

1996

Poesía de Enrique Lihn en el contexto de la modernidad

Carmen Foxley

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

Citas recomendadas

Foxley, Carmen (Primavera-Otoño 1996) "Poesía de Enrique Lihn en el contexto de la modernidad," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/6>

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.

POESÍA DE ENRIQUE LIHN EN EL CONTEXTO DE LA MODERNIDAD

Carmen Foxley
Universidad de Chile

Toda la poesía moderna se sitúa en una relación problemática con el discurso filosófico e histórico de la modernidad.¹ Y aún hoy es imposible no considerar ese transfondo como horizonte en relación al cual enfocar el trabajo de la poesía, a veces innovador, siempre desestabilizador de los significados dominantes en la sociedad y en la literatura de un momento histórico determinado. El supuesto es que toda literatura actualiza en su discurso, facetas virtuales, excluidas o negadas por esas convenciones semánticas, transformándolas en polo de interacción y tensión.²

Al leer la obra de Enrique Lihn, poeta chileno nacido en 1929 y muerto en 1988, tengo presente que en 1949, fecha de su primer libro, la vanguardia ha quedado atrás en Chile y la poesía se enfrenta de modo inédito al impulso renovador de una Modernidad que busca ahora su lenguaje evitando la ruptura, pero cuestionando los supuestos de la tradición literaria y del pensamiento filosófico que ha recorrido más de dos siglos con la vista fija en la Razón, el Sujeto, los sistemas autosustentados y la Utopía. El poeta busca su lugar y su propia voz en el contexto de lo que se escribe, con actitud alerta y siempre crítica, progresivamente desengañado y escéptico, siempre cambiante y complejo, tratando que la escritura trabaje ligada a su propio dinamismo inconsciente y razonado, y libere al sujeto de la dependencia de la centralidad postulada por el pensamiento filosófico tradicional. El proceso se inicia de un modo confuso aún en, *NE* (1949)³ y *PTO* (1956), pero con gran decisión ya desde 1963, en la *PO*. Sin embargo, Lihn es consciente desde el comienzo que su desafío personal es la conquista de una posición propia a modo de respuesta diferencial y contestataria en el contexto de la cultura y la literatura, búsqueda que progresivamente toma el cariz de un advenir circunstancial, que no acaba

sino con la muerte. En sus últimos días y en *DM* desarrolla un impactante proceso de desprendimiento de la vida y la escritura, en un ritual que deja atrás su propio cuerpo y el de su obra que se acaban⁴, y desecha todos los ademanes funerarios estereotipados de la tradición. En realidad todos sus textos hicieron siempre el gesto de incorporar y desprenderse de materiales, saberes, experiencias, referentes culturales y literarios, en fin, un cúmulo de residuos que viven mientras están siendo actualizados, y son desechados cuando ya han sido tocados fugazmente por una interpretación poética, en una suerte de continuo reprocesamiento hermenéutico y de las condiciones de trabajo, en el que aflora su aguda conciencia de la temporalidad.

Esa búsqueda incesante se inscribe en las transformaciones de su escritura, en la que queda de manifiesto la necesidad de desarrollar una experimentación continua, síntoma indudable de la obsesión moderna y el deseo de proyectarse, que si no es un ademán hacia el progreso, sí es un gesto hacia el descubrimiento de las marcas de una identidad literaria y una pertenencia a la historia. La reflexión crítica y metapoética es una dimensión de ese gesto sin el cual no es posible concebir su modernidad, y el único lugar en el que puede ejercer su propia lucha contra la rigidez y el tiempo. La actividad de rememoración⁵ es otra de esas dimensiones, y una manifestación inédita y una constante en el proyecto poético de Lihn. Es un movimiento que recupera y abre lo ya ocurrido, los asuntos que afectaron a su vida cotidiana y ciertos saberes y modelos de la cultura, presentándolos como nuevas expectativas reenergizadas por una fantasmagoría interpretativa circunstancial y contingente, que deja al sujeto vinculado desde el margen, pero sin sus poderes de dominación. Para responder a esas particularidades del trabajo de Enrique Lihn he querido desarrollar esta reflexión que tiene como trasfondo las relaciones con la Modernidad, pero se inscribe de hecho en el contexto de un trabajo mayor centrado en las transformaciones del discurso de Lihn en el conjunto de su obra poética. Trataré de esquematizar aquí cómo ciertas variaciones van configurando ciclos poéticos que aparecen al contraponerlos a los supuestos de la Modernidad, o también, al hacer una lectura retroactiva y refleja, la cual hace perceptibles esos ciclos de su producción. En ningún caso etapas cerradas, sino relieves de una topografía correlacional que hace perceptible la dimensión histórica de su obra. Intento definir algunas posiciones del sujeto en la situación comunicativa y su vínculo con la percepción de la temporalidad y la situación histórica. Me detengo en las alusiones a la modernidad, y en los textos explícitamente metapoéticos, los que van elucidando las modulaciones progresivas de su proyecto poético.

