

1990

## Juan Zapata G. sobre Pedro Lastra: Conversaciones con Enrique Lihn

Juan Zapata G.

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

---

### Citas recomendadas

Zapata G., Juan (Primavera 1990) "Juan Zapata G. sobre Pedro Lastra: Conversaciones con Enrique Lihn," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 31, Article 20.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss31/20>

This Creación 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](mailto:dps@providence.edu).

**Lastra, Pedro *Conversaciones con Enrique Lihn*:  
Santiago de Chile, Atelier Ediciones, 1990, 194 pp.**

La segunda edición del libro de Pedro Lastra *Conversaciones con Enrique Lihn*: Santiago de Chile, Atelier Ediciones, 1990, 194 páginas; reproduce con ligeras, pero significativas modificaciones a la primera edición (Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1980). En el contenido del libro, es posible distinguir tres secciones; en primer lugar, están los doce capítulos que seccionan temáticamente el diálogo entre los dos poetas y críticos chilenos, por lo que se agrega un capítulo a la edición anterior; en segundo lugar, la sección "Rastros bibliográficos. Guía" actualiza la bibliografía de y sobre la obra de Enrique Lihn; en tercer lugar, una nueva sección, "Apéndice fotográfico", cierra esta edición chilena.

En las páginas iniciales, Lihn y Lastra señalan que el objetivo del diálogo es la obra del primero de ellos; sin embargo, a través de estas conversaciones es posible tener acceso al contexto de la poesía chilena, en particular, y a la poesía en lengua española y a la poesía contemporánea, en general, y a su relación con la reflexión teórica y crítica sobre ellas. Cada capítulo de estas *Conversaciones* está presentado por un título cuyo sentido constituye el eje central sobre el cual gira el diálogo; esta nominación permite también deducir una ordenación cronológica de los capítulos y que toma como base las distintas etapas que siguió la obra literaria y artística de Lihn, desde sus inicios como pintor, hasta sus últimos trabajos de escritura relacionados con la narrativa y el teatro, todo ello sobre el trasfondo de su actividad básica como poeta.

El libro se abre con el capítulo "Historia del método", donde la primera persona del plural da cuenta del espíritu dialógico que dio origen al texto. Así, los autores refieren los entretelones de conversaciones que se efectuaron en lo fundamental en Sound Beach, Long Island, y en Santiago de Chile, en 1975 y 1978; pero que cubren un espacio virtual que llega hasta los años cincuentas; es decir, a los inicios de la actividad literaria pública de ambos escritores; del mismo modo, informan de los procedimientos utilizados para el procesamiento del discurso oral y de su traspaso a la escritura, así como de su materialización en libro y en su edición.

El capítulo siguiente, "Prehistoria de un poeta", se remonta a los primeros intentos artísticos de Lihn, los que en virtud de un medio familiar estuvieron relacionados con la pintura y con el espacio físico de la Escuela de Bellas Artes; de esta manera, de las evocaciones de esos años surgen figuras importantes de la actividad artística e intelectual de la época, como las del pintor Pablo Burchard y de los intelectuales Roberto Humeres y Luis Oyarzún. Lihn, además, da su versión de los primeros encuentros con los poetas Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. Significativa es en este apartado su relación del paso de la práctica de la pintura a la escritura, un hecho de importancia para entender su concepción crítica de la poesía y de la literatura.

Avanzando en el diálogo y en el tiempo, el capítulo "En los alrededores de *La pieza oscura*" se centra en el análisis y comentario de ese libro que, a juicio de la crítica y del propio Lihn, constituye un giro definitivo para su poesía, en la medida en que ahí establece una clara diferencia con los libros publicados antes: *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y de otro* (1955). *La pieza oscura* (1963) reúne textos escritos en un periodo de seis años y responde a un criterio de organización estructural o unitaria del libro, y en él están presentes las dimensiones que definirán su trabajo poético posterior: la autorreflexividad, perceptible en la relación de unos textos con otros dentro del libro, como lo nota Pedro Lastra; y la intertextualidad, que es clara, por ejemplo, en la estructura y el sentido del poema "Raquel". De este modo, el intercambio de ideas se detiene en la determinación de los rasgos distintivos del poemario respecto al contexto poético de la época; en particular, en relación a la obra de Nicanor Parra, argumento que Lihn basa en la contraposición de los antipoemas de éste con el poema que da título a su libro y mediante el cual definiría después su concepción de la poesía y del poema. También, en esta sección, hace evidente las circunstancias textuales y contextuales de la escritura del resto de los poemas incluidos.

