

- . *La Pieza Oscura*, Prólogo de Jorge Elliott. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.
- . *Poesía de Paso*. La Habana: Edición Casa de las Américas, 1966.
- . *Escrito en Cuba*. México: Era, 1969.
- . *La Musiquilla de las Pobres Esferas*. Nota preliminar de Waldo Rojas. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- . *París, Situación Irregular*, Prólogo de Carmen Foxley. Santiago: Aconcagua 1977.
- . *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.
- . En "Lihn dossier Literatura". *Cal*, 1979, n° 3.
- . *Estación de los Desamparados*. México: Premiá Editora 1982 (1872).
- . *Al bello aparecer de este lucero*. Noticia preliminar de Pedro Lastra. Hanover: ediciones del Norte, 1983.
- . *El Paseo Ahumada*. Santiago: Minga 1983.
- . *Pena de Extrañamiento*. Santiago: Sinfrontera, 1986.
- . *La Aparición de la Virgen*. Textos y dibujos de Enrique Lihn. Santiago: Cuadernos de Libre (E)Lección, 1987.
- . *Diario de Muerte*. Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- . *El circo en llamas*. Edición de Germán Marín. Santiago: Lom, 1997.
- Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*. Buenos Aires: Paidós, 1991.

## Pena de extrañamiento o la escritura de la alienación\*

FRANCISCA NOGUEROL  
Universidad de Salamanca. España

En 1967, Enrique Lihn publicaba un artículo sobre la obra de Franz Kafka en el que podemos leer las siguientes palabras: "Kafka (...) se agota en una interminable lucha contra la alienación dentro de la alienación misma (...) La falta de relación con la vida y el anhelo de reconciliarse con ella (...) son motivaciones kafkianas que se encuentran en la base de su fantástica vida interior. Debemos honrar en Kafka al hombre que en el caos luchaba por la grandeza del hombre, por la ley verdadera de la vida. Kafka asumió el caos en la nostalgia indecible de un orden humano, nunca demasiado humano" (Lihn "Leer...", 12).

Esta argumentación puede aplicarse perfectamente a la obra del autor chileno. En efecto, si existe una clave interpretativa de su escritura, ésta se encuentra en el concepto de alienación, entendido desde un punto de vista filosófico como "el estado del hombre fuera de sí en contraposición al ser en sí". El enajenamiento o extrañeza que rezuman sus textos explica el título de mi reflexión y el de algunos de sus libros: el hablante de Lihn, desamparado, sufre una pena de extrañamiento universal, siempre está de paso o en situación irregular con respecto a los demás<sup>1</sup>. Estudiaré este hecho desde diferentes perspectivas: en su relación con el tiempo (el adulto añora la inocencia de la infancia), el espacio (el visitante busca su filiación en el país extranjero), la cultura (el sujeto de la periferia no encuentra su lugar en los centros hegemónicos del Primer Mundo), el oficio (la poesía enajena a quien la escribe), el contexto social (el hablante se siente culpable por no implicarse en el devenir

\* El presente trabajo ha conocido sus primeras formulaciones en los artículos "El poeta como isla: alienación en la poesía de Enrique Lihn", publicado en *La isla posible*. Carmen Alemany et al. eds. Alicante, Universidad, 2001. 403-414 y "La ciudad en(ajena)da de Enrique Lihn", presentado como ponencia en el congreso *La ciudad imaginaria* (Pamplona, mayo 2003), y actualmente en prensa.

1. Lihn es autor de quince poemarios aparecidos entre 1949 y 1989 (el último se publicó póstumamente) en los que se perciben los vaivenes de la lírica en los últimos cuarenta años, pues evolucionan desde el existencialismo de los primeros textos -*Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y el otro* (1955)- a la visión de una Modernidad en crisis en los restantes poemarios: *La pieza oscura* (1963), *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) y *Por fuerza mayor* (1975), dedicados fundamentalmente al tiempo, la memoria y el cuestionamiento del lenguaje; *Poesía de paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1969), *Estación de los desamparados* (1972), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986), que reúnen las notas de viaje; *Al bello aparecer de este lucero* (1983), consagrado al amor; *El Paseo Ahumada* (1983) y *La aparición de la Virgen* (1987), crónicas de Santiago de Chile bajo el régimen autoritario de Pinochet; y finalmente, *Diario de muerte* (1989), escrito en el último mes de vida del autor.

histórico) y, finalmente, en su relación con los otros (la amistad y el amor siempre acaban fracasando). El concepto de alienación explica asimismo las estrategias de la poesía lihniana: la transformación del sujeto poético y la fragmentación del discurso, la pérdida de una voz única con el recurso continuo a la intertextualidad y la utilización de modos oblicuos de expresión (ironía, parodia) para explicar un mundo incomprensible en su esencia.

