

1990

Enrique Lihn critica la metapoesía

W. Nick Hill

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Hill, W. Nick (Primavera 1990) "Enrique Lihn critica la metapoesía," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 31, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss31/8>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**ENRIQUE LIHN CRITICA
LA METAPOESIA**

W. Nick Hill
Fairfield University

“Tengo orden de liquidar la poesía”
Quebrantahuesos (1952; 1975)

“Somos obras de arte momentáneamente vivientes.”
El Arte y La Vida, *Pena de extrañamiento* (1986)

La obra literaria de Enrique Lihn encierra una crítica de la metapoesía ya que sus propios esfuerzos — según declara el autor — se han empeñado en producir:

una literatura que habla de sí misma. Pero, así lo espero, no como la mera pretensión meta-literaria, sino a partir de una crisis y de una crítica de la noción de realidad.¹

Se supone generalmente que la metapoesía — autorreferente — privilegia su propio ser a expensas de la realidad circundante, lo cual conlleva problemas de orden teórico para toda la literatura, y efectivamente de mucho interés para Lihn:

En cuanto a mí, soy un retórico confeso. Practico una poesía hecha de palabras y de palabras escritas, un “arte de la palabra” que tiende a convertir la poesía en tema de la poesía, a transformar la poesía en una poética. No entiendo lo de una literatura — poesía o novela del lenguaje — como un alejamiento de lo real. Creo que al experimentar con el lenguaje se toca la realidad...²

Una poesía retórica forzosamente ha de trabajar en el modo o en la

conciencia de la re-escritura, la cual postula un mismo productor-producto ya otro. Pues ése percibe algo diferente en cuanto al primer texto o la huella que dejó y trata de ajustarlo a un momento de la escritura presente, fugaz o eterno. El orden retórico inherente en la conciencia del acto de re-escribir da contexto a una crítica de la realidad y también da forma hiperbólica a sus componentes empíricos de tiempo, unidad/identidad, y lugar. Como tal la retórica y la re-escritura crean un espacio y proporciones tan reales como el referente del término “realismo literario”. Puesto que ese es un espacio perfectamente adaptado a la naturaleza crítica o dupla de la escritura de Lihn, el objeto de su crítica deviene la noción de la realidad tanto como la inespecificidad y falta de realismo insinuadas por la llamada metapoésía. Con referencia al cuento “Huacho y Pochocha”, un temprano experimento metaliterario, Lihn dice:

La literatura que no se encierra en una reflexión excluyente sobre sí misma o en caso contrario en un desaprensivo ejercicio de los versímiles admitidos, intenta organizar una zona donde se puede producir la experimentación: esa zona que colinda con lo que estoy pensando aquí bajo la especie de la realidad.³

¿En qué consiste pues esa “zona” y quién es su crítico y/o su productor?

El nombre Lihn representa el foco de atención literaria que recae sobre un individuo de la clase media chilena, autodidacta, ya que se formó como pintor, divorciado, sufre del corazón, tiene una hija ya mayor y celebró su cincuentenario en 1979 en el autonombado “año de la mutualidad del yo”. Por otra parte, alude metonímicamente a unos 17 libros de poesía publicados, tres novelas de las que se mencionan tan sólo dos, unos cuantos cuentos, un sinnúmero de clases y de entrevistas, y varios premios literarios prestigiosos, inclusive el de Casa de las Américas en 1966 por *Poesía de paso*. ¿Quién es Enrique Lihn? Don Gerardo de Pompier, el autor desconocido, y un pariente novelesco y caballeresco, dijo desde el púlpito de su book/action *Lihn & Pompier*, el Día de los Inocentes de 1978:

Se puede dudar de mi genialidad, pero no así de mi autenticidad, porque: ¿Quién habla cuando yo hablo, por encima del papel y de la tinta? Nadie que Ud. conozca, caro lector, nadie a quien se pueda conocer en el cabal sentido de la palabra; todo autor es intrínsecamente desconocido, y ni siquiera hablo, por lo demás; escribo es decir: Escribí o escribí que escribí en un tiempo irreal.⁴

