

1996

El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)

Edgar O'Hara

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

Citas recomendadas

O'Hara, Edgar (Primavera-Otoño 1996) "El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/5>

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.

EL POETA Y SUS CAUTIVERIOS (Enrique Lihn en la década del ochenta)

Edgar O'Hara
University of Washington, Seattle

Como ninguna otra en Hispanoamérica, la tradición poética chilena constituye, desde la década del veinte para acá, una Institución apetitosa en cuanto al nexo autoridad literaria / consagración política (de derecha e izquierda). Las escaramuzas de Neruda a fines de la década del sesenta como candidato a la presidencia no fueron más que reposición simbólica de su ejercicio de senador de la República, veinte años atrás, cuando la persecución de González Videla. El caso de Raúl Zurita y Diamela Eltit a comienzos de los ochenta serviría de modelo transparente para los iniciados en las artes de adquisición de preesas fiscales. Después de que cada uno se infligiera un daño físico (brahmanes católico-barrocos) a modo de resistencia contra la dictadura de Pinochet, ambos escritores, con el arribo del gobierno democristiano, se apresuraron al cobro efectivo de sus sacrificios extracurriculares: embajadas en Roma y Ciudad de México.¹ Incluso en la historia personal de Nicanor Parra (hoy día elevado a categoría mitológica nacional con la postulación al Nobel), la autoridad literaria emana de sus trompicones con la militancia cultural de la Unidad Popular y, luego, su paulatino rechazo del gobierno de facto a finales de la década del setenta.

Este es el contexto que le tocó compartir a Enrique Lihn, quien decidiera quedarse en Chile después del Golpe y quien hasta el día de su muerte no hizo otra cosa que aquello para lo cual sirve una lucidez: mantenerse prudentemente alejado de las esferas de todo poder y vivir alerta en su propia frontera: la escritura. Las siguientes son notas de aproximación a ciertas recurrencias en la obra y la persona Lihn de los atractivos, peligros y triunfos de la poesía frente a los bienes terrenales. En 1968, un año antes de la publicación de *La musiquilla de las pobres esferas*, Lihn escribió un largo y juicioso ensayo sobre Huidobro

para una antología editada en Cuba. Ese mismo prólogo fue incluido dos años después por Oscar Collazos en **Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina** (La Habana: CASA, 1970). Me interesa el título nuevo de ese ensayo (antes llamado “Pensar a Huidobro”): “El lugar de Huidobro”. Tal vez Enrique Lihn hubiese deseado que alguien se propusiera darle su debido perfil al suyo. No me adjudico, ni mucho menos, una tarea semejante; pero habiendo escrito que Lihn era “el legítimo sucesor del espacio que hasta 1973 ocupara Pablo Neruda” (O’Hara, 1980: 121), intentaré explicar hasta qué punto — citando textos de Lihn y de otros que así lo atestiguarían — la realidad literario/política chilena se encargó de que tal cosa no sucediera. El balance definitivo de su obra polifacética (poesía, narrativa, teatro, ensayo, audiovisuales, comics) lo harán el tiempo y otros lectores. Aquí, repito, me interesa ese *lugar* — demarcado por datos específicos: la década del ochenta, algunos libros y hechos históricos — que tanto le preocupó a Lihn y por el que agonizó (etimología de lucha) literal y literariamente.

El tótem

Está comprobado que la Fama literaria no se toma por asalto en Chile (los premios amarrados durante la dictadura quedarán como un testimonio tristemente célebre de oportunismo), pero también es muy cierto que el mundillo cultural, como en cualquier parte del orbe, tiene maneras sutiles para ingeniárselas en pe juicio de alguien. Digámoslo de una vez: la imagen de Lihn que en estas páginas aflorará no es, ni pretende serlo, una “aséptica” o la de quien tuvo que nadar a contracorriente desde la época de la Unidad Popular. En lo posible trataré que se mantengan separados los afectos y la (supuesta) objetividad literaria. Empecemos señalando que Lihn tenía, lo que se dice, “techo” dentro y fuera de Chile; pero si bien su **situación** (a esta palabra multisemántica hemos de volver) no fue severamente angustiosa durante la dictadura, tuvo — sí — unos malos ratos. Pero Lihn, como Parra, no se había llevado a la perfección con el círculo intelectual de los allegados a la Unidad Popular; basta hojear su extensa contribución al volumen colectivo **La cultura en la vía chilena al socialismo** (1971), para comprender que su entrega a la causa, influida por su estancia en Cuba, tenía entusiasmos genuinos y reparos cautelosos. Menos todavía se llevaba con la crítica tradicional, de derecha, representada por el diario **El Mercurio**. Y la comunicación con Neruda había sido siempre un casi desastre, para no ser del todo pesimistas. Cedámosle la palabra a Jorge Edwards, quien en tres momentos de su **Adiós, poeta...** se refiere a la áspera relación (o imposibilidad de ésta) de los dos poetas. En París, hacia fines de los años sesenta, Edwards intentará con una cena el acercamiento, “empresa en la que nadie me había mandado meterme” (1990: 141), y todo fracasa porque Lihn se expresa negativamente de un amigo íntimo de Neruda, el músico

Acario Cotapos (Edwards, 1990: 141-142). El segundo momento es en Santiago, setiembre de 1969, durante el Congreso Internacional de Escritores organizado por la SECH:

En esa reunión matinal en el Hotel O'Higgins de Viña, la antipatía de Neruda por Enrique Lihn, esa antipatía que yo había tratado de suavizar sin el menor éxito y que era perfectamente recíproca, tuvo una expresión interesante. Lihn, que tendía a ser algo conceptual y oscuro en sus intervenciones públicas, había hecho uso de la palabra un par de veces. Cuando pidió hablar por tercera vez, Neruda, deseoso, quizás, de tomarse un primer aperitivo, y harto de enredos ideológicos y de divagaciones críticas, le dijo al oído a Sánchez Latorre, que presidía la sesión: "¡Córtalo luego porque es un latero!". (194)

Interesa más el tercer momento porque se refiere a un hecho del "presente" (el libro de Edwards está fechado en Santiago, mayo de 1990, a dos años de la muerte de Lihn):

En esos mismos días, el poeta Enrique Lihn murió de una muerte prematura, triste, en circunstancias tristes, y sus funerales se efectuaron sin pompa, pero con una asistencia nutrida y conmovida, en el Parque del Recuerdo. Yo sentí que el río de nuestra poesía, el río invisible, pasaba en ese momento por ahí, por ese funeral, donde se habían reunido poetas viejos y muy jóvenes, críticos, novelistas, pintores, amigos de la generación del cincuenta, y de un poco antes, y de mucho más tarde, y no por esos homenajes externos, rituales y, en el fondo, superficiales, que se le tributaban en las cercanías de la Chascona al Neruda estatuario. Sentí que Lihn y Neruda, a quienes había tratado de reconciliar en vida, sin el menor éxito, se reconciliaban ahora, incluso a pesar de ellos mismos, en la muerte, situación que aquellos homenajes bulliciosos de alguna manera ocultaban. Escribí sobre esto en una columna de prensa, y algunos pensaron que mi texto cumplía una función curiosamente saludable... (312)

En realidad la crónica periodística de Jorge Edwards servía para declarar la solidaridad de los amigos y admiradores de Lihn en su entierro, en contraste con la manifestación en La Chascona y el acto cívico en la calle México del Cementerio general. Precisamente en esos lugares buscaba consagrarse Raúl Zurita, de cuya ausencia en el Parque del Recuerdo nada dice Edwards diciéndolo todo, veladamente, al lector que comprendiese que "junto a la tumba de Lihn estaba Nicanor Parra, estaban los mejores poetas jóvenes, estaba el grueso de la literatura chilena" (Edwards, 1988: 10). La crónica desliza una advertencia a quienes quisieran hilar fino respecto al encumbramiento de Zurita, que se producirá apenas llegue la democracia: "La noción del Poeta Unico es una noción anticultural, como es anticultural y antidemocrática la del Gobernante Unico" (10). Habría que preguntarse por qué en la tradición

literaria chilena — poética, para ser exactos — se ha reiterado en este siglo la figura del poeta-cacique. Hay una simbiosis **poder político / palabra poética** que va más allá de todo signo geográfico e ideológico. En 1954 Gabriela Mistral regresa a su patria después de una larga estancia en el extranjero, y Neruda escribe una nota de bienvenida publicada en *El Siglo* el 12 de setiembre, nota que fue

un acto público de homenaje en momentos en que el Gobierno chileno fomentaba la apoteosis de Gabriela como antídoto contra las celebraciones que desde el mes de julio del mismo año se habían organizado para homenajear a Neruda. Pasando por encima de diferencias ideológicas, Neruda saludó en su crónica no sólo la poesía de Gabriela, sino la amistad con la mujer que en su lejana adolescencia le había revelado la belleza y profundidad de la literatura rusa. (Rodríguez Monegal: 202-203)

La pregunta no es ociosa: ¿habría tenido Neruda la misma actitud si, en vez de Gabriela, se hubiera tratado de Huidobro o de Pablo de Rokha? No es sólo la relación del intelectual con el poder político del momento, pues ha sucedido y sucede en todos los países hispanoamericanos desde la Independencia; en Chile se trata de la Institución literaria como poder y entendimiento soterrado de que, además de una rica tradición poética, ha de existir siempre una *cabeza visible*. Ignoro si Lihn manifestó su opinión, en privado, respecto al lugar que él sabía que le correspondía en esa tradición. Pero de hecho hay una voluntad en sus poemas y declaraciones de poner en claro las cosas si no en cuanto a su propia ubicación, sí en lo que a la de otros se refiere. En la década del ochenta, será Zurita quien concite sus reservas.