El motivo del extrañamiento se desarrolla a través de una serie de imágenes constantes en sus poemas: el hombre adulto, arrojado del paraíso de la infancia, se ve a sí mismo como un peregrino de paso que nunca encuentra habitación y que, como la serpiente en su celda de vidrio, se limita a ver pasar la vida. El ejercicio de la poesía, masturbación desconsolada que le hace incidir constantemente en la figura de Narciso para representarse, no consigue evitar su soledad ontológica, sólo paliada por la esperanza de que otros lo miren. Sin embargo, en el momento en que los ojos se encuentran, la mirada acrecienta la angustia porque está cargada de agresividad o simplemente connota el vacío de una sociedad deshumanizada. Y todo ello a partir de una escritura autorreflexiva definida por conceptos básicos de la lírica posvanguardista, ya que cuestiona la naturaleza de la literatura y el lenguaje y en ella entran en crisis la noción de sujeto poético y de estilo individual. De ahí se deriva el papel fundamental de la intertextualidad en sus páginas y la adopción del principio de narratividad en sus poemarios, con la consiguiente ruptura de fronteras genéricas.

Ya en 1969 el poeta defendía una literatura que plasmara la enajenación del hombre contemporáneo: "El propósito de una nueva literatura latinoamericana sería el de expresar o el de configurar poéticamente una imagen analítica, una visión crítica del hombre; y del hombre en un mundo histórico de situaciones perfectamente concretas y determinadas (...) que lo enajenan (...), pero de las que es preciso rendir cuentas, dar testimonio (...). Describir desde dentro, una situación histórica entendida en su doble cara individual y colectiva" (Lihn "Momentos..." 187-188).

#### ALIENACIÓN EN EL TIEMPO

En *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y el otro* (1955), los primeros poemarios del autor, influyó decisivamente el pensamiento existencialista, como fue habitual entre los miembros de su generación. *Nada se escurre* muestra un hablante angustiado por su condición de ser encaminado hacia la muerte. Esta ansiedad debe más al espíritu de la época que a la experiencia vivida, por lo que en este momento la expresión de Lihn se carga de conceptualizaciones abstractas que desaparecerán posteriormente en su literatura. En *Nada se escurre* se perciben ya, sin embargo, las características del extrañamiento: "predominan las figuras de contradicción, la disociación y la alteridad del sujeto, las imágenes convulsionadas de la angustia interior, la manifestación del ajenamiento y la obsesión de no pertenencia ni al pasado ni al futuro" (Foxley, "Excéntricos" 17). En el poeta de veinte años, que en "Alegoría" escribe "La hora en que se habla de los vivos/ es para mí la hora en que se sabe de los muertos", influye la angustia vallejiana, rasgo que se aprecia más intensamente en *Poemas de este tiempo y el otro*. Es el caso de "El miserable" –"Como no sé de dónde/ vengo con esta gran caja vacía/ arrastrándome, en pos de todo y nada,/ ni cuándo

ni por qué se hizo la vida/ en torno a mi esqueleto,/ hoy como ayer vacilo entre una calle y otra,/ hago y deshago este objeto inservible,/ preguntando en todas partes por un muerto" (*Poemas de este tiempo y el otro* 27)– o de "Continuidad": "No he visto a nadie últimamente;/ el día que usted sabe no ha terminado aún./ Trato de comprender lo que termina,/ dejando el paso libre en su contorno/ para que empiece el aire o el olvido./ Estoy quién sabe dónde, no sé cuándo./ Deseo –es muy probable– envejecer" (*Poemas de este tiempo y el otro* 47).