Una presencia crítica como la de Lihn aporta una sana interrogatoria a la actividad literaria/cultural, la cual se instala con creces en su propia obra, en este caso sobre la identidad del autor/poeta. Esta temática también está al centro de la concepción — errónea o no — autorreferencial, de la metapoésía. ¿A qué

caso sobre la identidad del autor/poeta. Esta temática también está al centro de la concepción — errónea o no — autorreferencial, de la metapoesía. ¿A qué se refiere la autorreferencia después de tantos como Baudelaire, Rimbaud, y de otro ángulo, después de Foucault (“What is an Author?”), después de Lihn? Como explicó Walter Ong de la audiencia, el autor y el discurso también son puras ficciones. Claro que Don Gerardo de Pompier se entiende como una versión paródica del borgesianismo, y no obstante su ser burlesco, Don Gerardo enuncia verdades apreciables sobre el “asiático desorden del mundo” donde Borges jugó a la ligera consigo mismo.

Lihn, el teórico, ha dicho — en sus *Conversaciones con Enrique Lihn* que son en verdad construcciones o reconstrucciones fabricadas con Pedro Lastra — que se reconoce en el hablante de la muy conocida “La pieza oscura”.⁵ Ese es el hablante que trabaja la conciencia de estar barajando la escritura con el recuerdo de encontrarse en el unbral del despertar sexual:

Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que / cae de rodillas / dulcemente abrumado de imposibles presagios / y no he cumplido aún toda mi edad ¿/ ni llegaré a cumplirla como él / de una sola vez y para siempre.⁶

Y sin embargo, el teórico además anuncia que el sujeto del enunciado no es el de la enunciación, y que “el sujeto del texto que habla en el es, también un producto del esfuerzo poético”.⁷

Mucho antes, el poeta confiesa:

Me condené a que todos dudaran / de mi existencia real, / (días de mi escritura, solar del extranjero). / Todos los que sirvieron y los que fueron servidos / digo que pasarán porque escribí / y hacerlo significa trabajar con la muerte / codo a codo, robarle unos cuantos secretos. Pero escribí y me muero por mi cuenta / porque escribí, porque escribí estoy vivo.⁸

“Porque escribí” presenta un *ars vitae* tanto como un *ars poética*. Si se configura ahí a una persona de carne y hueso entonces hay que entender cómo ese ser justifica su vida a base de la escritura y no al revés; no es que la vida le dé la oportunidad de escribir, sino “porque escribí, estoy vivo”. Y algo más, en aquella oscura luz que arroja la palabra ajustada al abismo — *La musiquilla de las pobres esferas* — ajustició a algunos monstruos; uno de ellos quizá fue la fantasía de autor/persona. Otra vez, Lihn:

En la poesía moderna — desde Baudelaire, Mallarmé, el simbolismo — hay la conciencia de que el texto borra la persona, **el sentido privado de la persona**, para constituirla en términos de una objetividad.⁹

repletos de significaciones y dignos de explorarse.

Si tiene validez la metapoesía es la de examinar su propia naturaleza desde adentro, o sea, siendo ante todo literatura: el poema que se busca. La autorreferencialidad, que ha estado siempre inherente en la función comunicativa, se destaca sobremanera en la modernidad. En todos los sentidos absolutamente reales, buscarse es una actividad moderna por excelencia. Es importante reconocer que la cuestión de la identidad sirve también como uno de los fundamentos sobre los cuales se ha construido esa modernidad, la zona de significado socio-cultural más privilegiada y abarcadora de nuestra Historia contemporánea. En mi experiencia el rastreo de la identidad — ese motivo homérico — sirve para dar nombre al lujo de sentirnos desgraciados en nuestra soledad moderna. ¿Por qué hay esta autoconciencia literaria? ¿Qué significa? La soledad, y la falta de centro sólido para la vida en la edad moderna aqueja al individuo. Claro que la presunción es la siguiente: se sufre de *The Waste Land* en la vida burguesa del mero centro, Europa. Enrique Lihn, poeta y teórico, se lanza a identificar y a explorar los espacios reales de la modernidad y de la literatura pero asumiendo cada vez más objetivamente la condición de estar solo, de paso, realmente.

La poética de quien se da cuenta de estar de paso en este mundo comenzó a expresarse abiertamente en *Poesía de paso*, y con el tiempo, Lihn descubrió que escribía poesía mientras viajaba, o ¿viajaba para escribir poesía? Eran ciudades las que lo atraían — los centros culturales — en particular París, la ciudad luz, la capital modernista, la cual le ofrece a un poeta hispanoamericano la oportunidad de conocer o re-conocer su origen sin haberlo conocido en un principio: extrañeza y familiaridad.¹⁰ La poesía *in situ* surge naturalmente en esta “progresión”, desplazamiento que no conduce a la identidad del autor o la realidad de la persona sino a la del texto, la realidad del texto como mundo y vice versa.