Diremos que en *NE* se recogen los poemas escritos entre los dieciséis y veinte años. La crítica y el mismo Lihn tienden a mencionar ese libro de paso y dejarlo atrás como poco representativo de los rasgos de su trabajo maduro. Sin embargo, para mí tiene una gran importancia, pues constituye junto con *PTO* no sólo un ciclo diferencial que pone en evidencia la temporalidad de la

obra vista históricamente, y configura el trasfondo en oposición al cual aparecen con nitidez los rasgos del proceso que se inicia con la *PO*, obra en la que se desencadena con decisión el gesto rememorante, uno de los pivotes que en mi opinión atraviesa y articula toda la obra de Lihn. Allí se expande el gesto de hacer violencia discursiva y reflexiva para desenmascarar cualquier vestigio de lo trivial y lo automatizado.

Para regular estas observaciones me hago cargo del concepto de rememoración heideggeriano, que consiste en un movimiento de oscilación entre los momentos del tiempo puestos en contacto, no para disponer de ellos a modo de una recuperación, ni para considerarlos punto de partida o de llegada de la identidad del sujeto o de los hechos, sino para someterlos a ulteriores conexiones abiertas y a un reexamen interpretativo, que a la vez de desestabilizar el contenido de las escenas, saberes y textos recordados, los abre permitiéndoles que desplieguen el carácter problemático y escurridizo de lo dado marcado de muerte, seleccionado ahora por la memoria para hacer patente el **advenir**, y el sentido vinculante de la propia historicidad.⁶ Así pone en evidencia que los hechos de la vida y de la escritura a pesar de fácticos no son fijos, sino “eventuales”. El salto que implica ese movimiento oscilatorio deja sin lugar al sujeto, lo deja en “tierra de nadie” como dijo Lihn, con la sola ventaja de exponerse al relampaguear de un sentido fugaz. En *DM* lo llama el “rastros de su resplandor”, o “momentos que improntaron la memoria / con impresiones desforadas” (15). Lo que interesa es observar cómo la actividad rememorante le permite abrirse a la posibilidad de establecer “una constelación de pertenencia”, que sitúa precariamente al hombre en la existencia⁷ desde la contra-historia, y al escritor en el contexto de la literatura, poniéndolos ante la posibilidad de **advenir** precariamente al rehacer interpretativamente el vínculo con otros y con los saberes históricos.

En “Beata Beatrix”, un hermoso poema publicado en *MJ* (1987), se glosa el modo de producción de la rememoración. Se dice allí, “No es un fantasma... ni lo que conviene en llamar un recuerdo imborrable... sólo un feliz azar de la escritura... a condición de insignificarlo, sorteando / el límite del sentido más acá del cual las palabras sueñan” (34), “algo en lo que una mirada no se clava dos veces / la vibración inmóvil del vuelo de una libélula” (34), refiriendo a una mujer⁸ al tiempo de referir a la literatura. Y como la simultaneidad referencial es un recurso sistemático de la escritura de *PE* (1986), al mencionar ahora a Manhattan afirma de la rememoración: es un modo de “volatilizar el pasado / conservándolo en el modo de la instigación a desfiarlo”, y agrega, los objetos de la memoria son “fantasmas artificiales / con que llenar los huecos de la contra-historia / Ellos ocupan en la memoria, con la naturalidad que ésta se permite / en relación a la nada / el lugar de los verdaderos ausentes” ... evocan, de manera en sí misma realista — alguna época acrónica de lo imaginario / Son los antepasados instantáneos de los deseos que provocan”, y permiten “el reconocimiento de cómo es lo que no es”. Son imágenes súbitas, instantáneas

