

1990

Notas para una lectura de "Huacho y Pochocha" de Enrique Lihn

Francisco Perez-Fernandez

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

Citas recomendadas

Perez-Fernandez, Francisco (Primavera 1990) "Notas para una lectura de "Huacho y Pochocha" de Enrique Lihn," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 31, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss31/9>

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 elizabeth.tietjen@providence.edu.

**NOTAS PARA UNA LECTURA
DE “HUACHO Y POCHOCHA” DE ENRIQUE LIHN**

Francisco Pérez-Fernández
SUNY at Stony Brook

*El beso final no ocurre en la pantalla
sino entre la pantalla y la media luz de
la sala un corte insubsanable en que
se juntan y se besan [el presente y el
pasado: labios incompatibles que
ninguna comedia puede reunir.
("Pena de extrañamiento", vv. 49-52)*

Los versos pertenecen a Enrique Lihn, y en ellos se inscribe uno de los gestos poéticos más insistentes que articulan su obra literaria. El texto nos muestra, en una primera instancia, la fisura y distanciamiento de dos espacios calificados como "incompatibles"; entre la superficie de la pantalla donde se proyecta la cinta cinematográfica y la sala de butacas existe una fisura, "un corte insubsanable". Al tiempo que se manifiesta la ruptura entre esos dos términos, se posibilita en ella la aparición de un intersticio, que reconcilia tanto las discontinuidades de la naturaleza física (pantalla/sala de butacas), como la sucesión de un tiempo lineal (presente/pasado). Es, pues, en esa juntura en donde se ha delimitado el lugar en el cual "el beso final: puede ocurrir, donde la linealidad temporal se quiebra para originar un ámbito posible de mediación. Mas en el surgimiento mismo de ese ámbito está inscrita la huella de su propia frustración, pues se sabe perteneciente a "las últimas elaboraciones del deseo ("Pena de extrañamiento", v. 6), y, por tanto, de la futilidad de reconstruirlo como objeto.

Esta insistente afirmación de rupturas / reconciliaciones puede muy bien situarnos frente a "una subjetividad problemática que quiere liberarse de sus propios fantasmas, aun de sus mitos, a través de la historia de su acción en el mundo, pero descubre que éstas son también formas del laberinto humano"

(Sucre, p. 280). El decir poético de Enrique Lihn, asumiendo este hecho como presupuesto, se manifiesta como un decir de la imposibilidad. Si aceptamos que "el lenguaje constituía una forma específica de apropiación, de ausentación de lo real" (Coddou, p. 141) los textos lihnianos, a partir de una sistemática desposesión, son el intento por formalizar ese espacio hueco que constituye al sujeto. No se trata tanto de mostrar ese vacío, como de reorganizarlo.

Desde esta perspectiva, desde el intento por reorganizar "el vacío que somos en el fondo" (Lihn, 1984, p. 132) quisiéramos situar el sentido de lo metaliterario en nuestra lectura del cuento de Enrique Lihn "Huacho y Pochocha".

Como observó Oscar Hahn, "Huacho y Pochocha" pone de manifiesto una doble falacia: la de una literatura con pretensiones "realistas" y la del referente literario entendido como "estado real del mundo que sustentaría el funcionamiento de cada unidad semiótica" (Hahn, p. 132). El cuento nos sitúa, desde una voz autoerigida como primera persona del discurso, como un metanarrador, a un hombre frente a una muralla localizada en los límites exteriores de una ciudad. Sobre la superficie de ese muro divisorio se han dibujado los trazos de un corazón y en su interior se han inscrito dos nombres, "Huacho y Pochocha". La ausencia de otras marcas implanta la anonimidad del autor de dicha pintada. Apenas algunos datos: la cadena fónica de los nombres que nos podría remitir al habla de ciertos grupos marginales de Chile y, por otra parte, el marco donde está ubicado el muro, los extrarradios de una ciudad. Sólo trazos, dos signos que como tales signos desmaterializados no remiten a nada ajeno a ellos mismos. La mirada del hombre (espectador-lector de la pintada, autor-actor de la enunciación) establece un lugar a partir del cual se dispone, a través de los mecanismos reproductores de la imaginación y de la memoria, a elaborar la identidad de esos dos nombres pintados en la muralla y una posible historia de amor que los vincule.

La elección de los elementos narrativos denuncia la voluntad explícita de conseguir mediante su articulación un determinado efecto. Se ha escogido como sujeto de la enunciación un **yo** que se centra como objeto de su propio discurso, autocalificándose y dando continuas señales de su oficio de escritor. Su tarea es la de "reconstruir la historia de amor entre Huacho y Pochocha" y, a la vez, dar cuenta de la imposibilidad de una aventura escritural que desde su mismo nacimiento surge como acto fallido, en cuanto que su objeto — aquello de lo que quiere hablar — no está. Es el distanciamiento entre la expresión y su objeto, entre la palabra y la cosa.