Con el Golpe y la muerte de Neruda el panorama se complica por partida doble. Por un lado, empieza lo que algunos críticos denominaron el “apagón cultural”; y, por otro, la noción de una “literatura chilena en el exilio”. Lihn estaba, pues, entre dos aguas. Optó, valientemente, por una militancia personal contra el régimen y sus delfines del arte, aunque también mantuvo las distancias del caso ante los escritores **de fuera**, que a veces solían señalar con acritud a aquellos que no habían seguido el camino de Alemania, Holanda o Canadá. Lihn, por lo visto, se dedicó a la espera de lo que ocurriría, sin callarse nada pero sin hacer las señas correspondientes de un reclamo pagadero en un futuro (que no se vea próximo y menos todavía en el año 75, año crucial). Esa militancia personal se expresa en dos libros: **A partir de Manhattan** (1979), con su logo explícito del cincuentenario en la contraportada: “En el año de la mutualidad del Yo”; y **Derechos de autor** (1981), muy en la onda de **Fallo fotográfico** (1981), de Eugenio Dittborn. Uno de los detonantes, a mi manera de ver, fue la acogida de **Anteparaíso** (1982) de Zurita, quien a partir de ese momento y con dos libros muy memorables, habiéndose metido en el bolsillo a la crítica de dentro y fuera, empieza a vislumbrar un endiosamiento que hoy día, por más patético que les resulte a algunos lectores, sigue siendo real porque

nadie (todos contribuyeron al entripado, como en **Fuenteovejuna**) se atrevió a decir ni pío.² El *tótem* chileno es erigido con sutiles filiaciones y pagos retroactivos. Lihn, en este punto, idealiza un tanto a su generación — la del cincuenta — en el prólogo (fechado en enero de 1988) a **Album de toda especie de poemas**, antología personal que verfa la luz póstumamente:

Yo percibo, ante todo, nuestras diferencias; ahora con más simpatía que antes. La práctica de la antropofagia y el terrorismo cultural no eran, entre nosotros, hábitos muy notorios. Buscábamos la publicidad espontánea, no sistemáticamente, como buenos muchachos. Incluso admirábamos, previa rigurosa selección, a alguno de nuestros mayores. Por ejemplo, a Nicanor Parra. (Lihn, 1989: 17)

Sobre Nicanor ya volveremos. Digamos antes que por razones cuya comprensión escapa a la lógica (¿la dispersión de intereses artísticos?), Lihn no fue el “llamado” a ocupar ese espacio dejado por Neruda. Parra tenía ya, desde tiempo atrás, la *antipoesía*; Gonzalo Rojas, el haberse desligado — por méritos de su expresión única — del recuerdo de La Mandrágora; y Teillier amasó con paciencia la *poesía lárca*... No citamos sino a los más visibles. En Lihn tendríamos, amén de los distintos géneros, un par de concepciones de la escritura: la *teoría de la chachara* (referida principalmente a la narrativa, sobre la que no nos detendremos) y la *poesía situada*, que desde nuestra lectura es de plano significativa en cuanto revela el “sitio” que indirectamente busca esta palabra. Pero en Lihn el reconocimiento no implica, me atrevo a decir, el convertirse en beneficiario del poder; Enrique pedfa algo más sencillo y justo, si cabe el término, que a la sazón merecfa, y no — he aquí el quid — sentfa que se le otorgaba. Por eso en su prólogo a **Arte de morir**, de Oscar Hahn, hay un sabor a extrañeza:

A Hahn le habría correspondido entre otras alternativas — desde el punto de vista de los lenguajes de grupo — repetir o aprender los recursos de la antipoesía o quizás la de alinearse entre los jóvenes poetas “láricos”, los cuales se dieron un tiempo en abundancia desde Lautaro a Magallanes y, naturalmente, en Santiago de Chile, la capital que estimula las nostalgias provincianas y en la que éstas son literariamente capitalizadas o formalizadas. Nada más que tres años menor que Jorge Teillier, Oscar Hahn no tiene nada en común con él ni con otros poetas de los lares o afines (Rolando Cárdenas u Omar Lara). Ni con Efraín Barquero. Tampoco sus escritos permiten afiliarlo al surrealismo en su versión nacional (surreachilismo), aunque su poesía cite por allí un buen verso de Braulio Arenas. (Lihn, 1977: 12)

No todos los poetas chilenos aspiran, pues, a formar parte del medio “literario-oficial” (carrera en el Estado, agregadurfas culturales, ministerios et al). Jorge Teillier, por ejemplo, se aferró a la reclusión del autor para hacer más obvia, en un círculo de devotos, la visibilidad de sus poemas. Pero Teillier es

la excepción que confirma lo demás. Por su parte, Lihn presintió hasta el último minuto de vida que la tradición chilena la era injusta:

Creo, sin embargo, que no he imitado nunca a Parra, salvo conscientemente, como se hace el guiño de la intertextualidad. La imitación estaba prohibida inter nos, era el indeseable tic de la flojera mental. Nicanor, demócrata del oficio de la palabra, ofició como jefe de taller. (Lihn, 1989: 17)

En la última entrevista, “inconclusa”, que le hicieran los editores de la revista **Número Quebrado**, Lihn es más explícito: “Parra dejó de acompañarme hace muchos años, sin dejar de quererlo mucho y de estimar su capacidad de mantenerse joven...” (Lihn, 1988a: 4). Y trata de minar esa línea de lectura:

... encuentro que seguir diciendo, como lo hacen, por ejemplo, las revistas argentinas o qué sé yo, que la filiación directa es Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, es una injusticia que tiene veinticinco años de existencia, poniéndome a mí como su alumno y su discípulo. En alguna parte nosotros sabemos que eso no es así. Pero, por cierto, yo les deseo las de perlas, ¿no?, sobre todo a Nicanor que es realmente una persona que ha influido sobre la poesía joven, a veces bien, a veces mal. (1988a: 4)

Es por ello que la paulatina ascensión de Zurita a los predios literarios chilenos inquietaba a Lihn no sólo por lo que hubiere de desplazamiento, sino además por la forma astuta en que el autor de **Purgatorio** (1979) ocultaba sus procedencias, sobre todo la de Juan Luis Martínez. Ahora convendría añadir otro nombre: Cecilia Vicuña.³ Pero dejemos — al toque o al tiro — algo en claro: en la poesía de Zurita hay, definitivamente, un proyecto poético sustentado en y desde la palabra. Y en este sentido su obra es ejemplar. Probablemente Lihn no tolerara la escenografía que la rodeaba, empezando por esa *persona* creada por Zurita: un sujeto extraliterario que viajará del anonimato y la auto-flagelación (constante exposición de su quemadura) a la apropiación de la tradición chilena con un poder de convocatoria (aviones sobre Nueva York, ediciones de lujo) magistral. Lihn prefiguró (se sentía quizás desplazado del baile) que esa *persona* se iría apoderando del escenario a punto de sonrisas, sin codazos, con las artes de persuasión de un iluminado.⁴ De ahí que Lihn, en la década del ochenta, exaltara las obras de otros poetas para — según se interprete — “balancear” el estrellato que adquiría Zurita. No siempre la buena fe de Lihn se veía respaldada en los poemas mismos. En el prólogo a **Terrores diurnos** (1982), concluye Lihn que la obra de Manuel Silva Acevedo “merece ya no ser incluida en las antologías de pacotilla que suelen publicarse en Chile en el día de hoy” (Lihn, 1982b: 8). Y el comentario podría redondearse, respecto a la “resonancia injustamente escasa” de Silva A., con estas observaciones de Lastra/Lihn: “... privado de apoyos ‘tribales’ en el orden de las actividades de promoción y difusión (...) y la ocupación de los espacios

minados de la cultura en Chile por exploradores más audaces y más hábiles para desactivar esos explosivos...” (1987a: 31). En esa misma muestra aparecen los comentarios a poemas de *La Tirana* (1983), de Diego Maquieira, y se nos informa que el autor posee una “conducta de gran exigencia con la letra manuscrita y con la letra impresa” (1987a: 41). La “Lectura de ciertos poemas chilenos” concluye, entonces, con Maquieira, nacido el mismo año (1951) que Zurita, pero cuya obra ciertamente, en ese momento o después, no ha alcanzado la altura del autor de *Anteparaiso* (1982). Asimismo, Lihn/Lastra prepararán una miniantología titulada *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* (1987). ¿Por qué en esa fecha y no antes? La presentación explica que el poeta de Valparaíso, nacido en 1942, es el

decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura, instancia que Eduardo Llanos reconoce como Neovanguardia, atendiendo a sus tácticas de ocupación de la escena; pero el caso de Juan Luis Martínez es incompatible con esa conducta extrovertida... (1987: 7)

El panorama se aclara, pero no por ello ha de mejorar la “situación” de la obra de Lihn ni dentro ni fuera de Chile. A seis años del prólogo a *Derechos de autor* (1981), se mantienen intactas muchas de las premisas de aquellas cortazarianas “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes”:

... voy a suponer que me encuentro del lado de los jóvenes, pero con la ventaja de treinta años de práctica (...) Agradezco entonces que mis libros no “salgan” ni se “muevan” en vísperas de navidad, en grandes tiradas y ediciones de lujo...

No se trata, en propiedad, del libro de un autor, aunque mi nombre, efigie y escritura, se reiteren en él, incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos...

Como no existe un editor de poesía, interesado en mi producción poética en general, he terminado por manuscibir libros de poemas de un solo ejemplar...

(1981a: reversos de carátula y contracarátula)

Ese mismo año había publicado en Lima *Antología al azar*, selección de poemas hecha por el propio Lihn. Hay que advertir además que, en un caso parecido al de Juan Luis Martínez, la editorial Universitaria de Santiago iba a publicar toda su producción poética en 1973 y el Golpe frustró aquella empresa. Carlos Ossa confirma el dato en su artículo de *La Opinión* de Buenos Aires, refiriéndose al último libro editado en aquel entonces, *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), en el que “el ya sólido estilo, es decir, todo lo que constituye el universo poético de Lihn, aparece plenamente consolidado” (Ossa: 10).