y artificiales, constructos del pensamiento y la imaginación rememorante, e inauguran otro tiempo que inscribe en el texto la ilusión de existencia provisoria, una acción efectiva que vence por un instante la temporalidad, y da ocasión al **advenir** y al acontecer de un sujeto que se cuela fugazmente entre los intersticios de la nada, el olvido, el vacío y la ausencia de significación. “Existe en mf... en la medida en que logro destemporalizarla / desalojarla, por unos segundos, de la convención que marca el / reloj” (p. 7-9).

El otro gesto escritural que da consistencia a la escritura de Lihn es el despliegue de la hibrys, término nietzscheano que implica un además de hacer violencia, como lo hace la modernidad. Lo ejerce contra su propio trabajo a modo de liberación de un juego de fuerzas latentes y la intensificación de una actividad vital e interpretativa que será mejor, en cuanto “mayor sea el número de ojos distintos que empleamos para ver una misma cosa”, porque “en provecho del conocimiento, la diversidad de las perspectivas”⁹. Y así lo primero que hacen los textos es violentar la situación convencional del sujeto moderno, un sujeto centrado que se disocia y multiplica en un gesto histriónico y teatral, que implica que no siempre el personaje que habla es quien focaliza, pues a menudo lo hace el sujeto de la producción elidido. Para citar un ejemplo, cuando el poeta que habla asume el rol de amante, se debate, porque aunque “enfermo”, fracasado y angustiado en cuanto personaje que vive, es acosado por quien escribe, acciones percibidas como incompatibles¹⁰ o de niveles inconciliables. La enajenación, disociación, la angustia e imposibilidad de armonizar los roles son unas de las marcas de la tematización de la violencia sobre sí mismo, otra constante del trabajo de Lihn, la cual en la reflexión metapoética se asocia con máquinas, velocidad, tránsito, signos de la modernidad a la cual parodia. En ese rasgo se cita a Eliot, Pound, Poe, Lautréamont y Baudelaire, algunos de los poetas que delimitan el horizonte de la modernidad poética en relación con el cual se sitúa y distancia a la vez. No es raro encontrar, también, menciones a ciertos pintores que dislocan las modalidades de la representación en su tiempo, los impresionistas por ejemplo, y al mismo Nietzsche, uno de los filósofos modernos que cuestiona y se opone a los supuestos de la modernidad. Ese rasgo disociador e inquietante lo exhibe también su poesía, ratificando su inutilidad, desde la que desafa la eficiencia y productividad del trabajo en la sociedad moderna. En *EC* (1969) afirma, “La poesía no sirve para nada / Sirve para poner en duda el mundo... ella es esa duda / No pone en duda nada / le basta ser y prueba la existencia de la duda” (43). Por otra parte, al parodiar en *PP* (1966) la fuerza impositiva de la política norteamericana la asocia con su propia escritura, “la realidad es lo que cuenta y al centro de ella la máquina” (96), “Quinmáquinama. El mecanismo es de una sencillez / aplastante para sus manipuladores,” allí “a la forma sigue la forma y una vasta disformidad / mueve al conjunto / pesadamente, en una dirección fatal” (98), y agrega, “Es una máquina... / A estas lejanas tierras sólo nos trae la resaca restos de / estructuras distorsionadas por remotas / explosiones; / el