Esos dos nombres, "Huacho y Pochocha", suscitan una diversidad de personajes extraídos de la experiencia del sujeto narrador. Ahora esos nombres no se sustancializan en un acceso a un referente ideal (puesto que la existencia del mismo referente queda cuestionada a lo largo de todo el relato), sino que se sustancializa, es decir, adquiere su carácter de verdad, en cuanto **verdad** de la experiencia de un sujeto. No se trata de adecuar la palabra a la cosa, sino de la elaboración **a posteriori** de esos materiales articulados en el

discurso de la memoria:

Cuando de tarde en tarde paso por esos lados, ellas [las historias que alguien de buena voluntad le cuenta a usted en sordina] se me vienen a la memoria como impresas en el estilo y en los caracteres de la prensa amarilla - sensaciones, inmundas demasiado explícitas para atribuírselas a un narrador borracho nacido y desarrollado, en la edad mental anterior, tanto al lenguaje escrito - sabía dibujar algunas palabras, su nombre y el de su pareja, por ejemplo sin entenderlas - como a las sutilezas del lenguaje oral que escapan al gruñido a la desordenada, titubeante acumulación de términos abstrusos (Lihn, 1968, p. 27).

“Huacho y Pochocha” se constituye, pues, como un relato metaliterario donde se envuelve tanto una historia como la forma de contarla. Dicho carácter metaliterario no sólo se presenta como mostración de unos mecanismos productores de sentido, sino que se opera desde ellos para desmontarlos, enunciándose la historia a partir de una sistemática “ausentación” de su ficción. Al suministrarnos el texto continuas señales de cómo se produce un efecto de realidad, el lector en todo momento reconoce el espacio literario como espacio de ficción, **poético**. Es decir, el cuento no opera en el vano intento de adecuar lo literario a lo real, sino que define precisamente lo literario como irrealidad, irrealidad que constituye la huella de su **diferencia** con respecto a la realidad empíricamente dada. Lo real empírico y lo irreal literario son “dos labios incompatibles que ninguna comedia puede reunir”. De esta forma “Huacho y Pochocha” cuestiona:

1) La condición subjetiva de cierta noción de persona, en cuanto que ésta parece estar constituida por varias máscaras, como una textualidad en donde operara un sistema de individuos. En Huacho viviría un “vagabundo borracho”, “un vendedor ambulante”, “un repartidor de pan en bicicleta”, “un cargador”, “un ladrón galante”, “un limpiabotas”; en Pochocha “María”, la última doméstica del narrador, y la hija mayor de un carpintero. Esta proliferación de personajes podría emparentar este cuento con la pluralidad de máscaras existentes en otros textos de Enrique Lihn (por ejemplo en **París, situación irregular**), así como la definición del sujeto poético como “sujeto de paso”.

2) Las pretensiones del sujeto narrador de constituir la literatura como vía de acceso directo a la realidad. Esta crítica no sólo se deriva de un enfrentamiento con un punto de vista (el punto de vista de “un hijo de familia” burguesa tal como el narrador del relato se autocalifica), sino de la mostración de los mecanismos de todo un discurso de poder (la noción foucoliana de Poder que acuna los valores, represiones y permisibilidades de una colectividad a través de los mecanismos unificadores del lenguaje). Puesto que el lenguaje no puede acceder a la realidad, sino a sus formas, es en esa formalización de la realidad sobre la que el cuento de Enrique Lihn trabaja.

La datación de la escritura de “Huacho y Pochocha” (años 60 y la contextualización histórico-literaria de la obra (el debate en la narrativa chilena sobre las soluciones “neocriollistas” y otros realismos, y la aparición de la llamada “generación emergente” también inciden en una crítica de la formalización de la realidad desde el punto de vista burgués y, por otro lado, de los intentos de una literatura — definida por René Jara como “autoritaria” — inmersa en el proyecto de crear un verosímil absoluto, de la exclusión de una posibilidad ficticia y de la ocultación y represión de las proyecciones simbólicas de las figuras que todo discurso ideológico utiliza (Jara, pp. 253-286). Los guiños al lector son constantemente producidos desde el texto de Linh. Y en el inicio de la narración la voz omnipresente del narrador emite juicios negativos en torno al papel de la imaginación:

La imaginación no es un buen guía para internarse en realidades que la sobrepasan. Ellas la obligan a volar en el vacío, lo que es igual que cortarle las alas encerrarlas en la jaula del loro. Entregada a sí misma no hará otra cosa que repetirnos su viejo repertorio hasta el cansancio. (p. 21)

