía supone no sólo una historia de vida, la historia de una personalidad, sino también una perspectiva retrospectiva del narrador (Lejeune 1994). El propósito de Lihn en este territorio es precisamente desestabilizar la posibilidad de identificación entre la historia de vida posible de los textos y la historia de vida real; los poemas excluyen momentos de esa historia de vida, por lo que su rastreo produce una figura parcial: "Me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real", dice en "Porque escribí" (*La Musiquilla de las pobres esferas*, Lihn 1969: 82). Sin embargo, el yo que habla en los textos de Lihn produce un efecto de biografismo diferido, una identificación tensionada, pero posible.

PARA CONCLUIR

La peculiar concepción de "poesía situada" en Lihn es uno de los elementos que le permiten explorar en el terreno de los problemas de representación del lenguaje poético. Su poesía muestra una clara evolución desde una inicial preocupación por problemas de tipo existencial, pasando por la metaescritura, hasta un lenguaje que indaga en los problemas de la crítica social y política y de los discursos del autoritarismo, siempre en el terreno de las relaciones entre texto y realidad. Lo que interesa destacar es que la poesía de Lihn, desde sus inicios, convierte en elemento central de sus preocupaciones el problema de la literatura como representación, y toda su obra se orienta en el esfuerzo por superar una poesía como desconfianza en el lenguaje. Al introducir la idea de una poesía situada, se pasa del debate metapoético al debate extratextual; Lihn no hace de su poesía un mero ejercicio metatextual del texto cerrado y vuelto sobre sí mismo, sino que al incorporar dimensiones referenciales, testimoniales, autobiográficas, filosóficas, posibilita que sus textos vuelvan sobre el sinsentido de una literatura onanista, tan frecuente en la producción literaria del último tiempo. La exhibición de sus propias contradicciones, de sus dudas sobre la eficacia de la palabra, permiten una ruptura de la literatura como pura inmanencia para obligar a un ejercicio de lectura que despliegue el conjunto de las estrategias comunicativas del discurso poético. Son estas búsquedas las que lo llevan a explorar en otras posibilidades de representación que provienen de discursos y técnicas colaterales a la literatura, dando cuenta de las mixturas y mutaciones que caracterizan la poesía chilena e hispanoamericana actual.

NOTAS

¹ La poesía de Lihn realiza una práctica "deconstructiva" y no meramente "destructiva" porque, como ha observado Jacques Derrida (1971), ni en los discursos más destructores es posible encontrar una *ausencia* total del discurso que se pretende negar, no hay proposición destructora que no haya debido deslizarse ya en la forma, en la lógica y en los postulados implícitos de los mismos que ella quería impugnar. En este proceso, el discurso establece su

producirse más que en el proceso de transformación de otro texto.

² El mismo Lihn señala al respecto: "*Escrito en Cuba* es como un poema-novela hecho de fragmentos, al igual que en otros libros. Por ejemplo, *París, situación irregular* también es concebido en fragmentos mayormente fragmentables porque cada una representa una pequeña operación, mientras que en el caso de *Cuba...* había una secuencia y una continuidad novelesca, por así decirlo, ¿verdad? Era como una novela en verso y resulta un poema muy largo (Diez 1981).

³ El asunto, que ocupa parte de las *Conversaciones...* con Pedro Lastra (1990: 53-69), ha sido comentado por Carmen Foxley: "Las notas de viaje", en: *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. (1995: 113-241; y, para el caso específico de *A partir de Manhattan*, en mi trabajo: "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn" (1995: 101-109).

⁴ "No quiero fingir que hablo cuando escribo" dice Lihn (1997: 387). El criollo ilustrado de estos poemas, de visita por los centros de la cultura, que rápidamente descubre que no son centros de nada, establece una relación dialógica entre su espacio de origen y sus espacios de extranjero para descubrir la "impropiedad del lenguaje". La figura del *meteco* resulta sin embargo más compleja al insertarla en relación con el desarrollo que posee en el ámbito de la cultura hispanoamericana. Niall Binns, en un interesante acercamiento a este problema (1996: 483-512), señala que Lihn sigue presa del galicismo mental que enrostra a Darío y a Huidobro. En su opinión, el *metequismo* lihniano es otra variante del "rencor inagotable" que caracteriza su poesía. Detrás de la figura del *meteco* se escondería otro "tormento más en la poesía de Lihn, otro complejo y otra complejidad de su angustiada visión de mundo" (1996: 448). Su visión sobre la relación *centro-periferia* respondería a una visión tópica, pero "problemáticamente moderna" (es decir, todavía no postmoderna, ni ecléctica), tras la búsqueda de una esencia inexistente del ser latinoamericano, que metafísicamente trata de ver en la tradicional Europa. Tal vez una lectura excesivamente crítica de esta problemática le impide realizar las matizaciones del caso. Efectivamente, Lihn escribe estos textos desde un horizonte cultural que sigue considerando a Francia como cosmópolis cultural, pero como un discurso que denuncia los falsos mimetismos y suplantaciones; de hecho, sus poemas son no sólo una exposición de la deslumbrada exclusión del personaje, sino también una corrosiva crítica a una supuesta superioridad de una cultura que se niega a ver sus hibridajes. Por lo mismo, el viajero lihniano sufre una experiencia de desencanto, en tanto arriba, como *meteco*, en busca del mejor de los mundos posibles, para descubrir su vaciedad.