En *Poemas de este tiempo y el otro* el lenguaje y la anécdota ganan en concreción e inmediatez respecto a *Nada se escurre*. La narratividad, recurso señalado por Pedro Lastra como uno de los principales rasgos de la lírica contemporánea, cobra gran importancia<sup>2</sup>. Sin embargo, sólo con *La pieza oscura* (1963), que agrupa textos escritos entre 1955 y 1962, Lihn adquiere una voz realmente propia. *La pieza oscura*, en la que el verso se estira hasta alcanzar la extensión del versículo, una de sus formas métricas preferidas desde entonces, presenta ya una organización claramente narrativa: los poemas centrales tratan una anécdota –el descubrimiento del sexo por parte de unos niños que juegan en una habitación a oscuras– que permite al autor reflexionar sobre la infancia en una constelación de textos reunidos bajo la pregunta "¿Qué será de los niños que fuimos?".

Frente al mundo infantil, en el que se descubre el placer de forma natural, el adulto se presenta ajeno a la felicidad por culpa de una educación represiva que lo ha alejado definitivamente de su cuerpo. Para Foxley, "La imagen del mundo está fragmentada en dos perspectivas, la del adulto y la del niño, y quien habla oscila entre una y otra sin encontrar el lugar propicio para la identificación" (Foxley 62). El momento mágico en que se descubre el sexo, recordado con nostalgia hasta su última obra –"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" (*Diario de muerte* 15)– ha quedado grabado de forma indeleble y de alguna manera logra que el hablante sobreviva al devenir temporal: "Pero una parte mía no ha girado al compás de la rueda, a favor de la corriente./ Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que cae de rodillas/ dulcemente abrumado de imposibles presagios/ y no he cumplido aún toda mi edad/ ni llegaré a cumplirla como él/ de una sola vez y para siempre" (*La pieza oscura* 37)<sup>3</sup>.

El final de la infancia, periodo recreado obsesivamente por los escritores chilenos de su generación y calificado irónicamente como "Bella época" en uno de los mejores poemas de *La musiquilla de las pobres esferas*, se perfila como el momento en que nace el resentimiento, ese "rencor inagotable" surgido de una educación que inventa un

2. "El dato narrativo en el poema no importa ni significa en el orden de lo representativo, pues un poeta no pretende contar una historia, sino provocar una intensificación. El dato narrativo está al servicio de su poema como desvío y multiplicación de sentidos, en algunos casos; como recurso de naturalización del artificio, en otros; como disparador de un efecto de realidad, o con todos esos propósitos juntos" (Lastra "Notas" 14).

3. Según Juan Carlos Lértora, "es esta conciencia de inadecuación, de extrañamiento, la que permeará a lo largo de la mayoría de los poemas que componen *La pieza oscura*" (Lértora 174).

alma para él, la que siempre llevará como un peso en la conciencia<sup>4</sup>: “Yo tuve una infancia con una copresencia de adultos, digamos, represiva, aunque no lo fuera en sentido violentista. Lo fue en el sentido del tipo que se educa en un colegio de curas y que tiene una abuela que aparece siempre en mis textos y en una relación bastante edípica: de amor y al mismo tiempo de temor. (...) Después, yo viví la religión muy apasionadamente de niño, y como una cosa de culpabilidad: la vida eterna como algo aterrador, el infierno, etc.” (Díez 2.2: 127).

A partir de este momento, la vida va a ser “sobrellevada desde siempre en un exilio culpable” (*París, situación irregular* 24). Este hecho se puede apreciar en el poema “Zoológico”: una pareja recién separada recorre el espacio que da título al poema mientras observa la vida animal a su alrededor: “El amor en su ceguera de acto puro, sin asomo de corazón ni de cabeza” (*La pieza oscura* 42). La visión del acto sexual entre los animales les hace sentirse fuera del paraíso, arrojados por el peso de unas convenciones que han lastrado sus existencias: “y henos aquí, otra vez, cristianamente, en la exclusión de las aves del cielo” (*La pieza oscura* 43). El hombre se encuentra, por consiguiente, alejado definitivamente de la edad de la inocencia.