El diálogo en "Cambios de vía" trata en sus aspectos centrales con los primeros textos narrativos de Lihn y con los monólogos de *La pieza oscura*, ambos tipos de textos escritos en la segunda mitad de la década de los años cincuenta y que responden a sus preocupaciones de concebir a la literatura como un fenómeno que mantiene una relación complementaria con la realidad y que la supera, al igual que a la visión de la literatura como un reflejo inmediato de la realidad o de considerarla como una instancia inmanente y sin ninguna relación con ella. Estos aspectos se relacionan con su noción de "poesía situada" y de una literatura autoconsciente. De este apartado se desprende que tempranamente se manifiesta en su escritura, y en particular en el cuento "Huacho y Pochocha", la dimensión metaliteraria, que corresponde a una problemática filosófica y del lenguaje desarrollado con posterioridad en los dominios de la filosofía, de la literatura y de la teoría literaria. Los monólogos,

por su parte, relacionados en su aspecto formal con la problemática de las interpenetraciones genéricas y del cuestionamiento del “yo” lírico romántico, presentan una visión negativa de la vida y de ésta como degradación, en los aspectos semánticos.

En la sección “Poesía=Viaje”, los escritores comentan los libros que surgieron como producto de los desplazamientos de Lihn a través de todo el mundo y entre los cuales se encuentran *Poesía de paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1969), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Estación de los desamparados* (1982). En los poemas de estos libros, Lastra destaca el carácter fragmentario y objetivo de la escritura, la que da cuenta de un sujeto en tránsito y que proporciona claros efectos de referencialidad de los espacios poetizados, así como de qué manera estos espacios determinan o influyen en la estructura de los poemas y en la forma de la escritura. Esto implica que la reflexión sobre la memoria y el lenguaje poético, relacionada con la infancia y su imposible recuperación por el lenguaje en *La pieza oscura*, se retoma y extiende en estas publicaciones posteriores y muestran el esfuerzo de la escritura por dar cuenta de una realidad percibida como extraña y negativa, ya sea en el contexto de la sociedad desarrollada como en el de la subdesarrollada; al mismo tiempo, se plantea el complejo dilema al que se enfrenta el intelectual hispanoamericano, escindido entre una cultura propia precaria y una ajena superior e inaccesible. Ambos interlocutores vuelven aquí al problema de la intercomunicación de los géneros en la escritura de Lihn, particularmente sobre los recursos de la narrativa en su forma ensayística y novelística en los poemas “Escrito en Cuba” y “Varadero de Rubén Darío”, texto donde Lihn reivindica el nombre de éste como poeta fundador de la poesía hispanoamericana. Indirectamente también el comentario en torno a los poemas del subgénero “poesía de paso”, los lleva a una revisión del motivo del viaje en la literatura universal y de su importancia en la obra de los poetas fundadores de la poesía contemporánea.

“A propósito de soneto” es un capítulo dedicado a elucidar el sentido de la recuperación por parte de Lihn de esta forma estrófica tradicional y a partir de textos escritos desde el año 1974 y publicados por primera vez en España en el año siguiente en el libro *Por fuerza mayor*. Lihn y Lastra en el diálogo contextualizan esta forma poética en la tradición de la poesía española y en el momento de su mayor vigencia; es decir, en el Siglo de Oro y el Barroco, donde fue utilizada por sus máximos representantes en poesía: Góngora y Quevedo, y hasta su ausencia o aparición mecánica en la poesía española posterior. Lihn señala como motivos para su utilización la posibilidad de la revitalización del lenguaje poético; pero, por sobre todo, para reencarnar en la escritura, empleando una estructura poética fija e inmutable, la represión y la censura a la que fue sometida la sociedad chilena a partir de los acontecimientos políticos del año

1973. Así, explica, en su sonetos habla un sujeto disociado que utiliza giros del lenguaje coloquial chileno y que se entiende, desde una perspectiva teórica actual, en el marco de la terminología psicoanalítica, es especial bajo los conceptos del “Super Yo” de Freud y de la “palabra vacía” de Lacan.