escultor procede con ironía cancelando la función / de las formas y fundiendo en un todo piezas / de aviones, y artefactos varios” (97). En estos versos queda claro que la violencia se ejerce cuando la escritura reproduce en sí los supuestos del contrario y los desenmascara, sugiriendo su negatividad. En efecto, en ese fragmento refiere a los ensamblajes de restos y disformidades, los cuales ponen en evidencia el tipo de manipulación calculada, mecanicista y deshumanizada de esa poética. Sin embargo, esa parodia exhibe simultáneamente una interpretación positiva que alude a las claves fundadoras de su propia poética. Un trabajo sobre las formas, las transcodificaciones y transformaciones de nuestra cultura denominada por Lihn una “copia de la copia”. Echar mano a esos restos es un cálculo o la estrategia que garantiza la coherencia de un conjunto por el cual no apostaríamos, si debiéramos juzgar por los materiales de desecho a los que decide recurrir. Confirmamos esa doble faz de la estrategia textual cuando las dimensiones de su quehacer se explicitan al decir, “la tosca diestra del mecánico hace disonar el reverso / de la música de los astros y se descorre el telón / deshinchado y mugriento sobre / The thousand sordid images / of which your soul was constituted” citando a Eliot en *AM* (1979) (37). Pero queremos recordar aquí que la escritura de la hibrys es también un desborde de la palabra, “excesos de una razón delirante” *EC* (47), “asociaciones... palabras que se acoplan unas a otras hasta perder el sentido / en esos excesos / El estilo es el vómito”, *AM* (60) y “la que habla sola es la cabeza” *MPE* (1969) (20). Ya lo intentaron Pound y Poe, y entre ellos se sitúa ahora, “Edgar, me hago tu eco / yo también prefiero — en mi perversidad — lo distante y / equívoco / a lo obvio y lo fácil... Cedo la iniciativa a las palabras en tu honor” *AM* (64). Pero la hibrys es también una violencia sobre sí mismo, “recuerdos este poema mismo / de una mutilación” *MPE* (65) y sobre los otros, “... mi negocio es más sucio de lo que / parece: / no engaño, atormento” *PE* (67). En fin estudiaremos en detalle estos recursos en otra ocasión, cuando hagamos un análisis de los poemas en la obra de Lihn.

Ahora nos interesa ver cómo se concreta el cambio a la luz de estas dos coordenadas generales, la rememoración y la violencia sobre sí mismo y el discurso, en el conjunto de la obra de Lihn. Es cierto que la *PO* radicaliza un trabajo experimental que consiste en exceder los límites de la situación del sujeto al desplegar en un ahora memorioso, al transgredir los límites de los sentidos convencionales y del propio trabajo anterior, y al forzar todo vestigio de naturalidad en un gesto consciente, inquietante y dionisíaco¹¹. Lihn los llamó “los trabajos de Hércules,” y los de Prometeo. Sin embargo hay que decir que esos excesos del sujeto y del sentido se hacen visibles con mayor fuerza contra el transfondo de *NE*, su primer libro. Encontramos ahí un sujeto centrado, enfrentado cognoscitivamente por la indagación y la conjetura, a un mundo natural y cultural percibido con rasgos negativos, quien resiste a lo sombrío, a lo trivial, a la contingencia y al otro, y concreta como un doble de sí una imagen del mundo “imagen tuya soy cauce y hondura” (22), en correalato con

el proceso de la propia autodefinición y autoafirmación subjetiva, “Lo que has de ser: lo que eres, / lámpara alimentada de interior, / hija de mi silencio” (26). La pretensión del trabajo de ese primer libro consiste en hacer de uno la contrafigura del otro, en una visión de un sujeto desgarrado que acusa los primeros síntomas de una disociación interior, pero persiste en querer modificar el mundo desrealizándolo. Esto lo hace por medio de una articulación fragmentada del lenguaje, y una figuratividad llena de elementos surrealizantes y deformadores, y mediante la proyección de un ideal utópico de conciliación, “Yo te conduciré donde las nubes tienden sus brazos albos desde el agua” (23), y agrega, “huyamos de la fi ente endemoniada... hacia un jardín feliz que en sí se apoya” (19). Pero quiero destacar algo interesante, y es que además de la opción por la autosuficiencia podemos percibir ya un gesto relativizador y autorreflexivo, “yo me parezco, digo, a una ventana” (15), y dubitativo, “dime... no me digas / ... acaso se empañe en la palabra / la voz” (24), y también la incoherencia y lo grotesco que se filtran inconscientemente en la imagen, “los ancianos / que viven en delgadas guaridas / besando a un perro, a un reloj, a una araña” (6). Todos ellos son rasgos que intervienen solapadamente y comienzan a desestabilizar la imagen y distanciar a un sujeto, que pierde su centro al desdoblarse disociado desde la *PO*.