Coincidió con esta afirmación y más: esa reunión general de libros — desde **Nada se escurre** (1949) hasta, calculo, los poemas que integraron después **Por fuerza mayor** (1975) y **Estación de los desamparados** (1982), escrito en Lima el 72 — habría posibilitado una lectura *única y necesaria* para la evaluación crítica, a comienzos de los años setenta; y, lo que es más importante, le habría permitido a Lihn seguir rumbos que tal vez sólo puede prever un poeta cuando siente como “cancelada” una zona de su escritura.

A un año de la muerte de Lihn, el tema persiste:

Y siempre le penó que su obra, una obra que él quería, a la que se entregaba entero y la que valoraba con toda justicia, no fuera tan ampliamente reconocida como, de veras, se lo hubiera merecido y como, de hecho, ocurría con la de otros, de evidente menor valor. (Larraín: 2)

Hace falta entonces que el tiempo haga lo suyo, o los poetas jóvenes. Luis Correa Díaz lo intenta en una nota de 1992 — “Lihn, un uomo universale y singular” — en la que califica de proteica su obra “en el campo literario y fuera de él”, y suscribe una afirmación de Mauricio Ostria:

Al reivindicar determinados terrenos discursivos — otros géneros literarios o pragmáticos — la escritura de Lihn se torna proteiforme y extremadamente intertextual [de manera refleja también] y, al mismo tiempo, fuertemente vinculada a la circunstancia histórica: poesía situada. (Correa Díaz: 2)

De esta *situación* nos ocuparemos de inmediato. Añadamos tan sólo que mientras no exista una edición plural de la obra de Lihn (poesía; narrativa; ensayos sobre literatura; trabajos gráficos y presentación de pintores; libretos dramáticos y recreación de *happenings*; guiones de video y tiras cómicas), quienes pierden son los lectores (por no tener acceso a dichas fuentes) y la propia tradición chilena (de espaldas con conocimiento de causa).

La celda

En la presentación de dos poemas que revelan “el mundo de las correspondencias, por oposición al universo de los azares”, Adriana Valdés da a conocer, apenas ocurrida la muerte de Lihn, un poema de Pedro Lastra, “Plaza sitiada”, dedicado a E.L., y uno de éste cuyo verso final, refiriéndose al cuerpo en la cercanía de la muerte, habla de “la ciudadela tomada” (Valdés: 49). El sitio que allí se menciona como cuerpo vale también, a modo de metáfora viva, respecto de la obra. En una entrevista con Tamara Kamenszain, de título significativo: “Creo que me encuentro en un estado de regresión hacia adelante”, Lihn establece esa misma analogía (biografía / materia verbal):

Supongo que el relato soy yo y que la escritura es, a un cierto nivel, la lucha contra el relato que ella es o bien la batalla entre signos y síntomas, un combate neurótico contra la neurosis. (...) Podría obviar estas seudopedanterías y remitirla a **La pieza oscura** (1963) o a **Agua de arroz** (1964), cuentos. Dos libros que fueron escritos simultáneamente, supongo que desde una sola y la misma experiencia de la literatura... (Lihn, 1975: 10)

De la misma forma, la búsqueda de un lugar dentro de la tradición chilena es análoga a la concepción de la *poesía situada* por parte de su autor. Sin embargo, y es lo que trataremos de dilucidar, este concepto no aparecerá de manera tan categórica sino hasta bien entrada la década del setenta, cuando ya deviene impaciencia la falta de reconocimiento.

La exposición de sus ideas, oral o escrita, solía ser poco menos que caótica. No lo digo yo, sino Edwards (1990: 194) y el mismo Lihn: "Releo estas notas y advierto en ellas alguna o mucha incoherencia..." (1982b: 7), y cualquier lector puede constatarlo al repasar **Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois** (1983), un folleto en que defiende enrevesadamente al estructuralismo. Y es que el cura Valente podrá ser un majadero en cuanto a la crítica literaria (si uno no comparte sus puntos de vista, claro está), pero tiene una ventaja expositiva: la claridad jesuítica con su jerarquía estética de palabras. Enrique Lihn no siempre contaba, es de lamentar, con tales armas expresivas en el terreno de la prosa. Esta despreocupación por la articulación de sus ideas, digamos, mal podría uno achacársela a la formación autodidacta del poeta, como lo insinúa A.M. Larraín respecto de la gramática: "... escribiendo (...) de noche, sin puntuación y con algunas faltas de ortografía en las que se notaba el abandono temprano del colegio" (Larraín: 2). El colegio nos forma hasta cierto punto, siempre y cuando el alumno ponga lo suyo. En Lihn la enorme calidad poética (en el sentido de valor) del lenguaje estaba ligada a la dislocación de las palabras y su sentido de un discurso a otro, de un contexto a otro, casi como la vida biográfica de su autor, en continuo trajinar entre géneros y formas artísticas e intereses de la más insólita procedencia. Y eso hizo, creo yo, que la teoría de la *cháchara* le brotara con una naturalidad y gracia excepcionales, cosa que para quienes conocían a Lihn les servía de entrada (más protegidos) a su obra narrativa. En caso contrario había que tener coraje y paciencia con "novelas" como **La orquesta de cristal** (1976) y **El arte de la palabra** (1980). Pero sobre su narrativa no nos detendremos aquí.⁵

En el num. 38 de **Casa de las Américas** coinciden dos textos que se desencuentran: la "carta abierta" de los cubanos contra Neruda y "Definición de un poeta", de Lihn. La vida personal, le insisten los escritores revolucionarios a Neruda, debe ir pareja con la obra (siempre y cuando, se les olvidó añadir, fuesen ellos los que dictaran qué cosa debía y qué no podía hacer un escritor comprometido con la Revolución; en este caso singular se trataba de un poeta de la talla de Neruda). El ensayo de Lihn es un intento de preservar como inalienable el derecho de la poesía a la "libre autoexpresión" (Lihn, 1966: 18),

aunque su autor no tenga problemas en agarrársela con los poetas líricos chilenos, quienes, desterrados de la provincia, le oponen a la gran ciudad “el pequeño mundo encantatorio, falso de falsedad absoluta, con sus gallinas, sus gansos y sus hortalizas” (14). Pero cinco páginas más adelante, Lihn hablará del “creador genuino, el poeta, que se mantiene fiel a un modelo muy antiguo del hombre, como en una infancia milenariamente prolongada, pariente cercano del primer lingüista, del mago remoto, del creador de mitos...” (19-20). No me resulta capcioso que Lihn dedique cuatro páginas a la literatura de Kafka, cuando (tengamos en cuenta a los lectores cubanos, principalmente) los signos de la presencia de una línea marxista-leninista ortodoxa en la cultura cubana empezarán a sentar cátedra en poco tiempo. Nuestro poeta insistirá, redondeándole una frase a Ehrenburg — “el derecho a la existencia del experimento en literatura” —, en “la necesidad natural que siente una conciencia artística (...) de trabajar a *su modo*” (25). Y concluye:

Se puede esperar, con todo, en mi modesta opinión, una noción de objetividad que no excluya, como material de desecho, la “subjetividad inmediata”, no sólo justificable en ciertas coyunturas históricas como la que vivió el surrealismo, sino fuente permanente de investigación poética de lo real, comoquiera que aquí es donde se trata de “liberar al hombre de sí mismo” antes o después o por encima del problema social. (1966: 29)

Y digamos que después del desdichado “caso Padilla”, este ensayo no habría podido encontrar — lo sospecho — un lugar en ninguna publicación cubana. No me parece gratuito que fuese en *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), ese extraordinario libro de Lihn, donde el autor arremetiera contra la literatura y a favor de la vida *desde la palabra creativa*. Ese libro filtra también la experiencia de Lihn en Cuba y la sensación de que “lo real” no sólo incluye a lo subjetivo, sino de plano al lenguaje como carne sofocada de sonidos y posibilidades, conciencia tácita del hacerse literatura incluso al margen o contra el autor. Estamos, pues, ante la *poesía situada*, sólo que a Lihn no le preocupó la descripción específica de una práctica que él consideraría ya definida, y con lujo de detalles, en sus obras. Lo situado es, al mismo tiempo, la persona que se expresa. Y con razón Saúl Yurkievich distingue en *Poesía de paso* (1966) al hablante que

oscila entre lo conversacional y una oscura polisemia, entre el verbo claro y el hermético; su mensaje, nunca regido por el afán de precisión o de economía, suele estar perturbado por la comunicación enrarecida (exceso de entropía) o por representaciones muy difusas. (18)

Es más: Yurkievich se detiene en esa “conciencia en crisis que oscila entre la exaltación y la depresión...” (17). Tal vez si el poeta hubiese reflexionado de otro modo respecto del concepto de *poesía situada*, el resultado habría sido el desperdiciar a esa conciencia lingüística del valor de lo inmediato

y someter al lenguaje con esa perspicacia que caracterizó a Lihn. Pero en él había un efecto verbal en la punta **no** de la lengua sino de la hoja: “yo soy un escritor instantáneo pues he llegado a una especie de ajuste técnico entre el estímulo y la respuesta en la escritura” (Lihn, 1982: 23). Sin embargo, sobre la llamada poesía coloquial (o conversacional), Lihn afirma que el texto final no suele dar cuenta “del trabajo invertido en él” (Lihn, 1986a: 41), y que parece espontáneo pero es el resultado de una labor de artesanía. Más extraño aún resulta que su intento de definición de *poesía situada*, ante una pregunta muy precisa, fuese de una sencillez tautológica:

La poesía situada que yo he hecho creo que es situada, o sea, que es una poesía de circunstancias en el sentido que trata de recoger el contexto en que ha sido escrita, no la rehuye, se declara histórica, o qué sé yo, se declara un discurso inserto en una situación. Esto es lo que yo entiendo por una poesía situada. Una poesía que queda atada en un tiempo, que trata de aprehender el contexto que parte de una circunstancia, que está ligada biográficamente al autor, aunque no necesariamente el tipo que habla lo que yo escribo sea Enrique Lihn, digamos, en todo caso que son poemas de circunstancias, poemas escritos durante viajes, poemas escritos en circunstancias tales o cuales, ¿verdad?. (Lihn, 1986b: 9)