Tampoco es accesorio la elección de las zonas limítrofes de una ciudad para la ubicación de la pintada. Es desde una posición marginal (desde zonas que ofrecen una mayor resistencia a la identidad con un núcleo jerarquizador de valores) donde hablan los signos “Huacho y Pochocha”:

un costado de la estación, enfilados en una misma calle aparentemente deshabitada, como en ruinas, se extiende una decena de bares clandestinos. El barrio es, podría decirse, una “vergüenza nacional”. Hay en el manzanas enteras cuyas casas, comunicadas entre sí, forman laberintos en los que se extravía, periódicamente para siempre, algún representante de la justicia obstinado en imponerla a cualquier precio. (p. 24)

La misma selección de la memoria como vehículo de acceso nos dispone frente a un narrador inmóvil que produce su discurso desde un haber-estado-allí, con la consiguiente fijación de todos sus elementos. De ahí que el proceso de la memoria voluntaria, al buscar sus materiales, sea equívoco. En última instancia, dichos materiales no son sino signos elaborados desde el presente:

No estoy seguro de recordar el sentido de una conversación mantenida con un vagabundo, hace quien sabe cuanto tiempo. Es posible que, salvo algunos puntos, la confunda con otras equivalentes, enabladas en lugares semejantes. Ya el aspecto físico de mi interlocutor se presta en mi memoria a una serie de confusiones. (p. 27)

Dispongamos aquí de algunas conclusiones parciales: el cuento "Huacho y Pochocha" manifiesta mediante sus mecanismos metaliterarios la insuficiencia del lenguaje como acceso directo a lo real, al mismo tiempo que se patentiza la inoperancia del realismo narrativo como mostración totalizadora del mundo. Liquidando la falacia del referente literario, la resurrección artificial, construida, de todo sistema de signos, el valor metaliterario de "Huacho y Pochocha" se manifiesta como un modelo de simulación, con plena conciencia de artificio, que mina cierta noción de "realidad" y, sobrepasando el efecto de lo real, lanza una duda radical sobre el principio de realidad. Incluso el papel de la memoria (sustentadora de una escritura que pretende recobrar su paraíso perdido) es denunciada como mecanismo ilusorio de reproducir la realidad. En el cuento de Enrique Lihn la representación ha cedido su puesto a la simulación y, en consecuencia, a la literatura como cierta forma de destrucción. Jean Baudrillard ha escrito sobre este punto palabras reveladoras:

Al contrario de la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación, interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro (Baudrillard, p. 17).

Pero volvamos al poema con que comenzábamos estas páginas:

Lo que me ata a la ciudad es todavía más irreal que ese beso
blanco, que connota glamour, escrito en la luz centelleante
(el placer del ojo en el paraíso de la visión artificial)
(vv. 53-55)

y continúa refiriéndose a Manhattan:

Esta ciudad no existe para mí ni yo existo para ella allí, en ese punto
en que los tiempos convergen bajo la especie de la Duración
Existe para mí, en cambio, en la medida en que logro destemporizarla
desalojarla, por unos contrasegundos, de la convención que marca el
reloj (vv. 58-62)

Fijemos nuestra atención en dos de sus elementos: "el placer del ojo" y el "logro de destemporizarla". Mediante una construcción adversativa, marcada por la locución "en cambio", Enrique Lihn establece en el interior del poema, podríamos decir en la raíz misma de su poética una oposición Duración/destemporización. Respecto al primer punto, "el placer del ojo", el poeta chileno parece aproximarse a una privilegización de la mirada y al modo de narración cinematográfica. Las alusiones a las artes visuales son constantes

en toda su producción literaria. Recordemos, además, su vocación pictórica, la incorporación consciente de otros lenguajes artísticos a través de las referencias intertextuales a lo largo de toda su obra y, de forma más reiterada en *Pena de Extrañamiento*: “El amanecer 1809” sobre lienzos de Otto Runge, “Desnudar al desnudo fue lo que hizo Degas”, “Kandisky 1904”; las relaciones interdisciplinarias con la fotografía en “La Efímera Vulgata” y, finalmente, con el cine en “Goddard 1980”. Los precedimientos cinematográficos de narración no fijan instantes, sino que la cámara (en nuestro caso la mirada del poeta) produce una ilusión de movimiento. Gilles Deleuze ha escrito algunas consideraciones valiosas sobre el cine que nos podrían iluminar los versos de Enrique Lihn. Glosando la tesis bergsoniana sobre el movimiento explicitada en *La evolución creadora*, Deleuze afirma:

En 1907, en *La evolución creadora*, Bergson bautiza la mala fórmula: es la ilusión cinematográfica. El cine, procede, en efecto, con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible e imperceptible, que está “en” el aparato y “con” el cual se hace desfilar imágenes. (Deleuze, p. 14)

Es el cine, añade Deleuze, la representación de una ilusión de movimiento:

El cine procede con fotogramas, es decir, con corte inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que se nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato. Se dirá que lo mismo sucede con la percepción natural, pero aquí la ilusión es corregida desde más allá de la percepción, por las condiciones que hacen posible la percepción para el sujeto... En suma, el cine no nos da una imagen a la que él añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. (p. 15)

Respecto en función de qué se realiza esa ilusión de movimiento, aclara:

En este sentido es que el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad. (p. 18)

Pero las palabras que quizás puedan mejor iluminarnos el intento de Enrique Lihn es la siguiente conclusión:

cada vez que nos encontramos ante una duración o dentro de una duración, podremos concluir en la existencia de un todo que cambia, y que en alguna parte está abierto (p. 24)

Es decir, la inmersión de la realidad en una duración temporal, impide que esta sea totalizada, expresada de una forma gestáltica, tal como pretendían los presupuestos de la literatura realista subvertidos en el cuento "Huacho y Pochocha".

Si volvemos de nuevo a los versos del poeta chileno observamos que la oposición que se desprende de la cláusula adversativa se nos da en dos términos: Duración/destemporalización. Si el lenguaje es un sistema de fórmulas convencionales, aceptar su institucionalización es aceptar mentir al utilizar para construir verdades elementos que no la pueden ni siquiera transmitir, al no tener tampoco existencia fuera de ello. De esta forma, se enuncia un intento de rebasar esa noción bergsoniana del tiempo, la *Duree*, en donde mantiene la polaridad presente-pasado, al fin de construir un término neutro, diríamos el grado cero de la historia. El lenguaje, entonces, se construiría desde la ausencia de la Historia, "en donde los caracteres sociales o míticos del lenguaje se aniquilan, en favor de cierta opacidad, de cierta instrumentalización ideal" (Barthes, p. 67). Es ¿quién donde Enrique Lihn se aproxima al asentamiento de unas bases para una nueva épica, para una escritura que se dirija hacia la despersonalización del tiempo, pero sin caer en la falacia de pretender un discurso objetivo, pues se habla desde una voz individual, completamente implicada en su contexto histórico-social. En conclusión podemos decir que la aventura poética de Enrique Lihn parte, en una primera instancia, de un ataque frontal a los postulados procedimientos de la literatura realista encaminada a la organización del mundo desde un único punto de vista — la novela totalizadora en el sentido lukasiano —, del dismantelamiento de ese sujeto omnipresente de la concepción mimética de la literatura respecto a la realidad. Dicho enfrentamiento se construye a partir de la producción de un "efecto de irrealidad" (Oscar Hahn) sobre la base de una narración metaliteraria, la adopción de un concepto de persona concebida como una pluralidad de individuos. A partir de dicha profusión de máscaras poéticas una misma profusión de puntos de vista. Con lo cual llegamos a la siguiente hipótesis: tras la concepción de un sujeto soberano se ha pasado a la concepción de un sujeto multiplicado. En relación a ello los valores narrativos se han desplazado desde el punto de vista omnipresente del narrador al perspectivismo de un narrador plural. El sujeto poético adquiere entonces un mero valor posicional: consciente de su condición de exiliado, viajará por los contornos de la ciudad cuyo centro abandona. Asumirá su anonimato, su condición de ser-de-paso, en el intento de reorganizar ese hueco, ese no-lugar del que ahora es huésped, se convertirá en narrador:

Porque la realidad estará allí donde ese parásito
[del ser se pasee gozando de su inanidad ("Pena de extrañamiento", v. 100)

BIBLIOGRAFIA

Baudrillard, Jean. "La precesión de los simulacros" en *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1973.

Coddou, Marcelo. "Lihn: a la verdad por lo imaginario (entrevista a E.L.)" *Texto Crítico*, 12 (Sep. - Dic., 1978), p. 141.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1983.

— *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.

Hanh, Oscar. *Texto sobre texto*. México: U.N.A.M., 1984.

Jara, René. "Retórica y representación: el discurso autoritario. *Eutopías*, 1-2 (Invierno-Primavera, 1985).

Lihn, Enrique. "Huacho y Pochocha" en *Agua de arroz*, Buenos Aires: Centro editor de America Latina, 1968.

— "Monólogo del padre con su hijo de meses" en *La pieza oscura*. Madrid: Lar, 1984.

"Pena de Extrañamiento" en *Pena de Extrañamiento*. Santiago de Chile: Ed. Sinfronteras, 1986.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México, F.C.E., 1985.