#### ALIENACIÓN EN EL ESPACIO

A partir de la publicación de *Poesía de paso* se abre un periodo en que Lihn edita *Escrito en Cuba*, *París, situación irregular*, *A partir de Manhattan*, *Estación de los desamparados* y *Pena de extrañamiento*, sus poemarios en forma de libros de viaje. Mientras recorre diversas ciudades europeas y norteamericanas, recoge sus experiencias en forma de anotaciones fragmentarias que reflejan la “obsesiva inquietud de un hablante que se siente solo y desamparado” (Lértora 174). Los textos se estructuran alrededor del motivo del viaje y del registro inmediato de múltiples situaciones. La hibridez genérica de estos libros refleja la inestabilidad permanente del sujeto, que en *Poesía de paso* aparece definido por primera vez con el sema del desamparo –“Para siempre, estoy de paso/ como la muerte misma, poeta y extranjero” (*Poesía de paso* 9), y que en *Escrito en Cuba* se autodesigna “extranjero de profesión” (*Escrito en Cuba* 24). Como señala Foxley en el prólogo a *París, situación irregular*: “Las obras de este periodo se constituyen como una recolección y conservación de los documentos que una cultura ha dejado tras sí bajo las formas de escritura o idiolectos, formas testimoniales de una circunstancia en la que el sujeto impersonal participa por exclusión y muy de paso” (Foxley “Excéntricos” 14).

En este mundo, “los desplazamientos de este hombre de paso se resuelven como desencuentros que originan un discurso antiutópico, corrosivo, disfórico, crítico de sí mismo y del contorno que registra sin complacencia” (Lastra 66), resumido en el verso “Error y horror de un viaje a cuyo término no/llego” (*París, situación irregular* 36). La alienación se manifiesta en el hecho de que el sujeto nunca posee

una casa. En “Recuerdos de matrimonio”, este hecho constituía el detonante de la ruptura de la pareja: “Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad, más distantes/ el uno del otro a cada paso,/ ellos ya estaban allí, estableciendo su nido sobre una base sólida,/ ganándose la simpatía del conserje (...)/ De ellos, los invisibles, sólo alcanzábamos a sentir su futura presencia en un cuarto vacío (...)/ ‘Pueden verlo, si quieren,/ pero han llegado tarde’./ Se nos hacía tarde./ Se hacía tarde en todo./ Para siempre” (*La pieza oscura* 38-39)<sup>5</sup>. La carencia de un hogar, ese ámbito descrito por Bachelard como “espacio de ternura del que se supone precisamente que condensa y defiende la intimidad” (Bachelard 79), se refleja asimismo en *Escrito en Cuba*, donde el hablante, desdoblado en una segunda persona, se conmina a “abandonar el refugio, porque tu verdadera relación con la vida sólo has llegado a establecerla en las habitaciones privadas, preferentemente aquéllas a las que se llega como por casualidad por unas horas” (*Escrito en Cuba* 47).

La sensación de extrañamiento se agudiza en el entorno urbano. La sociedad moderna, espacio vacío percibido a partir del “éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre” (*A partir de Manhattan* 12), encuentra su mejor manifestación en las ciudades que funcionan como centros hegemónicos de poder. Así ocurre en *A partir de Manhattan*, que ofrece en “Hipermanhattan” una visión degradada de la megalópolis: “Si el paraíso terrenal fuera así/ igualmente ilegible/ el infierno sería preferible/ al ruidoso país que nunca rompe/ su silencio, en Babel” (*A partir de Manhattan* 20). El hablante pierde su ubicación en un mundo que ha olvidado sus verdaderas dimensiones. De ahí el frecuente uso en este poemario de la hipérbole –“chimeneas gigantescas”, “hombres diminutos”, “perros mínimos”, “metro (...) terrible de no ocupantes”, “frío aterrador”, “la guitarrista más hermosa del mundo”– y de la metonimia: “Charco de carne membranosa”, “pieles ya de trapo”, “modernidad cargada de muerte”. Ante la imposibilidad de conocer el espacio ajeno –“Entramos en las Ramblas Adriana y yo,/ Ariadna guiando al rencoroso Teseo topo y viajero de todos los laberintos/ pero reiteradamente incapaz de atravesarlos por sí mismo,/ sólo acostumbrado a la penalidad de sobrellevarlos” (*A partir de Manhattan* 44), siente “de forma neurálgica” (Gottlieb 39) el desarraigo que, según confesó el propio autor a Pedro Lastra, “se extiende a la propia existencia entendida como un viaje (...). Una combinación de familiaridad y extrañamiento respecto de los lugares que te recuerdan tu antiorigen. La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericanos al que pertenecemos como personas, por decirlo así, cultas” (Lastra 58).