La implicación — dice Lihn — de un texto en una situación es lo que a mí me interesa. De qué manera este contexto — la situación — es también algo escrito contra lo cual se ofrece en el texto una visión iluminante de los laberintos de toda escritura.¹¹

La mera “metapoesía”, la que no toma cuenta de su propia factura real, la que está inconsciente de su “exilio” de la literatura como pura palabrería, ésa sería el blanco de la crítica, puesto que esa excentricidad es la realidad para un poeta latinoamericano como Lihn. Opina Rodríguez Padrón: “Si hay algún poeta que con mayor propiedad traduzca literariamente esa dramática peripecia hispanoamericana (y advierto que no hablo únicamente — aunque también, claro está — de un exilio político), ése será Enrique Lihn”.¹²

El uso de la poesía para fines epistemológicos — opina Enrico Mario Santí — concuerda con la política textual de la modernidad: “One of the assumptions

that governs our sense of modern literary history is that progress in literature exists because Modernity allows for a greater and demystified knowledge of reality".¹³ Por sobre la acumulación de títulos publicados en poesía, narrativa, ensayo, entrevista, en la obra de Lihn hay un movimiento, tal vez una progresión hacia el mejor conocimiento de esa realidad y sirve para explorar los lugares sagrados de la escritura, y de la cultura. Dicha exploración le sirve a Lihn para registrar lo real y darle expresión textual de acuerdo con la política planteada por Santí: la de expandir los límites de la conciencia.¹⁴

El poema largo "París, situación irregular" expone la obra poliforme lihniana visible a través de la óptica de la capital textual del mundo modernista. Por ellos se vislumbra cómo esta desnuda apelación honra su hegemonía autosuficiente:

Oh vieja, vieja civilización / madre fálica en la que / to-todas nuestras
monstruosidades pueden / decir su nombre / y son buenos negocios
/ situaciones regulares¹⁵

Las situaciones irregulares son los espacios creados por la imaginación, la escritura, la pintura, o sea la cultura, la cual, en última instancia, puede abarcarlo todo en la irregularidad de su malla de palabras. En "París, situación irregular", entre otros, o por sobre los otros, habla el poder del lenguaje de tomar la medida de situaciones así de irregulares. Los técnicos hacen sus avances porque pueden, me dijo una vez el poeta, recordando a Walter Benjamin. Entiendo que el poder productivo se autojustifica. En ambos casos remiten a intertextualidades, tartamudeantes.¹⁶ A partir de *París, situación irregular*, que es posterior y literalmente *A partir de Manhattan* (1979) y en *Pena de extrañamiento* (1986), Enrique Lihn asume por dentro no sólo los íntimos postulados de la poesía sino también los de la modernidad para explorar, mediante su condición de excéntrico, del turista/viajero, el lugar de su anti-origen. Se individualiza escribiendo en efecto los lugares.

La exploración de los lugares públicos/sitios de consumo y de cultura, contextualizados juntos en el capitalismo, se inscribe en la realidad del sitio; su intertextualidad deviene su política.¹⁷ En este aspecto resulta quizás aún más interesante la estética del viajero, símbolo por antonomasia de la modernidad. El hombre moderno es el personaje que nunca alcanza a ser quien es — no como Ulises de regreso en su hogar — porque siempre estará ausente de los lugares de su identidad y está de paso nomás entre lugares y momentos foráneos que no lo reconocen. Y sin embargo, pasea su pobre privacidad a través de los almacenes de los "sights" naturales y/o culturales que definen la colectividad pública. Literalmente desea naturalizarlo todo, procesar y dar unidad e identidad a todos esos fragmentos. Es la colectividad — según MacCannell en *The Tourist* — que trata de hacer todo un mismo texto del mundo en la fotografía turística.¹⁹ Un presunto lector de "París, situación irregular",

puede entresacar lo siguiente:

Acto gratuito: tomarle una fotografía a la Tour Eiffel. (72) ... El turista y sus actos gratuitos. (72) ... La reproducción como primera fase de la producción. ... (73) El robo de la imagen deja intacta a la realidad que aquella representa. ... Una japonesa madura, de gran cabeza y cuerpo menudo, posa para su marido que ha elegido a la Victoria de Samotracia como telón de fondo. ... La Victoria de Samotracia como telón de fondo. (74) ... La escritura continua que brota de sus propios desplazamientos sin reconocer en ese espacio lugares de preferencia, sitios privilegiados. (75)

La intertextualidad repite en un sentido operacional el desplazamiento constitucional que fascina al poeta. No remite a una unidad sino a lo otro, que siempre y constantemente remite de nuevo a un origen. Descubre literariamente la doble naturaleza de la literatura, su bivalencia, o su polisemia inherente, producto del poder alusivo. La intertextualidad no equivale a unidad/identidad sino a tránsito, la operación en movimiento.

El registro gráfico — dice Lihn — de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura oral. Practico la intertextualidad refleja como género.²⁰

En la progresión hacia un conocimiento demitificado de la realidad, el esfuerzo poético mismo se desplaza hacia Nueva York, otro lugar lúdico y aleatorio de obsesión para Lihn. *A partir de Manhattan* y *Pena de extrañamiento*, ambos identifican el sitio neoyorquino, capital y símbolo — en esta progresión — del mundo moderno o post-moderno.

Dado ese contexto amplio, y aún más particularmente el contexto museológico, volvamos al asunto de la identidad y su relación con la metapoésía. Las intertextualidades reflejas, como las que constituyen esta presentación, no son menos que los significados producidos por las multifacéticas correspondencias de textos colindantes. Cito una vez más a Lihn hablando con P. Lastra sobre poemas hechos en el Museo Metropolitano, *in situ*, sobre Monet, gran exponente de otra textualidad consciente de su realidad:

La entrevista con Marcelo Coddou, hecha en esos mismos días, extrapola a un nivel más 'teórico', reflexivo, la alianza señalada por el poema en la pintura de Monet, de lo visible y lo invisible, asignándole a esa alianza un lugar en una cierta poética.²¹

Cito del poema publicado, "Monet's Years at Giverny":

El señor de unos momentos después es por ahora — después —

el señor de los lotos en la flor de su edad
 avanzando hacia el doble vivero
 de aguas pintadas y de aguas reales
 dueño de una propiedad de la que se alimenta el regalo de su obra
 extraterritorial²²

Corto a la entrevista con Coddou, donde Lihn hace referencia justamente al texto que acabo de citar:

Hay una frontera allí en que la pintura está afincada en lo real-natural y, por otro lado, es completamente **pintura**. ... Eso es lo que me motiva: la máxima relación con el medio y la máxima liberación, en el sentido de que aquello ocurre solamente en la pintura. Esa agua está allí en la pintura; no es una fotografía, un reflejo, una duplicación, sino que se ha captado el terreno limítrofe que es donde, yo creo, está situada también la escritura. Ocurre algo que sólo puede ocurrir allí, pero que tiene como valor el hecho de estar totalmente articulado con la substancia del contenido. La forma no es algo que esté dado en el mundo natural, pero se correlaciona con el mismo.²³

Reconozco con dificultad que las apreciables y seductoras ideas de Lihn dejan poco espacio a la actividad crítica no firmada por él. Investigar las posibles significaciones de tal situación desgraciadamente rebasa los límites de este trabajo. Sin ningún deseo de trivlizar este punto, hay que avanzar partiendo de una base especulativa: creo yo que la realidad — según Lihn — logra por fin constituirse en esa relación intertextual.

¿Quién habla en todos los diferentes espacios, o es lícito hablar de intertextualidades? Según Martínez Bonati, la naturaleza lógica del lenguaje dicta que las oraciones narrativo-descriptivas se enajenen, o que se proyecten en imágenes de lo enunciado. Ese conjunto de significados se plasma en los contornos de un mundo ficticio que sirve de base material para la literatura imaginativa. En cambio, las otras aseveraciones — peticiones, juicios teóricos, exclamaciones, etc. — no se proyectan sino en imágenes de su productor.²⁴ En un sentido semejante, Todorov opina que la poesía no dispone de la facultad representativa: el poeta no puede escapar de su propia voz como el narrador puede proyectarse en la voz de otro.²⁵