El segundo libro de su producción, trasfondo y detonador de su obra madura es *PTO*. En él todavía se habla desde la dimensión individual del lenguaje, pero los rasgos negativos no son del mundo, se los ha interiorizado inscribiéndolos en la subjetividad del personaje que habla, “soy un muerto... la nada lo era todo para mí... yo estaba a la orilla de todo... hoy más desierto que antes”. Allí el sujeto se distancia ajeno y pone de manifiesto carencias, obsesiones, dispersión y contradicción. Su posición enunciativa hace aparecer un coloquialismo a veces apostrofico, desde el que lucha contra la fugacidad temporal y las apariencias de la representación, tratando de conciliar lo diverso, concretar lo invisible y dar abstracción a lo sensible, cosa que ya habían intentado Huidobro y Neruda. De ese modo problematiza a su vez la transparencia de la representación, y lo hace inscribiendo la percepción sensorial y la pasión onírica en no contradicción con un discurso reflexivo, un sesgo que sí le es bien propio. La utopía de la conciliación persiste en este libro, pero desfundamentada ligeramente por el humor y una sutil ironía. Ambas contribuyen a la desrealización del mundo, y propician el gesto crítico. Por otra parte, en este libro, como sugeríamos más arriba, ya aparecen esbozos de personajes en los que se desdobra la imagen de la interioridad. Personajes tales como el miserable y el marginal, el recién nacido y un niño disimulado en medio de un grupo, anticipos del sujeto desplazado de posiciones hegemónicas, que caracterizará su obra posterior. El poema “Celeste hija de la tierra”, marcadamente autorreflexivo, es interesante, porque se escenifica ahí una diversidad de posiciones para hablar, lo que multiplica el lugar del sujeto, y aunque aún no se desdobra, como ocurrirá en los monólogos de la *PO*, sí se disloca

en esa multiplicidad que sustituye el lugar de la subjetividad individual.

La *PO* abre el segundo ciclo de la producción de Lihn y se distingue y diferencia porque allí la dimensión individual del lenguaje es reemplazada por la dimensión social, y el habla por la escritura. Esta imita el habla de un sujeto que interpreta a aquellos que comparten una experiencia marginal, y se replica desde ahí a los supuestos de la sociedad industrial moderna y patriarcal, en una postura denegadora. Este libro rescata con mayor insistencia lo grotesco, la contingencia y la diversidad, y despliega una multiplicidad de imágenes de un sujeto descentrado, desde cuya marginación y situación circunstancial resuenan las germinaciones de sentido percibidas en una compulsividad inconsciente y sensorial. Desaparece el sujeto centrado de la modernidad, al cual se representaba por sus pensamientos, vivencias o percepciones, y como anticipábamos, se escenifica una variedad de personajes, el padre, la muerte, una propietaria, el poeta, y otros a los que cita: el corazón que habla, unas muchachas de sociedad, en “Raquel”, concreciones de una contradictoria, provocativa y equívoca postura que fuerza el texto y disloca los supuestos cognoscitivos que esos dichos implican sin destituirlos, pero mostrando su parcialidad o mentira. Hay que enfatizar que en todos los textos se despliega la actividad rememorante, la que se desplaza oscilante sin adueñarse de los episodios del pasado en un gesto de dominio autoritario, sino tratando de provocar una ocasión para el advenimiento creativo y escritural del sujeto, quien atisba desplazado y latente en el ejercicio de la rememoración. En esa actividad puede acceder provisoriamente a la captación de los indicios de lo viviente marcados de muerte, los cuales se constituyen como “un resplandor” al retomarlos en un juego de correspondencias no siempre analógicas. Para su legitimación dentro del sistema creado en el poema bastan esas correspondencias, el placer del juego rememorante y el presentimiento de que el sentido fugaz de esos episodios personales y sociales podría hacerlo acceder “desde el abismo de la constitución mortal del ser ahí”¹² a la pertenencia de su propia historia. Conocidísima es la escena del descubrimiento del sexo en la “La Pieza Oscura,” en cuya rememoración se superpone una vivencia complejo del tiempo espacializada en aquella habitación. Se superponen en la imagen la excitación del juego erótico, el sobresalto de la pérdida de la inocencia, el pavor como reacción al vacío y la amenaza de desindividuación. Es una de esas escenas circunstanciales en la que se atrapa el destello de una vitalidad mortal que lo obsesiona, la cual retorna en varios libros, en particular en *DM* (1989), donde remite a esa ausencia, a esa nada ya desaparecida, para intentar lo imposible, es decir, hablar de la muerte como de una felicidad, “Ay dios habría que hablar de la felicidad de morir en alguna inasible forma / de eso que acompañó a la inocencia al orgasmo a todos y a cada uno / de los momentos que imprimaron la memoria”. Agregamos otra faceta de la actividad rememorante que aparece en el “Monólogo del padre con su hijo de meses”. La memoria regresa allí hacia adelante para proyectar la imagen de unas etapas de la vida ya vividas por el padre, quien las anticipa al