#### ALIENACIÓN EN LA CULTURA

Los libros de viaje de Lihn implican, según Óscar Galindo, “una voluntad de apropiación de la identidad cultural del otro y la noción de pertenencia a una cultura dominante, y en consecuencia, sancionada por criterios filosóficos, históricos y

4. Es el mismo rencor que destila “Oh, alma mía empedrada...!” de Carlos Germán Belli, texto comentado por Lihn en su artículo al admirado poeta y amigo peruano, y en el que podemos leer versos como los siguientes: “¡Oh alma mía empedrada/ de millares de carlos resentidos / por no haber conocido el albedrío / de disponer de sus días / durante todo el tiempo de la vida” (Lihn “En alabanza...” 137).

5. Como señala Federico Schopf, “la de Enrique Lihn es una ciudad de individuos solitarios. Ellos son los otros, los sujetos que ocupan las casas y se mueven por las calles, realizan negocios, se adelantan en todo, poseen todo y conservan celosamente la distancia” (Schopf 49).

religiosos etnocentristas" (Galindo 102). Lihn es consciente de este hecho: "La casa de antigüedades es lo que más se parece a esa parte de la memoria en la que todo escritor hispanoamericano es un europeo de segundo o de tercer orden. No por mediocridad sino por fatalidad histórico-cultural. Porque Hispanoamérica está todavía por fundarse. Es un terreno de aluvión y a veces un inmenso baldío" (Lastra 51)<sup>6</sup>. El sujeto poético utiliza diversos recursos para encontrar su filiación en la cultura extranjera:

*La memoria.* En el poema que abre *Poesía de paso* se apropia de una ciudad europea –Bruselas bajo la nieve– gracias a un recuerdo infantil: "La nieve era en Bruselas otro falso recuerdo/ de tu infancia, cayendo sobre esos raros sueños/ tuyos sobre ciudades a las que daba acceso/ la casa ubicua de los abuelos paternos" (*Poesía de paso* 3). Puesto que "las ciudades son imágenes", (*Poesía de paso* 13), el hablante trae a ellas "el cansado recuerdo de sus libros de estampas" (*Poesía de paso* 39). Un buen ejemplo de este proceso de apropiación se encuentra en la reflexión que provoca la película *Topper*, vista en una sala de Manhattan. Ante el beso de Cary Grant a Irene Dunne en la pantalla, el hablante poético comenta: "Lo que me ata a la ciudad es todavía más irreal que ese beso/ (...) Esta ciudad no existe para mí ni yo existo para ella/ (...) Existe para mí, en cambio, en la medida en que logro destemporalizarla" (*Pena de extrañamiento* 8-9). Así, Nueva York, "esta ciudad hacia la que todas confluyen" (*A partir de Manhattan* 58), genera "recuerdos del presente": "No me voy de esta ciudad con la resignación de los visitantes/ en tránsito./ Me dejo atar, fascinado por ella/ a los recuerdos del presente:/ cosas que no tuvieron, por definición, un futuro/ pero que, ciertamente, llegaron a envejecer,/ pues las dejo a sabiendas/ de que son, tal vez, las últimas elaboraciones del deseo/ los caprichos lábiles que preanuncian la vejez" (*Pena de extrañamiento* 7).

*Las imágenes culturales.* Como señala el propio Lihn, "el poeta de paso no conocerá nunca Europa; se limitará a recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes. La Europa que él reconoce se funda en un terreno movedido e inconexo, en una informe herencia cultural. Nada de eso lo liga a la verdadera Europa" (Lastra 51). Las ciudades visitadas son percibidas a partir de referencias culturales: Rouen se encarna en la catedral que pintó Monet (*Poesía de paso* 67-69), Viena en el poema "Homenaje a Freud" (*Poesía de paso* 63-66) y "Muchacha florentina" (*Poesía de paso* 37-39) celebra una belleza "Alto Renacimiento" que va "camino de Sandro Botticelli" (*Poesía de paso* 48).