De acuerdo a este patrón, ¿qué poesía que en el mundo ha sido no es acaso una *poesía situada*? Dado el uso que ha adquirido el término a partir de la obra de Lihn, conviene lanzarnos a una excursión que deparará al menos una sorpresa: la reiteración del adjetivo situada y el sustantivo situación en algún ensayo de T. S. Eliot, a quien llegaremos por vasos comunicantes. Primero investiguemos esa suerte de moneda que va rotando de mano en mano, pero cuyo valor **no** se ha establecido todavía con suficiencia. En las **Conversaciones con Enrique Lihn**, ambos vocablos se cruzarán intermitentemente. Lihn se remonta a la época de **La pieza oscura** (1963) para señalar con propiedad su terreno — “terminé por instalarme con ese libro en lo literario...” — y, frente a la “poesía poética”, declararse en favor de una “poesía situada”. (Lastra, 1990: 27). Y más adelante:

A mí me interesa una relación de la poesía con la prosa, que implica la comunidad de elementos en el orden de la poética, pero que deslinda — en última instancia — los géneros. Pero hay algo que liga a la poesía y a lo que en general se escribe en prosa, un elemento que rebasa la cuestión genérica: es la relación de un texto con la situación y a eso me refería al hablar de una poesía situada. (29, subrayados míos)

El destino de estos términos, en el libro que nos concierne aquí, no pasa de “buscarse” constantemente, sin salir del marco metafórico: “Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación” (47). Veamos finalmente un pasaje central:

Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o situación de sus enunciados. Adriana Valdés ha recordado este concepto a propósito de algunos textos escritos en Chile en los últimos cinco años (...) Para poder interpretar correctamente un texto — recuerda ella — se precisa reconstruir la situación lingüística, ideológica, etc., en que fue escrito. La realidad es el horizonte cultural desde el que se escribe; una realidad cultural, pues, siempre, en cada caso con características muy precisas. El pretexto de los textos es su situación: en este caso “el discurso social implícito que ellos contradicen”. Creo que el aspecto semántico de un escrito no es menos importante que cualesquiera otros; es decir, el sentido específico que el autor le ha dado a su obra consciente o inconscientemente, su relación con la situación, y una obra no deja nunca de estar situada. (Lastra, 1990: 48, subrayados míos)

No se necesita ser una lumbrera para entender que, por más metáforas al uso, volvemos a textos fundamentales como “Cratilo o del lenguaje”, donde Sócrates practica la doble refutación de las teorías naturalista y convencionalista del origen de las palabras y le pone la mesa a Ferdinand de Saussure en cuanto al carácter arbitrario del signo y su emplazamiento de lo “real”, tangible o soñado. La intencionalidad es la silueta y el secreto del arte” “...algunos de mis poemas de viaje son postales que envié (...) otros han sido cartas y regalos, regalos públicos” (Lihn, 1989: 18).⁶ Pero concebida así, la actividad creadora nos devuelve otra vez a las fuentes primordiales de la Modernidad, ahí donde la lengua es un país que se visita y que retribuye la cortesía de otro modo: “... escribir la poesía del hombre temporal, del hombre situado en un sistema de coordenadas de espacio y tiempo que no le son mero accidente sino que propiamente le definen...” (Jiménez: 941). Estas palabras de J. O. Jiménez, de 1967, nos llevan a Jaime Gil de Biedma, traductor de Eliot y estudioso de Jorge Guillén. En el prólogo a la versión castellana de **Función de la poesía y función de la crítica**, nos recuerda el traductor que la poesía “es muchas cosas; un poema puede consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras” (Eliot: 23). Y el propio Eliot, en el último ensayo (sus conferencias en Harvard, 1932-1933), de título orientador: “La mente moderna”, nos llama la atención sobre algo que no debemos olvidar:

Lo que sentimos como lectores nunca es exactamente lo que el poeta sintió — ni hay interés alguno en que así lo fuera — aunque desde luego tiene cierta relación con la experiencia del poeta. Lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético. Escribir un poema es una “experiencia” original, la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta. (Eliot: 137)

De allí que Eliot depurara un concepto que le pertenece y que se puede rastrear en su obra y en la crítica inglesa contemporánea: la noción de “correlato objetivo”. En una conferencia dictada en el Instituto Británico de

Atenas, en diciembre de 1946, “K.P. Kavafis, T.S. Eliot: paralelos”, otro excelente poeta, Yorgos Seferis, empleará la palabra “situación” al referirse a la propuesta del autor de *Four Quartets*. Dice Eliot:

La única manera que tenemos de expresar nuestras emociones bajo la forma del arte, es encontrar una correlación objetiva; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una correspondencia de acontecimientos, que será el modelo (o la fórmula) de esa emoción *particular*, de tal forma que, cuando se den los hechos externos que deben terminar en la exasperación de los sentidos, la emoción se presente inmediatamente. (Seferis: 124, subrayado mío)

Y de inmediato añade Seferis que la “correspondencia objetiva” va más allá, y piensa en la poética de Kavafis:

Eliot quiere decir, me imagino, que para que el poeta exprese su emoción debe encontrar una escenografía de situaciones, un marco de hechos, un tipo formal, que será como el marco de un punto de mira; cuando los sentidos miren por el punto de mira, encontrarán la emoción. (Seferis: 124-125, subrayado mío)

Ahora bien, a estas alturas ya no nos parecería imprudente declarar que el concepto de *poesía situada* en Lihn tiene raigambre eliotiana. Pero hay más. ¿De dónde vienen todas las menciones a “situación” y “situada/o”? En el apartado “La composición de lugar” de su estudio sobre Jorge Guillén, Gil de Biedma emplea con profusión uno de esos términos para afirmar que “el poema en principio define un aquí y un ahora desde el cual se dice, un ámbito real, una situación de hecho...” (1960: 140, subrayado mío). El poema no sólo habla de un lugar: lo es, asimismo, porque “vivir el poema es vivir, asumir esa particular situación de hecho que nos lo descubrió posible” (144, subrayado mío). Vale la pena citar en extenso:

... el ámbito real, la situación de hecho en que el discurso se produce, alcanza la categoría de factor decisivo de la acción de éste. Y si esta situación de hecho no es sencillamente la del poeta en el instante de escribir — muy raras veces lo es —, le será preciso, lo mismo que al lector después de él, hacerse también su composición de lugar; y de la intensidad imaginativa con que a ello se aplique, de su capacidad de entrar en situación, como se dice en el teatro, depende el que esa situación de hecho, a la que responde la acción del poema, cobre un grado menor o mayor de concreción objetiva. (1960: 140-141, subrayados míos)

Significa entonces que el poeta se mueve en la materia poética, ubicándose en representación de una entidad informe aún: el poema, del mismo modo que el lenguaje se organiza en la realidad invitando al autor / lector a “situarse” respectivamente en una *imagen* entrevista como posibilidad expresiva:

Lo que verdaderamente ocurre es que el poeta, una vez ha entrado en situación, asume por completo la totalidad de relaciones y referencias que potencialmente constituyen el ámbito de la acción del poema, y por tanto alude a ellas como si fueran constitutivas de su propia situación de hecho. (141, subrayados míos)

En su diario de mediados de la década del cincuenta, recién dado a conocer en 1974, podemos constatar hasta qué punto (aquí la frase de hecho, tan reiterada en las citas, absorbe el sentido del poema como realidad) estas observaciones y secreteos de Eliot le fueron útiles a Gil de Biedma:

Mi manera de expresarme me viene a la vez condicionada por aquello que quiero expresar y por aquel a quien quiero expresárselo. ¿Qué hacer, cuando lo que determina al destinatario, lo que le sitúa dentro del juego de referencias que es mi situación de hecho, consiste precisamente en el hecho de que está indeterminado con respecto a ella? Las convenciones literarias, los géneros, permiten a poeta y lector situarse previamente en una tierra de nadie, convertirse en *el poeta y el lector*, o sea, en los dos términos formales de toda relación literaria. El lector queda así formalmente determinado dentro de la situación de hecho del poeta — que es en gran parte, pero no totalmente, un hecho de la imaginación: una *composición de lugar*, según la gran frase de san Ignacio de Loyola. (Gil de Biedma, 1974: 128, subrayados míos)

Es tremendamente maravilloso — una coincidencia significativa, diría Jung — que en estas páginas, y vía Gil de Biedma, se junten Eliot con el fundador de los jesuitas (por sus inclinaciones religiosas no es improbable que Eliot conociera a san Ignacio, aunque por contraste la transgresión poética la practicara con rigor). Y es que Enrique Lihn e Ignacio Valente son una especie de puesta en escena de lo contrario: un desencuentro, por más que compartan las andanzas y desventuras de la lengua *situados* en el hic et nunc de ciertas referencias comunes. El encono de Lihn contra Valente, como en las blasfemias españolas, pasa por la incapacidad de olvidarse de su presencia. No se trata solamente de un desacuerdo político (siendo Valente el crítico “oficial” del periódico ultraconservador, dictadura de por medio) ni en exclusiva del literario (Lihn, un enredadísimo defensor de los estructuralistas; Valente, aferrado por destino a una lengua jerarquizada). Sospecho que Lihn comprendía que Valente era, en el fondo, uno de sus agudos lectores, cosa que Valente no estaba dispuesto a reconocer. Es más, podía hacer gala de su indiferencia: “Alabé varios libros de Enrique Lihn; el día que pasé por alto uno de ellos, suscitó las iras del poeta, que llegó a escribir un entero librito contra mí, un panfleto con doctos improprios” (Valente, 1989: 1). No termino de disuadirme respecto a esta idea: Valente, en términos de juicio literario, fungió con Zurita como Juan el Bautista con el Cristo. A Lihn debió saberle muy mal esta consagración: “Hace ya muchos años que no surgía en Chile un voz poética del calibre, grandeza y originalidad de Raúl Zurita” (Valente, 1982: E-3). Y debió

dolerle que en la nota de 1979, Valente empezara su comentario de **Purgatorio** con esta estricta mención (de pasadita no más) de **A partir de Manhattan**: “una obra que está a la altura de su creación anterior, es decir, de lo mejor que se está haciendo en Chile...” (Valente, 1979: E-3), para de inmediato afirmar: “En suma, me interesa la excelente poesía de Zurita, no su arsenal biográfico, clínico, etc.” (E-3). Por eso tal vez, antes de aplicarse a la apología del Estructuralismo y desmontar los presupuestos teóricos del alter ego de Ignacio Valente, Lihn había juzgado conveniente soltar la lengua:

La semana pasada — finaliza julio del 83 — escribí un artículo titulado “Valente o la crisis de la crítica literaria en Chile”. Una hora después supe que J.M. Ibáñez Langlois acababa de publicar **Sobre el estructuralismo** en las Ediciones Universidad Católica de Chile. Postergué, hasta leerlo, la conclusión de mi texto sobre el crítico literario. (Lihn, 1983b: 1)

Pasemos a ver de qué manera, en la década del ochenta, la poesía de Lihn habla de sí misma y de su “situación” en el contexto chileno.