⁵ El título alude a una peculiar situación a la que Lihn se refiere en el año 1986, antes de la publicación del libro, que entonces se titulaba *Conversación con la Biblia*: "Estaba haciendo un libro que se llama *Conversación con la Biblia*, que es más o menos del mismo tono que del *Paseo Ahumada*, motivado por una aparición falsa de la Virgen, que organizó aparentemente la CNI en una localidad cercana a Viña que se llama Villa Alemana. Resulta que apareció la Virgen, dio fe de ello un niño medio raro. Un niño con problemas psicológicos muy graves que apareció en la localidad, fue con un cura y dijo que había dialogado con la Virgen. La Iglesia se dio cuenta del asunto y tuvo que pronunciarse. Al principio lo hizo con duda, no descartó completamente la posibilidad. Una cosa que me parece increíble, que todavía pueda aparecerse la Virgen y que la jerarquía estudie el caso. Hicieron una investigación y descubrieron irregularidades en la aparición, en el lenguaje, en las cosas que empezó a decir, hasta en ciertas cosas que ocurrían en el espacio físico. Se descubrió que había cañerías para lanzar agua. El arzobispado de Valparaíso decretó que esta aparición era fraudulenta, que la Virgen no hablaba así ni tenía ciertos intereses, porque ya estaba mandando recados de orden político, se estaba facistizando a pasos gigantados" (Rebaza 1990: 44).

OBRAS CITADAS

Beverly, John. 1992. Introducción. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Eds. John Beverly y Hugo Achúgar. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana. 7-18.

Binns, Niall. 1996. "El meteco y lo postmoderno". *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid.

Borinsky, Alicia. 1984. "Territorios de la historia". *Revista Chilena de Literatura* 24.

Calabrese, Omar. 1987. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Derrida, Jacques. 1971. *Tiempo y presencia*. Santiago de Chile: Universitaria.

Diez, Luis A. 1981. "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación (Tercera parte)". *Hispanic Journal* 2. 2: 119-131.

Foxley, Carmen. 1995. "Las notas de viaje". *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria.

Galindo, Oscar. 1995. "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn". *Revista Chilena de Literatura* 46: 101-109.

Goic, Cedomil 1989. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Epoca Contemporánea*. Madrid: Crítica.

Lastra, Pedro. 1990. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier.

Lejeune, Phillipe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

Lienhard, Martín. 1992. Prólogo. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Caracas: Ayacucho.

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

.1966. *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas.

.1969. *Escrito en Cuba*. México: Era.

.1972. *Algunos poemas*. Barcelona: Ocnos-Libres de Sinera.

.1977. *París, situación irregular*. Prólogo de Carmen Foxley. Santiago: Aconcagua.

.1979. *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganímedes.

.1982. *Estación de los desamparados*. México: Premiá.

.1983. *El Paseo Ahumada*. Santiago: Minga.

.1986. *Pena de extrañamiento*. Santiago: Sinfronteras.

.1987. *La aparición de la Virgen*. Santiago: Cuadernos de Libre (E)lección.

.1997. "Autobiografía de una escritura" (1967). *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: LOM. 355-373.

.1997. "Escribir hablando". *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: LOM. 387.

Llanos, Eduardo. 1995. "Acerca de Enrique Lihn". Prólogo a *Porque escribí*. Santiago: Fondo de

Ostria, Mauricio. 1992. "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35: XVIII.

Rebaza, Luis. 1990. "Enrique Lihn: el poema de la miseria en la economía de libre mercado" (entrevista). *Casa del tiempo* 95, junio: X.

Rodríguez, Mario. 1989. "*Diario de muerte* de Enrique Lihn: el deseo de la escritura". *Acta literaria* 18.

Skármeta, Antonio. 1969. "Instrucciones para destruirse: *La musiquilla de las pobres esferas*". Ercilla. 3 al 9 de diciembre.

Vera León, Antonio. 1992. "Hacer hablar: la transcripción testimonial". *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achúgar. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana. 181-199.

Yudice, George. 1992. "Testimonio y concientización". *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achúgar. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana. 207-277.