*Las analogías con el propio pasado.* El sujeto poético identifica las calles del barrio de Pigalle con las de Santiago de Chile: "Cerca de la Place Pigalle hay callecitas de mi barrio de arrabal, calles tranquilas, de buenos hábitos, por las que circulan en situación regular las prostitutas vecinas, sólo exhibiendo nalgas y senos allí por

razones estrictamente profesionales" (*París, situación irregular* 42). Pero el recuerdo siempre es engañoso: "La isla dispone de fantasmas artificiales/ con que llenar los huecos de la contrahistoria (...)/ Esas muchachas caídas de la luna a la nieve/ vestidas de pierrot y sus acompañantes andróginos/ fueron y no fueron mis amigos de juventud" (*Pena de extrañamiento* 8).

*La fotografía.* Se descubre como otra forma –fallida– de apropiarse de la realidad deseada: "Acto gratuito: tomarle una fotografía a la Tour Eiffel (...). El turista y sus actos gratuitos (la reproducción como primera fase de la producción) (...). El robo de la imagen deja intacta la realidad que aquella representa" (*París, situación irregular* 72-73); por su deseo de arraigarse en Nueva York, el hablante compra incluso "unos antepasados instantáneos": "En una barraca, cerca de Nueva York, el martillero liquidó el saldo de su negocio/ –un stock de fotografías antiguas– / ofreciéndolas a gritos en medio de las risotadas de todos:/ 'Antepasados instantáneos', por unos centavos/ Esos antepasados eran los míos, pues aunque los adquirí a vil precio/ no tardaron, sin duda, en obligarme a la emoción/ ante el puente de Brooklyn" (*Pena de extrañamiento* 7).

*El idioma.* Frente a otras capitales europeas, Madrid es recorrida por el sujeto poético con una emoción nueva, fundada en la esperanza de encontrar en el español la ansiada filiación. Así se aprecia en el siguiente cuarteto de tonos nuevamente vallejanos: "Vámonos vieja, vámonos a España/ del exilio pasemos al exilio,/ pues quizá de allí venga el auxilio,/ de nuestra propia lengua" (*París, situación irregular* 103). Sin embargo, el deseo de identificación se frustra una vez más: el hablante afirma mantener "un soliloquio en una lengua muerta" (*A partir de Manhattan* 50), que lo lleva a exclamar en un resentido verso: "no sé qué mierda estoy haciendo aquí" (Ibíd). "Exiliado" (*Poesía de paso* 32), "meteco" (*París, situación irregular* 71), "vagabundo" (*París, situación irregular* 87), errando "entre plásticos restos del naufragio" (*París, situación irregular* 93) o "náufrago en la tierra" (*Al bello aparecer de este lucero* 62), siempre está destinado al desencuentro, a la participación "por exclusión, entre paréntesis" (*París, situación irregular* 66) y a la "peregrinación solitaria" (*Poesía de paso* 3). Al marcharse de la ciudad se desdobra para ocupar un lugar de intersección entre el mundo del que procede y el espacio ajeno. Esta experiencia se manifiesta en el habla: "Hasta las palabras tienen que desdoblarse/ esralbodsed" (*París, situación irregular* 55) y en la propia conciencia: "[Tomo el avión]. Eso en lo que concierne a mi cuerpo, mientras el invisible/ ciudadano/ de esos rincones y esas calles/ tan innotorio como lo son, al fin y al cabo, entre sí,/ diez millones de habitantes/ seguirá aquí, delegado por la memoria,/ que llega a la aberración y toma entonces/ no sólo la forma de mi sombra:/ mi existencia hecha de algo que se le parezca./ Ese doble abrirá en mí un hueco que yo mismo no podría llenar/ con las anotaciones de mi diario de viajes" (*Pena de extrañamiento* 10).