Bonito enredo del que no vamos a escapar fácilmente. Según ese acercamiento teórico, los textos de Lihn han de proyectar una imagen que se identifica con un mismo sujeto de poemas tanto como con el productor de pasajes de comentario crítico. Y, sin embargo, el único objeto de dichos textos no es un sujeto “personal” sino la literatura puramente “textual”. Desde otro ángulo, lo que critica Lihn alumbra la poesía, pero en verdad, muy poco de su persona, siendo esa nada más que el cuerpo poético/teórico, según ya había aclarado. Aunque todo lo hace en son de la autoría de su propia voz, Lihn sería

el primero en discrepar con la noción de que los comentarios sobre la poesía son en sí mismos poesía. Es más, ¿la poesía está en el poema por sí sola o necesita el comentario / aclaración de su autor?

Se lee en "Pena de extrañamiento": "No me voy de esta ciudad con la resignación de los visitantes / en tránsito / me dejo atar, fascinado por ella / a los recuerdos del presente".²⁶ La ruptura que opera la serie "resignación / tránsito / atar" sobre el movimiento hacia un futuro, ¿alude al mundo poético o a la comprensión de la realidad conquistada por la crítica? A diferencia de los poemas anteriores que memorizaban sus intertextos, en éste se memorizan, con respecto a un futuro, recuerdos que "llegaron a envejecer: Entre ellos están los "antepasados instantáneos" que el hablante compró por unos centavos en una barraca. "Pena de extrañamiento" cita la película *Topper* y los fantasmas de Cary Grant e Irene Dunne. Forman parte de la contestación compleja y muda de alguien o algo, tiempo antes de su partida de un lugar de tránsito al que nunca había llegado de una vez y para siempre como ese niño "dulcemente abrumado de imposibles presagios" de "La pieza oscura". "Como mis propios fantasmas, esos figurines inverosímiles / evocan, de manera en sí misma realista — alguna época acrónica de lo / imaginario".²⁷ Como ellos, creo yo entender oscuramente que el poema pretende ser "un texto que nunca se pueda leer por primera vez, que sólo admita la relectura" — según confiesa Lihn su secreto deseo creativo.²⁸

En este asunto todo depende solamente de la condición de ser simplemente literatura. Los varios comentarios del Lihn teórico crean el espacio propicio donde puede leerse una poesía. La intertextualidad refleja produce la materialización cultural donde Lihn crea un museo, un lugar de tránsito de o en el mero texto, en el espacio del texto donde el turista se reconoce, y donde se escapa la persona. Lihn critica y cuestiona la metapoesía; Enrique Lihn cuestiona a Enrique Lihn.

La crítica de la metapoesía es una manera de sorprenderse perdido en los laberintos textuales y como consecuencia nunca morir. El temor hace hablar a la poesía. La máxima penetración en el lugar y la máxima libertad de expresión culminan en la escritura antes que ésa se institucionalice en los géneros fijos. Los géneros son también lugares y obligan como la censura y la represión a conformarse. Ambas la represión — personal o social — y la "libertad" de selección capitalista urgen en direcciones contrarias a la expresión liberada. Freud pensó que el inconsciente localizaba el sitio de significación. Así pues, para nosotros la posibilidad de la escritura de Lihn revela las dimensiones y las dinámicas de la modernidad, aquella inconciencia autoconsciente, que se deja informar o dar cuenta de la realidad como re-escritura de un error. Confiesa el hablante de "París, situación irregular": "error y horror de un viaje a cuyo término no / llego" (36).

No hay metapoesía sino poesía solamente. La metapoesía sólo califica descubrimiento, redescubrimiento de la verdadera naturaleza de la poesía, que dice *anagnórisis*. Cuando el texto se reconoce — intertextualidad refleja — no

descubrimiento, redescubrimiento de la verdadera naturaleza de la poesía, que dice **anagnórisis**. Cuando el texto se reconoce — intertextualidad retleja — no hay otros fantasmas que esos. En la tierra baldía de la literatura moderna y con la ayuda de Enrique Lihn hablan todos y no habla nadie.