hijo a fin de prevenirlo, en un gesto equívoco de protección y despiadado anuncio de las frustraciones que lo esperan. Las escenas se presentan provisoriamente, y se articulan en una estructura enmarcada que da la ilusión de profundidad, pero a la vez opaca y problematiza la versión paterna.

En *PP* (1966), por otra parte, se inaugura el ciclo de las notas de viaje. Es un tercer ciclo de su producción que continúa con variaciones en *EC*, *ED* (1982) (1a.1972), *PSI* (1977) *AM* y *PE* (1986), libros en los cuales, además de desmistificar una imagen estereotipada de diversos centros de la cultura europea y de América, entre las cuales están La Habana, Lima, lugares de Guatemala y Manhattan, por los que deambuló extrañado, despliega en ellos una intensa actividad memorante. En esos libros se produce la ubicuidad de la instancia de producción y el desplazamiento entre posiciones variables, porque alguien escribe esas notas como deambulando sin lugar, y lo que se anota discontinuamente, evitando la moderna linealidad, hace surgir la imagen de una realidad fragmentaria y escindida, entera marcada por la transitoriedad. En esos desplazamientos no hay lugar ni para el presente ni para el pasado, solo para el fugaz gesto de anotar, modificar y reinventar episodios históricos finitos, y para fijarlos en una nueva forma desestabilizadora, que desde *PSI* no tiene más señales de ubicación que los hitos fragmentarios y discontinuos en los que se recortan las experiencias ocasionales, que se presentan al ojo del espectador en su deambular circunstancial. Desde este libro, que inaugura un tercer ciclo de poemas, se acentúa la actividad de memoración, ahora de un presente apenas diferido por el tiempo de su inscripción en las notas. Una memoración del presente que se transforma en memoración del futuro en el discurso de *DM*, cuando intenta adivinar el irreferible nombre de la muerte, y escapar así de la rigidez mortal de las formas con la que otros libros, otros cuadros, otros discursos han intentado nombrarla.

Hay que agregar que un rasgo diferencial más se expande desde *PSI*. Desde ese libro el lenguaje se deja atravesar no solo por el habla de los otros, las formas del discurso autobiográfico, los diarios de vida o de viajes, sino por diversas formas de discurso de la sociedad, formas menores, como la de las tarjetas postales, indicaciones de tránsito, anuncios del periódico, cartas y explicaciones de catálogos, desplegándose así un discurso en el que el sujeto es hablado por las formas del discurso de todos, y también por las del chileno que hay en él, preso en esos días de paranoia como reacción a la situación política represiva de esos años, "miedo de parecer inoportuno en calle o plazas / al atravesar un puente / pienso que me interpongo entre una y la otra orilla / o entro a saco en una casa de familia. La amabilidad de los porteros... me parece responder a tal oblicua y sorda intención de eliminarme" (45). Y si bien en los dos primeros libros, remitía a ciertas referencias públicas, literarias y otras, desde *PO* se sitúa frente a ellas en términos de abierto debate, como ocurre en particular en *PP*, *MPE*, *ED* y *ED*, con la actitud de quien enfrenta un sistema de significados de la sociedad, adopta una postura perpleja o contestataria, que se