La cobija

En la “Nota preliminar” de **Diario de muerte**, Adriana Valdés y Pedro Lastra declaran que respecto a la *poesía situada*, Lihn “describió esos términos de manera muy precisa como la relación del texto con la circunstancia de sus enunciados” (Lihn, 1989a: 11). Si bien un lector puede suscribir ese párrafo, sería en cambio un tanto difícil aceptarlo como propiedad intelectual de Lihn (cosa que, es evidente, no insinúan Valdés/Lastra); pero en algunas entrevistas y declaraciones, el poeta da la impresión de aferrarse a tal concepción como a una poética personal. Hemos visto que el empleo de tales términos (situación, situada) le debe mucho a Eliot y, vía este poeta, a otros creadores y críticos. En todo caso, en el ensayo más importante de Lihn, “Definición de un poeta”, de 1966, no aparece el concepto. Lo mencionará, es cierto, para referirse a **La pieza oscura**, en la primera edición (1980) de las conversaciones con Pedro Lastra; pero esta cita, por completo retrospectiva en su función, tiende a homogeneizar la vasta producción poética de Lihn. El final del párrafo de A.V. y P.L. es, sin embargo, de fácil verificación: “tal vez ninguno de sus libros corrobore más intensamente ese propósito [de la poesía situada] que **Diario de muerte**” (Lihn, 1989a: 11). Estos poemas, escritos desde un borde extremo, se permiten situar a otros personajes y situarse a sí mismos (como libro: *persona*) dentro de la coyuntura político cultural chilena. Por aquí es posible recobrar la imagen que de Lihn y su poesía hemos buscado. En la década del ochenta, publicó dos libros y dos folletos de poemas, al margen de recolecciones de todo tipo. **Antología al azar** (1981), por ejemplo, es una reunión de poemas dispersos, algunos publicados en revistas en la década del sesenta. **Estación**

de los desamparados (1982) es un conjunto desigual que debió salir en su momento, vale decir a comienzos de la década del setenta (poemas concebidos y escritos en Lima en esa época). Se le puede ubicar “entre **La musiquilla de las pobres esferas** (1969) y el comienzo de los experimentos narrativos de Lihn” (O’Hara, 1984: 194) y es un libro menor, sin lugar a dudas.⁷ Este juicio se vuelve para mí categórico si el lector compara ese libro con el apasionado **A partir de Manhattan** (1979), que tiene, entre varias, la virtud de condensar “los procedimientos de Lihn profundizándolos en sentido pero reduciéndolos formalmente” (O’Hara, 1980a: 131). Es lo que no ocurre en **Pena de extrañamiento** (1986), que agrupa casi excedentes (textos que no fueron los elegidos) de otros libros, e incluso dos poemas (“Pascuas en Nueva York”, p. 11, y “Larga distancia”, p. 33) de **Al bello aparecer de este lucero** (1983). Pedro Lastra da en el clavo al decir que la “noción de fantasma y la relación con la fantasía y lo fantástico están en la base de estas construcciones poéticas, que cristalizan instantes, fugacidades de la percepción” (Lastra, 1987: 222). ¿Es que la obsesión de Lihn con lo vertiginoso — prisa en los museos, tránsito del Metro, cachivaches de la sociedad de consumo y del lenguaje — nos dice algo acerca del secreto afán de asentamiento y la merecida tranquilidad de ser aceptado por la tradición? Veamos retrospectivamente estos cuatro títulos.

En **Diario de muerte** la voz de quien se despide tiene el privilegio de aceptar las muestras de afecto y poner “en perspectiva” las cosas mundanas. Por alguna razón, Lihn jamás “contruyó” un libro y ni siquiera intentó proponerle al lector una estructura interna en los conjuntos de la década del sesenta. Sus libros exhiben su condición de pequeños monumentos antinerudianos (sobre esto volveremos más adelante). Por ello **Diario de muerte** es doblemente fiel a los impulsos escriturales de su autor: se dice y nos dice **fin** con la mano y la conciencia que se marchan; permanece en nosotros gracias a la luminosa — insoportable por momentos — lucidez que, con otro semblante, hace un gesto a la sombra. El poema “Día de los muertos” termina de la siguiente manera:

*Deseo abandonar lo que la obra haga de mí con otras manos
que la magia — razón de los desesperados —
me lleve a un lugar equidistante entre los vivos y los muertos
desde donde se divisen, quizás juntos,
el fundamento y el sentido
(si lo tiene) de la obra*

*No el que le imponen los nombres providenciales
sino el que los borra.*

¿Es una casualidad que esa página, la 58, no esté numerada, que se haya borrado con la invocación del verso final? El libro enlaza tres líneas que tienen que ver con la ubicación poética. Por un lado, la arbitrariedad de todo juicio estético encadenado a los absurdos y la injusticia:

*A la buena madre le mata un auto a su único hijo
a la mala le brotan los suyos por manadas
El hombre capaz ve ascender hasta las nubes a los incapaces
mientras él se ve forzado a trabajar en la oscuridad
El presidente de un país cualquiera es un imbécil
y el poeta que aparece en los titulares de prensa...*
(“Reconstitución del discurso de un divulgador olvidado”, p. 34).

Por otro lado hallamos el espacio de la restitución (incluida la ironía):

*En cuanto a él, soy un hombre justo:
cuando muera lo pondré en su lugar
en todas mis antologías*
([Lo llamaremos a la Academia...], p. 20).

Aquí entra además el orden de la casa como sinónimo de la escritura:

*No se ven libros revueltos en la mesa del comedor ni papeles en el suelo
mi casa se ha desprendido de ese abandono de las plazas públicas
poco frecuentadas
de ese aire de mala vida que me persiguió por todas partes (...)
Esta tranquilidad responde como se comprenderá
a la presencia de la muerte en mi casa*
([El orden ha seducido...], p. 61).

En tercer lugar, el ajuste de cuentas con las tres dimensiones temporales:

*Pero lo único recomendable para el aprendiz es que observe
[“su vida fuera de su vida”
Como lo que fue tantas veces. Un cuadro inerte simulando un paisaje
un fantasma de poca monta haciéndole el gasto de una persona
en situaciones que no eran lo que parecían
Alguna vez un maniquí fue su mujer
y su amigo quien le cerró la puerta de su casa, arrojándole a la
[calle sus manuscritos
para los perros y el viento.*
(“El aprendiz del arte de morir”, p. 37)

*Tinguirinea gente cercana a mi coazón ahora vacío pero no
[indiferente y gente que estuvo a miles de kilómetros de él
estos últimos para reconciliarse con Jesús, su paralítico, a pito
[de mí
para obtener la absolución en el último momento
Par délicatesse voy a perder con lo que me queda de vida
la alegría de morir, recibiendo a estos jetones...*
(“Animita de éxito”, p. 68)

El poema que resume esta vía punitiva está dirigido contra algún escritor oportunista que anhele *ocupar con toda propiedad / el lugar del Neruda del Canto General*. Sin embargo el consejo mejor es el textual: *se han escrito cientos de poemas / de mil páginas / trata de que el tuyo pase a la historia (...)* *concéntrate a lo sumo en disminuir / las tonterías que ellos esperan que digas...* ([No te desasosiegues...], p. 75).

Estas líneas se repetirán, de modo diverso, en los libros (y/o folletos) precedentes. Es más: constituyen por excelencia una necesidad o demanda para que se verifique la calidad del escenario en que se mueve la voz *protagónica*, pues fuerzan la lector a tomarle examen a la tradición político-cultural y poner en ridículo sus artimañas. Esta preocupación de Lihn excede el marco de lo literario y puede apreciarse, simultáneamente (el texto es de fines de 1987) en la presentación del pintor Eugenio Téletz: “En la descripción o valoración de un obra, como bien se sabe, importa mucho el lugar que ocupa en un campo cultural determinado...” (Lihn, 1988, subrayado mío). Y a lo largo del ensayo se repite, como un estribillo, la frase “tierra sin suelo” referida directa o indirectamente a Chile.⁸ El contexto de estas apariciones, como las que juzgan la poética pictórica y la exposición específica de Téletz, es el siguiente:

En un ambiente cerrado, incomunicado como un bunker con el exterior, las distintas facciones contradictorias del arte en Chile se han visto inducidas a un juego, a lo mejor complicado, de rivalidades y mutuas descalificaciones, del que no me sustraigo y del que no quiero hacer responsable a nadie en particular, por lo menos ahora. (Lihn, 1988)