NOTAS

- 1 En Marcelo Coddou, "Lihn: A la verdad por lo imaginario", *Texto Crítico*, IV: 11 (septiembre - diciembre, 1978), p. 142.
- 2 Marlene Gottlieb, "Entrevista (con Enrique Lihn)", *Hispanamérica*, 36 (1983), p. 37.
- 3 Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1980, p. 100. Quiero dejar constancia de que estas conversaciones me han sido más útiles de lo que pudiera indicar una mera nota textual.
- 4 *Lihn & Pompier*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1978, p. 18.
- 5 Lastra, *Conversaciones*, p. 43.
- 6 "La pieza oscura" en *The Dark Room and Other Poems*, trans. Jonathan Cohen, et al., New York: New Directions, 1978, p. 6.
- 7 Coddou, p. 136
- 8 *The Dark Room*, p. 98.
- 9 Coddou, p. 136.
- 10 Lastra, *Conversaciones*, p. 51.
- 11 Coddou, p. 142.
- 12 Jorge Rodríguez Padrón, "La palabra solidaria de Enrique Lihn", *Insula*, 39 (451), (junio 1984), p. 15.
- 13 Enrico Mario Santí, "Textual Politics: Severo Sarduy", *LALR*, VI: 16 (1980), pp. 152-160.
- 14 Santí explica (p. 154): "The first of these strategies we would call a politics of literary history; the second, a politics of the subject, of consciousness. The first has been a strategy to achieve power over precursor texts by claiming an ability to correct literary history; the second has been a strategy to attain power over the limits of the subject, of

traditionally attached to these two political strategies are 'parody' and 'irony', respectively".

15 El poema da título a la colección: *París, situación irregular*, Santiago: Eds. Aconcagua, 1977, p. 37.

16 "Julia Kristeva writes that 'every text takes shape as a mosaic of citations, every text is the absorption and transformation of other texts. The notion of intertextuality comes to take the place of the notion of intersubjectivity' ". Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, (Ithaca: Cornell U.P., 1975), p. 139. Ver nota 20.

17 En *El paseo Ahumada* (Santiago: Ediciones Minga, 1983), Lihn sitúa su texto transparente en el "mal" — símbolo de la economía utópica de Milton Friedman — y cede el espacio al que no tiene existencia en el Paseo empírico. El texto permite hablar al marginado "pingüino" chileno quien muere de hambre entre televisores japoneses y trajes de tres piezas.

18 Por ser compleja la modernidad, pienso en lo que dice Dean MacCannell en *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (New York: Schocken Books, 1976), p. 4: "Modernity cannot, therefore, be defined from without; it must be defined from within via documentation of the particular values it assigns to qualities and relations".

19 MacCannell, p. 13: "Sightseeing is a kind of collective striving for transcendence of the modern totality, a way of attempting to overcome the discontinuity of modernity, of incorporating its fragments into unified experience. Of course, it is doomed to eventual failure: even as it tries to construct totalities, it celebrates differentiation".

20 Pedro Lastra y Enrique Lihn, "Contrapunto de sobrelibro", Separata de *Atenea* (Concepción, Chile), 441 (may, 1981), p. 132. Para contextualizarla más claramente, doy a continuación el texto que antecede la cita: "El 'Curriculum' ['Focus...'], *Review* (New York), p. 23 (1978)] ... quiere ser el corte transversal a una 'obra literaria' interminablemente inacabada; el escenario en que se den cita, para confusión o iluminación de un lector presunto, los distintos tipos de discurso que practico. El fenómeno de 'intertextualidad refleja' como tú lo has llamado (relación de escritos con escritos en un mismo autor) no es algo que me ocurra involuntariamente: se me antoja hasta cierto punto premeditado de mi parte. Ese concepto tuyo y tus descubrimientos en ese orden me hacen pensarlo así. El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo".

21 Lastra, "Contrapunto", p. 137.

22 *A partir de Manhattan*, Santiago: Ganymedes, 1979, p. 31.

23 Coddou, p. 148.

24 Para ver este punto en su debida claridad y extensión, véase Felix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, 2a ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1972, las

páginas 54-55, 67-68, y en particular, 188-189. También de utilidad es el prólogo de Carmen Foxley a *París, situación irregular*, p. 19.

25 Me refiero a Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, Ithaca, New York: Cornell UP, 1975, p. 59.

26 *Pena de extrañamiento*, Santiago: Editorial Sinfronteras, 1986, p. 7.

27 *Pena*, p. 8.

28 Lastra, *Conversaciones*, p. 27.