objetiva en la inscripción de rasgos negativos y disonantes en la imagen, y se explicita, a veces, con la irrupción intempestiva de despropósitos o diatribas poco convencionales. Y así, en el ciclo que se inicia en la *PO* se reproduce el habla de otros de modo que lo dicho ponga en evidencia las inconsistencias de las posiciones ajenas. En general el discurso desenmascara por la presencia de lo dicho esas negatividades, con la debida distancia del enunciante, quien hace ver la perplejidad o el deslumbramiento propios del testigo. En *EC* la negatividad de la focalización alcanza al mismo narrador-personaje y escritor del episodio cubano, el cual es ridiculizado en una grotesca pantomima que cierra el libro. En cambio, en el ciclo de los diarios de viaje se adopta una posición textual sarcástica pero debilitada, llegando hasta la abyección en *MPE*. Sin embargo, ese vacío del sujeto sigue siendo ocupado por una posición cognoscitiva e ideológica divergente, desde cuya posición se enfrentan los hechos de la circunstancia. Queremos hacer notar, sin embargo, que a partir de *PSI* se escribe desde una posición más lúdica y desaprensiva, aunque se sigue actuando equívocamente en la verificación de evidencias y el desenmascaramiento. En resumen, con matices diversos, en los ciclos de la *PO* y en el de las notas de viaje se persiste en la defundamentación de las proposiciones ideológicas de los sistemas semánticos dominantes, dando un lugar a los matices y formas de significación y comportamiento social excluidos o negados por ese sistema, a los que se rescata en cuanto fuerzas dislocadoras y revitalizadoras a la vez, como son las que provienen de la ironía, el sarcasmo, lo grotesco, las fijaciones del inconsciente, la pasión subjetiva y los supuestos cognoscitivos que problematizan cualquier forma de poder y de racionalidad hegemónicas.

A continuación diré solo dos palabras sobre la función de los referentes intertextuales y sus supuestos cognoscitivos. Me interesa evaluar cómo se cuestionan los sistemas de pensamiento de la sociedad en esos ciclos de la obra de Lihn ya señalados.

En el primer libro, las referencias bíblicas y aquellas que señalan al barroco español funcionan sólo como analogías que dan realce a la imagen. En *PTO* surge la parodia y desde ella se muestra la figura de cierto Narciso grandilocuente, ampuloso e impositivo, y la de un poeta maldito, “ascuas los ojos, negro el esqueleto” (48), esbozando con ello su toma de posición y distancia implícita frente a la poesía anterior. En *PO* irrumpe el disentimiento y la corrosión de ademanes de la metafísica y el idealismo, “el esquema que te hiciste de las cosas hace aire y se hunde en el cielo” (21), y se parodia con humor el conformismo de la vida cotidiana impuesto por una sociedad orientada a fines, “caminas ahora con una libretita de direcciones en la mano / impecablemente vestido” (21). De la parodia escritural no escapa ni la poesía de Parra, “Se dice que enamoras a una vieja, / te han visto dando saltos en el aire” (20), ni Altazor y las urgencias de la modernidad, “No hay tiempo que perder en este mundo (21)”. Disiente de la opinión común y de lo que se dirá a la muerte de Gabriela Mistral, “Dirán que está en la Gloria” (26), en general

de toda referencia religiosa, sobre todo cuando ellas aluden al poder impositivo de la Iglesia en el ámbito de la educación. Y más aún, en el poema "El Verbo Divino" de AA (1981) se asocia Iglesia y fascismo, y se disiente de los sentimientos de culpa que se nos imponen en la infancia. Se manifiesta escéptico, también, respecto a la visión de la temporalidad progresiva de la modernidad, "Aquí tienes la vida bajo su única forma: el momento que vives, el día de mañana" (44), y frente a todas las confabulaciones bélicas y otras, propiciadas por sistemas políticos, ya sea hacia Cuba (53), o desde los Estados Unidos, en "la Derrota" de PP, o dentro de Cuba en EC. Disiente del poder de Roma y de la Iglesia Católica en PP (31), de la sociedad de libre mercado y de la miseria que de allí deriva, en PA (1983), en fin, muchos disentimientos más que habría que estudiar en detalle. Pero hay que enfatizar que desde PSI las referencias intertextuales funcionan también como rememoraciones reinterpretativas revitalizadoras y vinculantes, y otorgan al sujeto un lugar para el disentimiento, y los indicios fugaces o los vestigios de un vislumbre de vida, de muerte, de la temporalidad y la cultura, de las que se participa lleno de incertidumbres en ALBAL, y cada vez más ajeno, escéptico y mediatizado por los referentes circunstanciales y literarios, en ALBAL y PA. La función de la intertextualidad es doble en esos libros. Desfundamenta cualquier experiencia vivida y la reilumina críticamente en el ademán interpretativo rememorante de la poesía.