Son palabras, repetimos, de fines de 1987, como recalca el homenajeado, Eugenio Téletz, en la solapa del folleto en cuestión. Ya vimos que en la “conversación inconclusa” con los editores de **Número Quebrado**, Lihn se lamenta de los estereotipos que se le adjudican (“discípulo” de Parra y demás). En **La aparición de la Virgen** (1987) el poeta orientaba sus letanías contra el modelo político y económico del régimen pinochetista a través de extensos discursos (en su sentido más literal: prosa recortada en versos) que iniciara **El Paseo Ahumada** (1983). Uno de los poemas se titula significativamente “Saldos del Paseo Ahumada” (1987: 14-15). Lo que importa destacar es la característica del hablante y su relación, vía el tema del “uso” de la Virgen en el contexto del régimen de facto, con el libro **ekeko** y el texto que se vuelve persona en el caso de Pompier (desde ese *happening* teatral de diciembre de 1977). En **La aparición de la Virgen** la voz deja-de-ser-Lihn para acatar la vena paródica, irónica (no hay vuelta que darle: necesitamos a Parra) del Cristo de Elqui. Pero ahí donde Parra es gracioso y comedido, estos textos de Lihn se autoanulan, pues no tardan en “pompierlihnarse”, esto es, ser ambivalentes respecto de la seriedad y la chacota. Decir que son poemas resultaría dudoso; afirmar que son discursos “densos” podría sonar a elogio. Son perfectamente

aburridos; quién más que yo, como lector, desearía decirlo contrario. Advertimos la lucha personal y generosa contra el poderío del medio:

*Por angas o por mangas
A darte en espectáculo
Ahora, mamita, contra el apagón cultural y a favor de él
están dando tu golpe mariano, haciéndote aparecer en la punta del
cerro...(1987 4).*

Y un mini combate con la palabra (que se desaría virginal) y la persona que la manipula:

*Sospechosa, ante todo, de ser un truco publicitario más que una cita
literaria...
(9).
Escribo para desquitarme de la inacción que significa escribir
Escribo como alguien compra un número de la lotería atrasado
Escribo de parte de los perdedores para la mortalidad
Escribo sin voz por amor a la Letra
Escribo, luego el otro existe
("Saldos del Paseo Ahumada", p. 14).*

Pero ese otro, para existir, ha de dudar de su condición: *¿Qué se creerán digo yo y yo no sé quién lo dice, quién es yo aquí, quién?* ("Todo cambia", p. 15). Por más que el autor les dé voz — nerudianamente, hay que recordarlo — a los desposeídos, el yo autorial nunca desaparece. En ese sentido, el folleto precedente, *El Paseo Ahumada*, es un microcanto (no es necesario subir a las cordilleras, diría Lihn, para hacer la crítica de las bases de la economía del Libre Mercado); reparemos en que no por descuido uno de los textos se llama "Canto General" y proclama:

*¿Con qué ropa subir ahora el Machu Picchu
y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
siendo que ella se nos está quemando en las manos?*

El autor, en el centro, con suma claridad y esa ironía que caracterizó siempre a las mejores composiciones de Lihn, explica sus razones en la contracarátula. Es quizás el libro clave de Lihn en la década del ochenta, muy por encima de *Al bello aparecer de este lucero*. Se trata de una realidad de primera mano y filtrada por la nostalgia de un mundo desaparecido: "El redactor de este poema, fascinado por la menesterosa soberbia del espectáculo, habitué del Paseo desde el día mismo de su fundación, querría inmortalizar, si esto le fuera permitido, el motivo de su inspiración" (1983a: contracarátula). Los personajes miserables que habitan ahora ese segmento ciudadano que tiempo ha fuera "un espacio para la descongestión urbana", son víctimas de la política de

importaciones de la dictadura. En otras palabras, los vendedores ambulantes (el “comercio informal”, que le dicen los sociólogos) representan el ingenio de las clases populares convertido en lucha por la supervivencia. Lihn saca un doble provecho porque está en su salsa: la parodia consumada y lo grotesco. El escenario se transforma en un desfile expresionista de muecas, rictus, morbo:

*Esta es la representación literaria en la que un inspector Ad Honorem
hecho de mis propias palabras y atraído por ellas a esta comuna del lenguaje
está denunciando constantemente mis infracciones...*
 (“Curso rápido para disparar y manejar al mismo tiempo”).

Es un libro tan amargo como **La aparición de la Virgen**, pero a diferencia de éste, en **El Paseo Ahumada** la ira no se evade de su ámbito verbal (fuera del cual se vuelve arenga) y entonces la crítica es ejercida con resultados superiores — los expresivos —. Además el libro había tenido su propia aventura extraliteraria. La confirma Cristián Warnken: “Un día decidió ir a leerlo al Paseo mismo (...) el año 83, había estado de emergencia y se lo llevaron preso” (Cárdenas: 5). Y la filmación del video “Tarzán”, por esas mismas fechas, se asemeja a las Acciones de Arte del grupo de Zurita. Nuevamente Warnken:

Nos llevó a Lo Hermida, donde íbamos a hacer el video. Se le ocurrió meter el ataúd de Tarzán a una iglesia, después de tirarlo por el río Mapocho. Me acuerdo de los carabineros llegando en las “cucas”, nadie sabía lo que era esto, un grupo extremista o quizás qué. Todos corríamos por el Parque Forestal. (Cárdenas: 5)

Regresemos a **El Paseo Ahumada**, libro en el que se cumple la enumeración caótica de que hablaba Spitzer: imágenes en cadena, surtidores de denuestos muy bien plantados. ¿No es significativo, al mismo tiempo, que el personaje-tema-símbolo del libro, llamado El Pingüino, se comunique mediante golpes en un tambor de cartón? Junto al sordo del acordeón, el ciego de la flauta y la Volada que *estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario*, son los primeros representantes del Paseo Ahumada: *de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos* (“Sulimosna es mi sueldo...”). La voz poética, como si fuera El Pingüino, parece ajustarse a las circunstancias:

*El topo que soy yo que sólo veo que no veo
estas malditas palabras
mi único tamborileo*
 (“La vida es un despertador desechable”).

Habría que preguntarse si el libro de Lihn no posee además otro estrato simbólico — el hilo de Ariadna sería el poema “Canto General” — que nos lleva hacia la “situación” del autor ninguneado en la escena del otro Paseo Ahumada: la tradición chilena. El sujeto poético no se limita a la descripción de estos

sufridos marginales ni al sarcástico análisis (en términos poéticos, por favor) de la autoconfianza del Régimen militar; también se habla a sí mismo, con sufrido candor:

*¿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 la feroz
[competencia
No pertenezco al Ejército de Salvación, que no existe
Repiqueateas por tu salvación personal
y yo escribo porque sí
Tocamos el tambor a cuatro manos.
("Tocan el tambor a cuatro manos")*

Dirigiéndose al Pingüino, el sujeto poético se viste con sus sonidos y toca un tambor silencioso, que nadie quiere oír. La suerte, es de suponerlo, ya estaba echada:

En nuestro mundillo, Enrique Lihn estuvo sometido a la incompreensión, al desdén sistemático de nuestras entidades más visibles, un ambiente al que fustigó con elocuencia digna de profeta-poeta que emergía del smog de la ciudad, sin demasiadas ilusiones... (Edwards, 1988a: 59)

El interlocutor es y no es la gente del Paseo Ahumada, la muerte:

*Esa dolorosa congela un poco más mi literatura comprometida y he vuelto
[más hermético
que nunca...
(Ahogado sentimental").*

La poesía se apodera entonces de otros deseos:

*... la máquina de escribir, que no es ¡cómo se sabe! una máquina de matar
9si yo fuera una máquina de matar me desharía de mi máquina de escribir...
("La vida es un despertador desechable").*

En el poema central esto es mucho más claro:

*Sí, Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje a
[un manoteo de sordomudos no alfabetizados
Fíjese usted en la cantidad de palabras que vamos a necesitar para
[leer de corrido una página del diccionario*

(...)

*Pero ésas no son más que palabras
qué son, por lo demás, nuestras metáforas
peones movidos como si uno cogiera piedras con que matar
dos pájaros de una amenaza...*
("Canto General")

Finalmente, **A bello aparecer de este lucero**, cuya escritura describe Pedro Lastra en la "Noticia preliminar" como "intertextualidad refleja", es una vuelta no sólo a los tópicos del autor (el lugar de la memoria, el amor imposible de atrapar, la literatura contra la literatura: revisitación de *La musiquilla...*), sino principalmente, desde nuestra lectura, a un enamoramiento que ya no se "produce" con la palabra. Explico: no se trata de la paralización del acto de escribir como de experimentar el cautiverio en las jaulas secretas de la propia retórica, en ese momento la abanderada del trabajo narrativo. El negarse a contar una historia — cualquier simple mortal lo habría hecho, pareciera decimos Lihn — se traslada a la "materia poética" (recordemos a Eliot) con el disfraz, asfixiante, de una rutina. Lo que nos dice el autor de **El arte de la palabra** vale también para un gran tramo de su obra poética del ochenta:

Los acontecimientos más o menos dispersos, bastante desligados y autónomos, casi perfectamente individuales como las distintas células de un espongiario, tienden a dispersarse, también desde el punto de vista de su manera de ser presentados. (Lihn, 1980: 14)

La vuelta, pues, al espacio poético en que se ha de producir un encuentro amoroso que termina en desaparición — *Era fulano, y eso, simplemente / y yo, el imbécil que escribió este libro* (1983: 62) — se podría resumir en la convicción (creencia, más bien) de que ese cuerpo metafórico deparará una esperanza de otro tipo:

*y es tu fantasma el que, además, quiero tocar
tu ausencia y tu presencia
atadas por el lazo de la palabra escrita
pasto de los grafólogos, pero delicatessen
del eterno plumífero que soy.*

*Y no te exijas un poema de amor
Voy a temblar pensando en lo que puede ser.*

("Escribete", p. 22)