El título de la sección “Borges: gran poeta y simple versificador”, sintetiza una posición distinta en la percepción que Lihn y Lastra tienen respecto a la vida y a la obra del escritor argentino, y de su práctica literaria en los géneros literarios narrativos y poético. Lihn critica las actuaciones civiles del escritor quien, al poner en funcionamiento la noción de que existe una separación entre el autor real y el narrador de un texto, el primero incurre en excesos que no se justifican; de paso, relativiza su importancia como poeta y su inclusión dentro del paradigma de los fundadores de la poesía hispanoamericana, pero subraya su importancia como narrador y ensayista. Por su parte, Lastra rescata algunos de sus poemas como una muestra de lo que se considera una literatura escrita en relación a la literatura en forma óptima; es decir, las alusiones intertextuales en su poesía son novedosas y productivas y percibe en ella un cierto tipo de clasicismo sin tiempo y de carácter personal. Ambos, sin embargo, coinciden en su importancia como ensayista y cuentista, géneros en los que lleva la reflexión de la literatura sobre la literatura, a la Poética, a dimensiones inéditas y entre las cuales está la concepción del escritor como un “histrión literario”; en otras palabras, como un constructor lúcido y consciente de productos literarios, que cuestiona una concepción idealista del oficio de escritor, todo lo cual les permite establecer una filiación entre él y Poe en quien está el origen de esta idea de la literatura y de su influencia en los fundamentos de la poesía contemporánea a través de Baudelaire. De acuerdo de esto explican el prestigio de Borges dentro de los teóricos estructuralistas y la coincidencia de sus reflexiones y descubrimientos con algunos de los formalistas rusos, de los que surge la teoría estructuralista, fundamento y antecedente del estado actual de la crítica y de la teoría literaria de carácter objetivo.

En “Señales de Gabriela Mistral”, el objeto de la conversación es la obra de la poetisa chilena y desde una perspectiva lingüística; a la vez, se pone entre paréntesis los aspectos biográficos a los cuales se ha asociado y se valora su libro *Desolación*, como consecuencia de las carencias de la crítica que se ha ocupado de ella y que ha llevado a la creación del mito en torno a su vida. Por ello, señalan como punto de partida de su importancia dentro de la tradición poética hispanoamericana a sus libros *Tala* y *Lagar*, y sobre la base de criterios lingüísticos determinan la singularidad de su lenguaje poético, hecho de varios estratos discursivos, los que van desde los clásicos españoles hasta formas del lenguaje coloquial de su tierra natal, además de las diversas lenguas con las que tuvo contacto debido a sus viajes por el mundo. Todo lo anterior, permite que Lihn y Lastra coincidan en asignarle un lugar aparte dentro de la tradición

poética hispanoamericana, pues constatan de que no ha tenido continuadores en la línea abierta por su poesía.