Hemos visto, entonces, cómo todo el discurso de Lihn desestabiliza los fundamentos de cualquier sistema semántico dominante impositivo o cerrado, cualquier principio de Razón suficiente, o de sistemas cognoscitivos regulados, ilusiones de la Modernidad. Pero incorpora tematizando lo que ésta excluye, la multiplicidad y disgregación de roles o máscaras del discurso y de la vida, la actividad del inconsciente y la movilidad de la escritura. En lugar de reforzar cualquier asentimiento o transparencia referencial, desencadena el disentimiento y la opacidad de la representación, lo cual contribuye a problematizar y exhibir el cúmulo de mediatizaciones ideológicas y culturales, que al manifestarse en su negatividad, desencadenan síntomas equívocos de una exuberante vitalidad y una degradante enajenación. Finalmente, para Lihn no hay hechos en sí, sólo destellos o experiencias interpretativas eventuales y muy provisionales, que ocurren en tensión diferencial y en movimiento contra un trasfondo, llámese la modernidad, la literatura, episodios de la vida personal o de la circunstancia, desestabilizadas críticamente, y cuyas dimensiones latentes e inquietantes solo aparecen cuando el lector participa en su reactivación.¹³

NOTAS

- 1 Lo ha dicho Hugo Friederich en *Estructura de la lirica moderna*, Seix Barral, 1974; Octavio Paz en *Los hijos del limo*, Seix Barral, 1974 y Nicolás Casullo en "Modernidad, biografía del enseño y la crisis", *El Debate Modernidad - Post modernidad*, Punto sur Eds, Buenos Aires, 1989. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Ed. Taurus Humanidades, 1989.
- 2 Wolfgang Iser, "La realidad de la ficción" en *Teoría de la recepción*, Warning, Ed. Visor, 1989, p. 182 y sgs.
- 3 Abreviamos el título de las obras poéticas de Lihn: *NE, Nada se Escurre; PTO, Poemas de este tiempo y de otro; PO, La Pieza Oscura; PP, Poesía de Paso; EC, Escrito en Cuba; MPE, La Musiquilla de las Pobres Esferas; PSI, París Situación Irregular; PM, A Partir de Manhattan; AA, Antología al Azar; ED, Estación de los Desamparados; PA, Paseo Ahumada; ALBAL, Al Bello Aparecer de este Lucero; PE, Pena de Extrañamiento; MJ, Mester de Juglaría; DM, Diario de Muerte.*
- 4 Cfr. Luis Correa, "Lengua muerta. Introito a la poesía amorosa de E. L.", Tesis de magistratura, Universidad de Chile, 1993. Patrocinada por Prof. Carmen Foxley.
- 5 Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Eds. Atelier, Santiago, 1990 (1980).
- 6 Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* F.C.E. 1951 (1927) pp. 130 y sgs. 183 y sgs., 412 y sgs., y Gianni Vattimo *Más allá del sujeto*, Paidós, 1989, pp. 47 y sgs. y *Ética de la interpretación*, Paidós 1992, p. 130 y sgs.
- 7 Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto*, op. cit p. 59 y sgs. y *Ética de la interpretación*, op. cit. p. 29 y sgs.
- 8 Cfr. Pedro Lastra, *Conversaciones*, op. cit. p. 67: cuadro del pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti.
- 9 Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza Ed. Madrid, 1992, p. 139 y Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto*, p. 135.
- 10 Cfr. Luis Correa, op. cit.
- 11 Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia, Siglo veinte*, 1992.
- 12 Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto*, op. cit., p. 66.
- 13 C. Foxley, Proyecto Fondecyt, 92-0870. Versión ampliada de ponencia leída en XI Simposio Internacional de Literatura, "Modernismo-Modernidad-Postmodernismo". Montevideo, Agosto 9 a 14, 1993.