Este "temblar" equivale también al *no puedo irme ni quedarme de aquí* ("Locus horridus", p. 59), y sólo el título ya ampliaría con facilidad el nexo

entre esta poesía y la tradición. (Tengamos en cuenta que es a la tradición en lengua española a la que supuestamente reverencia y parafrase a Lihn: el título del libro es un préstamo de Fernando de Herrera). A su vez asoman poemas sobre Manhattan — sea o no cierto el periplo del personaje protagonista —, como si el libro estuviera en el medio de un antes (**A partir de Manhattan**) y un después (**Pena de extrañamiento**), sin aparente resolución de simple cauce “narrativo” (¿por qué no escogió, por ejemplo, “trasladarse” a otra ciudad de EEUU o del mismo país del sueño que le marca el ritmo a esa escritura?). No en balde este “diario de poemas” (calificación de Lastra) es el recuento de un personaje “cincuentón” con una joven de difícil *permisibilidad*.⁹ Cualquier lector suspicaz se anticipa a la siguiente conexión: este libro y su destinataria (“Para Claudia, / antes de que pase, como todo lo demás, / el tiempo y la inoportunidad de esta dedicatoria”) tienen lazos con **Mal de amor**, de Oscar Hahn (“A mi bella enemiga cuyo nombre / no puede ser escrito aquí / sin escándalo”). Esta eventual filiación, obvia en cuanto al tema, nos orienta en nuestro rumbo. Pedro Lastra establecía, para los lectores hispanohablantes de los EEUU, el canon-Lihn y las características de ese “exilio interior” que lo lleva a manufacturar **Derechos de autor** dos años antes. Este citarse uno mismo y visitarse en los procedimientos expresivos no es simple treta; ofrece, como el primer poema del conjunto, la honestidad de una impotencia literaria que, a diferencia de la aparición erótica, es forzada a través de la misma excitación.¹⁰ Pero mejor andarse con cuidado en los terrenos (nunca baldíos) de la poesía, por más que la obra de Lihn se nutra de estas expansiones biográfico-canibalescas. En tres momentos decisivos hallamos el peso de la tradición, esa otra interlocutora:

*... antes de llegar a ti, mis Obras Incompletas, día y noche, noche
[y día*

*sólo para cobrarte en mi edad media
y no para convertirme en un best seller*

*No tengo santos en ninguna corte
ni milito bajo bandera ninguna...*

(“Derechos de autor”, p. 30)

*...y es rasgado el tejido de este teatro
en que soy el público y el autor, los actores y el escenario
deshaciéndose el todo sobre mi cabeza*

(“Dormir de espaldas”, p. 53)

*Detrás de todas ustedes, doncellas encantadas, se emboscan
los locos terribles de la sierra, los pastores
que se enardecen con la idea*

de matar a palos a quien esto escribe.

(“Conveniencias del otoño”, p. 63)

Se me dirá que exagero, que las citas precedentes sólo testimonian la “historia” erótica — con persecución por parte del otro, el despedido — y una amenaza de muerte. Esto es indudable, e incluso el último fragmento hace alusión a esos pastores de novela del Siglo de Oro que enloquecían de amor o de calabazas recibidas (al decir español). Pero así como en el libro hay un irrefutable elemento “real” que se cuele en ciertas frases (la mentada de madre en “Laberintos”, p. 23, para no ir más lejos), también me parece apropiado señalar que se destila una presencia invisible y amenazante, entre bambalinas. La cita en referencia no dice que los pastores matarán a un enamorado sino al escribiente, al autor de “estas cosas”; lo que — sin tener que asociar sierra a los Andes de Santiago ni pastores a la crítica oficial — implica, a mi modo de ver, una sencilla duplicidad: la destinataria de la pasión acalorada no lo es necesariamente de los poemas de amor. Ergo, el objeto del deseo tendría menos carne que ramas de laurel, desde el punto de vista del hablante poético. En todo caso, si esta interpretación fuese considerada “excesiva” respecto de **Al bello aparecer de este lucero**, no lo resultará demasiado si uno lee este libro en compañía de los tres siguientes (los últimos) de la década del ochenta. Para ese entonces Enrique Lihn presentía — es más que probable — que la larga marcha se le volvería a complicar, tal y como pintaba el horizonte del contexto literario chileno. Su muerte lo privó de la alborada democrática, pero también lo eximió de presenciar los tristes reacomodos de siempre. Hasta el final, nuestro poeta siguió batallando con las fuerzas contradictorias de su interior. La palabra, que había llegado a ser un cautiverio, le cedió el aire al cuerpo físico para que la restricción no aturdiere sus sueños. **Diario de muerte** es la exhalación en ese umbral. A pesar de las terribles horas, no declina la esperanza.

Enrique Lihn murió en su ley. Su palabra escrita ya dice y dirá lo suyo por más que alguno frunza el ceño y trate de ignorarlo.

(Seattle, enero de 1995)

NOTAS

1 Esta interpretación, en el caso de Raúl Zurita, no es un capricho hermenéutico de la noche a la mañana. Al respecto, el capítulo VIII (“Raúl Zurita: Regir la tradición”) de mi tesis doctoral, inédita, **Rumores en el desfiladero. Poesía en lengua española 1967-1987** (Austin, Texas, mayo de 1989), pp. 462-517.

Vale la pena retomar algunos puntos aquí. De un lado, la manera en que la tradición chilena, la Institución con mayúscula, sin atenciones políticas, “necesitaba” una figura como Zurita, venida de la nada (la nada matemática, digamos) e “inocentemente” poética, para ocupar el vacío dejado por Neruda. (Parra no podía ser esa entidad porque estaba “quemado” con la izquierda después del Golpe y nunca se entendería con la derecha exacerbada durante la dictadura.) No sólo el gran promotor de Zurita fue el padre Ignacio Valente, sino toda la izquierda en el exilio, empezando por Volodia Teitelboim y Fernando Alegría. Al respecto es más que visible el “cambio

iconográfico” del rostro del Zurita-sufriente en la foto que aparece en **Purgatorio** y el Zurita-rebosante, todo sonrisa (con nueva musa y rodeado de niños), del retrato en **El amor de Chile** (1987).

Sobre la “situación” de Zurita al comienzo de la década del ochenta, ver mi “Poesía chilena joven: cuerpos, signos, difuminaciones”, **La palabra y la eficacia** (Lima: Latinoamericana / Tarea, 1984), pp. 107-130; también una entrevista con el poeta, publicada con el título “Raúl Zurita: ventanas a la realidad” en la revista **La danza del ratón** [Buenos Aires] núm. 3-4, diciembre 1982, y con el título original, “La construcción de la vida”, en **El Observador** [Lima] Sección Cultural, domingo 6 de mayo de 1984, pp. XII-XIII.

2 Muy temprano (pues la entrevista es de diciembre de 1981), Lihn opina, veladamente o con cautela, acerca de las tácticas publicitarias de ciertos jóvenes: “Zurita es un poeta importante dentro de su generación o, si se quiere, de los poetas nacidos después del 50. Ahora se ha convertido en un *boom* por una serie de razones, no todas las cuales me parecen igualmente legítimas; pero de todas maneras es un poeta muy interesante...”. Acto seguido lo relaciona con la línea en la que el propio Lihn se siente a gusto: “El retoma cierto discurso que nosotros — pienso en Nicanor, en mí, en alguna gente que tiene 34 o 37 años — trabajamos para terminar con esa visión hegemónica y totalizadora de la realidad...” (Lihn, 1982: 26). Recordemos que fue Adriana Valdés quien habló elogiosamente del “manuscrito” de **Mein Kampf** (así se llamaba **Purgatorio** en ese entonces) en su artículo “Escritura y silenciamiento” (sobre Lihn-Marín; Guillermo Blanco; R. Zurita), **Mensaje** [Santiago] núm. 276, Ene-Feb 1979, pp. 41-44. Y posteriormente, Carmen Foxley — autora del prólogo de **París, situación irregular** (1977) — publicó “La propuesta autorreflexiva de **Anteparaíso**”, **Revista chilena de literatura** [Santiago] núm. 24, 1984, pp. 83-101.

3 Juan Luis Martínez obtuvo en 1971 una oferta de la Editorial Universitaria para la edición de (versión primera) **La nueva novela** (que aparecería luego, costeadá por su autor, en 1977). La anécdota me la refirió el creador y director de la colección “Letras de América”, Pedro Lastra, quien le escribió una carta a Martínez diciéndole que el libro había sido aceptado. El Golpe arruinó ese proyecto. Al respecto confirma el suceso la entrevista de María Ester Roblero Cum, “Juan Luis Martínez: *Me complace irradiar una identidad velada*”, **Revista de Libros de El Mercurio** [Santiago] núm. 202, 14 de marzo de 1993. ¿Acaso es por esa razón que en **Purgatorio** se especifica que los poemas fueron escritos entre 1970 y 1977? En la entrevista citada, M. E. Roblero señala que **La nueva novela** fue escrito entre 1968 y 1975... Al hablar de su relación con Zurita, J. L. Martínez recuerda la casa familiar en Concón, lo que nos lleva a Cecilia Vicuña, quien inició sus tratos estéticos con “lo *precario*” allí, en esa playa, a mediados de la década del sesenta. Y de 1971 es su “acción de arte” en la Sala Forestal. Al respecto, cf. Cecilia Vicuña: **Precario / Precarious** [ed. bilingüe]. Trad. de Anne Twitty (New York: Tanam Press, 1983).

4 Y también con mucha sutileza. Por ejemplo, Zurita es un maestro en irritar a los demás con observaciones escasamente inesperadas. En nuestra conversación de diciembre de 1981, cf. “La construcción de la vida”, vid. supra, nota 1, después de señalar que no le interesa Pompier ni la “cháchara”, que “le viene a Enrique de su propio trabajo profesional”, suelta la frase siguiente que, bien entendida, se trata de cualquier cosa menos un elogio: “Yo soy un gran admirador de **La pieza oscura** y sobre todo

de algunos poemas que el mismo Enrique ha abominado como el de Raquel, que está en ese libro y que me parece superlativo, extraordinario..." (p. XIII).

5 En este sentido, un lector que se interne en la obra posterior a *Batman en Chile* (1973) "necesita" el apoyo que le pueda brindar la crítica (sea sobre la teoría de la cháchara o respecto de las fuentes post-estructuralistas masticadas de forma muy personal por Lihn). Al respecto, ver mi nota de lectura "La orquesta de cristal", Página Editorial de *Correo* [Lima], sábado 11 de junio de 1977, cuando no conocía personalmente a su autor; y luego, respecto a *El arte de la palabra*, "La palabra es el espectáculo", artículo publicado primero en la revista *Marka* [Lima] núm. 206, 28 de mayo de 1981, pp. 46-47, y recogido (ampliado) en *Cuerpo de reseñas* (Lima: Ediciones del Azahar, 1984), pp. 62-66.