En el capítulo "Las novelas" y reflexionando en torno a las interpenetraciones genéricas, Lihn se extiende en la explicación de las nociones de autor real y sujeto textual o de la enunciación, y de éste como una instancia que le permite superar la noción de literatura realista y de la novela como un género que debe recurrir a discursos ajenos a la literatura para dar una visión totalizante de la sociedad. Esto le permite contextualizar su propia producción novelística, la que surge en contraposición a esa forma de entender el oficio novelístico, y que se inicia con *Batman en Chile* (1973) y continúa con *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de a palabra* (1980). El diálogo se extiende en la explicitación de la estructura y de los procedimientos empleados en la escritura de las novelas y en su ubicación respecto a otras obras de la literatura universal e hispanoamericana; al mismo tiempo, se determinan los sentidos profundos de ambos textos, siendo algunos de ellos la precariedad cultural desde la que surgen, así como las circunstancias de represión política que las motivan, categorías que se muestran negativamente en la estructura de las novelas; es decir, en la configuración discursiva de ellas y que las hace transgresoras en relación al género, pues ellas se escriben al margen de los elementos que lo definen, como son la ausencia de secuencias claramente definidas y de personajes explícitamente configurados en sus rasgos físicos y psicológicos, siendo los personajes, por el contrario, sólo formas de lenguaje. También Lastra detecta que elementos de la narración canónica, como la descripción, por ejemplo, se llevan hasta el extremo de lo absurdo. Todas estas características configuran una concepción de la literatura que se opone a una función naturalista y realista de la novela y que enfatiza un diálogo dentro del espacio literario y con la cultura en sus niveles altos y marginales, aludiendo de esta forma al espacio real del cual surgen. Finalmente, se trata de mostrar las aberraciones en la utilización y en la manipulación del lenguaje en una sociedad autoritaria y ligar las novelas al espacio por fundar culturalmente que es Hispanoamérica, y que se sintetiza en la noción de "meteco" para el intelectual o el habitante de este continente, alienado a la cultura francesa o europea. Es interesante notar aquí que los procedimientos que se desarrollan en las dos últimas novelas, están ya presentes en la primera novela, sobre la que también Lihn en el diálogo entrega algunos indicios de su estructura y sentido.

En "Lihn y Pompier", la dualidad explícita en el título connota la escisión entre el sujeto real y la de éste desdoblado en la escritura. Esta dimensión en la obra de Lihn se vincula con el procedimiento de la división del sujeto poético en distintas voces y que se manifiesta originalmente en los monólogos incluidos en *La pieza oscura*, pero que más claramente remite al espectáculo "Lihn y Pompier en el día de los inocentes", presentado en el Instituto Chileno Norteameri-

cano de Santiago, el 28 de Diciembre de 1977, y donde Pompier encarnó la muerte de la palabra haciéndola pasar por diversos medios expresivos, en un discurso recogido después en el album *Lihn y Pompier* (1983), con dibujos de Eugenio Dittborn. Así, la conversación ahonda en la génesis de este personaje surgido de la escritura, lo que se remonta a las páginas de la revista *Cormorán* (1969-1970) y que se proyecta en sus novelas como personaje central. El diálogo se focaliza en la significación de Pompier como mecanismo que le permite a Lihn superar a la primera persona de la poesía tradicional y concebir una instancia escritural en la cual el sujeto poético es percibido como máscara acercando el discurso poético al discurso dramático, lo que es coherente con su preocupación del traspaso de procedimientos entre distintos géneros. A la explicación teórica de la presencia de Pompier, se agregan los detalles de la puesta en escena del espectáculo y de los participantes, además Lihn resume el contenido de él y de las repercusiones que tuvo en la crítica de la época.

En "Teoría de críticos", el diálogo converge en la crítica de que ha sido objeto la obra de Lihn y, a través de ella, del estado de la crítica en Chile en y hasta ese momento. En relación al primer punto, Lastra advierte la atención constante que la crítica ha dedicado a la trayectoria de Lihn en treinta años de trabajo como escritor; pero, al mismo tiempo, nota el descenso de esta preocupación en los años recientes. Por su parte, Lihn agrega cómo los acontecimientos políticos del año 73 determinaron una evolución negativa de los estudios literarios y de la crítica, por la eliminación de un sector de ella: la ligada al pensamiento marxista (a la que cuestiona, en todo caso, el intento de acercar a toda costa su obra a la de Neruda), y también por la ausencia dentro de la crítica periodística de escritores de importancia. Más adelante, postula una tipología de los distintos niveles en que se desarrolla la crítica literaria, la que va desde los autores de notas sin ninguna significación, hasta los críticos de formación universitaria o con méritos equivalentes y que son, según él, los que importan. En un nivel intermedio, ubica a los críticos anónimos, a los espontáneos y a los representantes de una crítica oficial de carácter conservador. Hacia el final de este capítulo y ante la pregunta de Lastra respecto al origen de su preocupación por la reflexión teórica sobre la literatura, Lihn señala como motivos la tradición inaugurada por Huidobro, quien propuso una poesía escéptica de sí misma, y los análisis de sus textos realizados con un marco conceptual teórico riguroso, lo cual lo lleva a postular la necesidad de una crítica objetiva que difiera al máximo los juicios de valor y tenga en cuenta todos los niveles internos del texto y su relación con otros textos.

El último capítulo del libro, "Contrapunto de sobrelibro", y como lo señala Pedro Lastra en una nota a pie de página, iba a ser el "Post Scriptum" del libro *Papeles de Manhattan y otros*, el cual no llegó a publicarse. Ahora, el diálogo versa sobre el proyecto de un libro en el que Lihn pensaba incluir textos de

variados géneros y de distinta procedencia y que trascendían los límites del espacio de la literatura, ya que entre ellos consideraba el rescate de material marginal, como esbozos de escritura, borradores, fragmentos de correspondencia enviada y recibida y, en general, textos de carácter agenérico; vale decir, lo que él llama un “libro-ekeko”, considerando que el “ekeko” es el dios boliviano de la abundancia y que está representado por la estatuilla de un personaje viajero que lleva consigo objetos que simbolizan las diversas necesidades y deseos del hombre. A partir de la explicitación de los mecanismos de construcción del texto, el fragmento y la intertextualidad, y ambos en estrecha relación con el concepto de azar, ambos escritores contextualizan la idea dentro de la propia obra de Lihn y de la literatura contemporánea e hispanoamericana. De este modo, surgen los nombres de Poe, Baudelaire, Kafka y Cortázar, entre otros. Es significativa la inclusión de este capítulo en esta segunda edición de las *Conversaciones*, pues de él también se pueden deducir una serie de consideraciones para la comprensión del resto de su obra. En primer término, se pueden señalar las alusiones a las propias *Conversaciones*; también la observación por parte de Lihn de que Pompier tiene que ver con el espacio de Chile. Se puede postular que el proyecto de este libro es lo que posteriormente Lihn materializó en *Derechos de autor* (1981) y ampliándolo, debido a que también incluyó allí material gráfico. De esta forma, tanto el proyecto no realizado y la presencia del “ekeko”, como sentido profundo, y el libro efectivamente editado, remiten a las teorías de la Postmodernidad en sus diversas variantes y matices.

Las *Conversaciones* se complementan con la sección “Rastros bibliográficos. Guía”, preparada por Pedro Lastra y en la que se distinguen dos apartados: “Textos reunidos en libros” incluye todos los textos publicados por Enrique Lihn y “Referencias”, consisten en una relación selectiva y actualizada de la crítica y estudios sobre su obra; por esto, esta sección constituye la bibliografía más completa y disponible en la actualidad.

El libro se cierra con un “Apéndice fotográfico”, idea insinuada en la primera edición, que consiste en una serie de diez fotografías con la presencia recurrente del poeta Lihn en diversas situaciones y donde también aparecen los poetas y escritores chilenos más importantes del periodo de tiempo acotado en el diálogo, con especial énfasis en los protagonistas de la actividad cultural de los difíciles años recientes; además se pueden ver las reproducciones de sus trabajos visuales y el afiche que anunció su actividad de “Lihn y Pompier”.

Las observaciones finales tienen que referirse a los aspectos materiales y de composición del libro, donde se destaca el cuidado de la edición: la portada, una fotografía intervenida de Lihn por Inés Paulino; el manuscrito del poema “El otoño de Long Island” de la contratapa y sus versos iniciales: “El otoño de las



selvas que pasan/pequeñas, rojo y amarillo”; estos colores que son la base de los aspectos externos del libro.

**Juan Zapata G.**  
State University of New York at Stony Brook