6 La recurrencia de ambos términos en las conversaciones con Pedro Lastra es, por supuesto, más larga. No es el propósito en esta ocasión ir más allá de las menciones necesarias para nuestro apartado. Sin embargo destaco algunas adicionales: "... un texto sería realista en la medida en que su sentido no se entrapa con los muchos aspectos regresivos del contexto histórico-cultural, de la situación" (48); "... las varias inscripciones de la referencialidad, a través de signos que aluden y diseñan constantemente una situación dada" (63); "... por esta razón necesitaba yo una especie de escritura instantánea, que respondiera *in situ* al estímulo. Esta urgencia, me parece, llega a su clímax en el fragmentarismo de *París, situación irregular*" (65); "Un lenguaje sometido continuamente a procesos de especialización en lo que puede comprometer fácilmente su 'contenido' como es el lenguaje poético, tiene necesidad de hacer un reconocimiento de su situación para escapar a las fosilizaciones verbales" (75). La muestra se muestra contundente.

7 Aunque estas dudas, claro está, no sean las de un lector como Jorge Rodríguez Padrón. Ver su nota "La palabra solidaria de Enrique Lihn" en *Enlace* [Nueva York] núm. 1, setiembre 1984, pp. 6-7.

8 En tres oportunidades (pp. s/n): "... la reconstrucción de la casa del arte en Chile, en esta tierra sin suelo"; "Lo único que no cambia es, en un tiempo sin duración, la ruptura. / Tierra sin suelo"; "... su instalación en una tierra sin suelo, su colectivización sin colectividad".

9 Esta idea del cincuentón rejuvenecido va y viene con insistencia. Cf., pp. 3, 5, 14, 15, 25, 37, 58, 79, 84. Paralelamente hay un "hilo narrativo" que tiene que ver con los pormenores del suceso evocado (pp. 23, 26, 52, 54).

10 *Era como acostarse con un ángel / sin la preparación física mínima / tras una noche en blanco, de verano / Natural fue que nada resultara / La indecisión se apoderó de mí / y de ti, por rimar, la decepción / Herido y muerto del amor que huía / en el momento mismo de su aparición...* ("Ángel de rigor", p. 1). Y más adelante se aclara uno de los sentidos que pudiésemos extraer: *Todo está hecho de palabras / no te asustes: son tropos: pavoneos de nada. / Por ti y no de ti está hecho el poema...* ("Sólo por ti y para todo lector", p. 31).

BIBLIOGRAFIA

CARDENAS, María Teresa

- 1993 "Enrique Lihn en blanco y negro". *El Mercurio* [Santiago] Revista de Libros núm. 219, 11 de julio, pp. 1 y 4-5.

CORREA DIAZ, Luis

- 1992 "Lihn, un uomo universale y singulare". *La Epoca* [Santiago] Sección Literatura y Libros núm. 224, Domingo 26 de julio, pp. 1-3.

EDWARDS, Jorge

- 1988 "Los idólatras". *Número Quebrado* [Santiago] núm. 1, Set-Dic, p. 10. (Reproducido de *La Epoca*, Santiago, 15 de julio de 1988).
- 1988a "Retrato de un poeta". *Vuelta* [México] núm. 145, Diciembre, pp. 58-60.
- 1990 **Adiós, poeta...** Memorias. Premio Comillas (Barcelona: Tusquets).

ELIOT, T.S.

- 1968 **Función de la poesía y función de la crítica.** Traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 2da. ed.: Seix Barral, 1ra. ed., 1955).

GIL DE BIEDMA, Jaime

- 1960 **Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén** (Barcelona: Seix Barral).
- 1974 **Diario del artista seriamente enfermo** (Barcelona: Lumen).

HAHN, Oscar

- 1981 **Mal de amor** (Santiago: Ediciones Ganymedes).

JIMENEZ, José Olivio

- 1967 "Medio siglo de poesía española (1917-1967)". *Hispania* Vol. L, number 4, December, pp. 931-946.

LARRAIN, Ana María

- 1989 "Nadie escribe desde el más allá..." *El Mercurio* [Santiago] Revista de Libros, 9 de julio, pp. 1-3.

LASTRA, Pedro

- 1987 "Pena de extrañamiento". Reseña. *Hispanamérica* [Maryland] Año XVI, núms. 46-47, Abr-Ago, pp. 221-222.
- 1990 **Conversaciones con Enrique Lihn** (2da. ed., Santiago: Atelier). Trae varios agregados: "Contrapunto de sobrelibro, pp. 141-146;

una *Guía* (así la presenta, con injusta modestia, P.L) de “Rastros bibliográficos”, de imprescindible consulta, pp. 147-181; y un apéndice fotográfico, pp. 185-194. (La primera ed. fue publicada por la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980.)

LIHN, Enrique

- 1966 “Definición de un poeta”. *Casa de las Américas* [La Habana] núm. 38, set-oct, pp. 12-29.
- 1975 “Creo que me encuentro en un estado de regresión hacia adelante”. Entrevista de Tamara Kamenszain. *La Opinión Cultural* [Buenos Aires] Domingo 27 de julio, pp. 10-11.
- 1977 “Arte del Arte de morir”, prólogo a Oscar Hahn: *Arte de morir* (Buenos Aires/Maryland: Hispamérica), pp. 9-21.
- 1979 *A partir de Manhattan* (Santiago: Ediciones Ganymedes).
- 1980 *El arte de la palabra*. Prólogo del autor (Barcelona: Pomaire).
- 1981 *Antología al azar* (Lima: Ruray).
- 1981a *Derechos de autor* (Santiago: Yo Editores).
- 1982 “Enrique Lihn o la perfección del estilo”. Entrevista de Edgar O’Hara. *Casa del tiempo* [México] Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 25, Setiembre, pp. 22-28.
- 1982a *Estación de los desamparados* (México: Premiá).
- 1982b “En cuanto a terrores diurnos”. Prólogo a Manuel Silva A.: *Terrores diurnos* (Santiago: ¿Edición del Autor?), pp. 4-8.
- 1983 *Al bello aparecer de este lucero*. Noticia preliminar de Pedro Lastra (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte).
- 1983a *El paseo Ahumada*. Fotografías de Paz Errázuriz y Marcelo Montecino, dibujos de Germán Arestizábal (Santiago: Ediciones Minga), s/n.
- 1983b *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Folleto (Santiago: Ediciones Minga).
- 1986 *Pena de extrañamiento* (Santiago: Editorial Sinfronteras).
- 1986a “Cuando la poesía conversa...”. Entrevista de Enrique Sánchez H. *La República* [Lima] 13 de abril, p. 41.
- 1986b “Plack: cuarto 421”. Entrevista de Manuel Liendo y José Castro. *Asalto al cielo* [Lima] Suplemento Cultural de El Nuevo Diario, Domingo 4 de mayo, pp. 8-9.
- 1987 *La aparición de la Virgen*. Textos y dibujos [Santiago: Cuadernos de libre (e)lección, Imprenta Caligrafiazul].

- 1988 **Eugenio T  lez, descubridor de invenciones.** Folleto (Santiago: OGRAMA), s/n.
- 1988a "Conversación inconclusa con Enrique Lihn". **Número Quebrado** [Santiago] núm. 1, Set-Dic, pp. 2-8.
- 1989 **Album de toda especie de poemas.** Prólogo del autor (Barcelona: Editorial Lumen).
- 1989a **Diario de muerte.** Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés, quienes firman además la "Nota preliminar" (Santiago: Editorial Universitaria).

LIHN, E. / LASTRA, P.

- 1987 **Señales de ruta de Juan Luis Martínez** (Santiago: Ediciones Archivo).
- 1987a Dossier: "Lectura de ciertos poemas chilenos" (de E. Anguita / A. Rubio / Oscar Hahn / Manuel Silva A. / D. Maquieira). **Hora de poesía** [Barcelona] núm. 51/52, Mayo-Ago, pp. 7-47.

O'HARA, Edgar

- 1980 "La poesía de Enrique Lihn". **Desde Melibea** (Lima: Ruray), pp. 121-128.
- 1980a "A partir de Manhattan". **Desde Melibea** (Lima: Ruray), pp. 128-131.
- 1984 "Estación de los desamparados". Reseña. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** [Lima] núm. 19, 1er. Semestre, pp. 194-197.

OSSA, Carlos

- 1975 "Esta inmensa forma de estar: una visión panorámica de la obra del poeta chileno Enrique Lihn". **La Opinión Cultural** [Buenos Aires] Domingo 27 de julio, pp. 9-10.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir

- 1975 "Pablo Neruda: las *Memorias* y las vidas del poeta". **Simposio Pablo Neruda.** Isaac J. L  vy y Juan Loveluck, editores (New York / Madrid: University of South Carolina) pp. 189-207.

SEFERIS, Yorgos

- 1989 **Diálogo sobre la poesía y otros ensayos.** Traducción, prólogo y notas de José Antonio Moreno Jurado (Barcelona: Ediciones Júcar, Col. Los Poetas, Serie Mayor).

VALDES, Adriana

- 1988 "Dos poemas, un encuentro". **Hoy** [Santiago] núm. 578, del 15 al 21 de agosto, p. 49.

VALENTE, Ignacio

- 1979 "Raúl Zurita: Purgatorio". *El Mercurio* [Santiago] Domingo 16 de diciembre, E-3.
- 1982 "Zurita entre los grandes". *El Mercurio* [Santiago] Domingo 24 de octubre, p. E-3.
- 1989 "El poeta que escribió muriéndose". *El Mercurio* [Santiago] Revista de Libros, 9 de julio, pp. 1-2.

YURKIEVICH, Saúl

- 1972 **Poesía hispanoamericana: 1960-1970. Una antología a través de un certamen continental** (México: Siglo XXI).