El retorno a Hispanoamérica lo llevará a sentir su mundo como copia defectuosa del que ahora abandona: "[Será] mañana, cuando como un cuerpo sin la mitad de su alma/ despojado del terror que fascina, habite/ en cualesquiera de esas medio-ciudades, defectuosas copias de Manhattan/ y, por lo tanto, ruinas –nuestros nidos– / antes, después y durante su construcción,/ algunos de mis puntos de destino/

6. Lihn ha insistido en este tema en otras ocasiones. Así lo señaló a Piña –"Pienso que los escritores hispanoamericanos vivimos en un exilio interior, y ese exilio es Europa" (Piña 158)– y a Coddou: "La cultura [derivada] se asienta en una realidad-fantasma (...) Dicha realidad fantasma se llamó Europa y sigue siendo, en aspectos varios, el original de nuestros calcos. La condición de modelo se viene desplazando, desde hace cien años, a los Estados Unidos, (...) pero en otros planos Europa sigue dictando la pauta en la perfecta inutilidad del mimetismo" (Coddou 86).

cuando me vaya y no me vaya de aquí" (*Pena de extrañamiento* 10). El conflicto del meteco surge por tanto de su desarraigo entre una cultura que no reconoce y otra que no lo reconoce. Esta última situación provoca un desencanto reflejado especialmente en *París, situación irregular*: "Le sobran a París todos sus habitantes. La ciudad funciona por sí sola, es un bello espectáculo que puede ciegamente contemplarse a sí mismo. Las innumerables variantes de este espectáculo del que se participa por exclusión, entre paréntesis" (*París, situación irregular* 66).

La ciudad mítica es finalmente rechazada, pues se trata de un monumento cultural que incentiva las "situaciones regulares"; esto es, las formas de mantener la sociedad bajo un régimen conservador, alienante y superficial: "Oh, vieja, vieja civilización/ madre fálica en la que/ t-to-todas nuestras monstruosidades pueden/ decir su nombre/ y son buenos negocios/ situaciones regulares" (*París, situación irregular* 37). El extranjero se permite la irreverencia ante el mito: "Una parte de la inhibición que me infundía esta ciudad ha desaparecido desde que sigo el consejo de orinar en sus calles" (*París, situación irregular* 68). De este modo, la experiencia de Lihn cuestiona la idea del intelectual cosmopolita defendida en la Modernidad. De ella se concluye que nunca podremos integrarnos en una cultura extranjera.

"Sólo he vivido en Chile, pero he muerto -con perdón- de ciudad en ciudad o, más bien, he sido en todas ellas un ciudadano fantasma, prescindible y apasionado" (*Pena de extrañamiento* 18). ¿Significa esto que su sujeto poético mantiene una relación positiva con su propio espacio? Ya veremos que no. Como muchos autores de su generación, Lihn rechaza el concepto de patria y considera que el lugar en que nació, al que califica como "ese horroroso país trivial" (*Diario de muerte* 83), lastró su existencia de forma decisiva: "Nunca salí del horroroso Chile/ mis viajes que no son imaginarios/ tardíos sí -momentos de un momento- / no me desarraigaron del eriazó/ remoto y presuntuoso. / Nunca salí del habla que el Liceo Alemán/ me infligió en sus dos patios como en un regimiento/ mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible. / Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor: / el miedo de perder con la lengua materna/ toda la realidad. Nunca salí de nada" (*A partir de Manhattan* 53).

"Como el locústido me hubiera gustado ser", leemos en *El Paseo Ahumada*. Es decir, se hubiera deseado amar el lugar de origen. Sin embargo, el reflejo de Chile bajo el gobierno autoritario de Pinochet da lugar a dos poemarios claramente distópicos como son *La aparición de la Virgen* y el ya mencionado *El Paseo Ahumada*, sobre el que comenta "intenté hacer con palabras algo tan injusto, violento, estridente, agobiador, cómico, irrisorio y desesperado como el Paseo Ahumada" (Lihn "Entrevista" 26)<sup>7</sup>.

7. Aquí es necesario adjuntar su explicación sobre el significado de este enclave urbano: "El Paseo Ahumada iba a ser la pista para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El Paseo Ahumada es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo. Éstos, para evitar ser decomisados, (...) deben correr constantemente por el Paseo, imprimiéndole un ligero aire de estadio en vísperas de las Olimpiadas. El Paseo (...) es la dura escuela en que impedidos de toda clase, especialmente

## ALIENACIÓN EN EL OFICIO

"Me condené escribiendo a que todos dudaran/ de mi existencia real/ (días de mi escritura, solar del extranjero)" (*La musiquilla de las pobres esferas* 68). Así expresa el sujeto poético el enajenamiento que sufre el escritor en razón de su oficio, hecho que también se manifiesta a partir de una imagen recurrente en los textos de Lihn: la del poeta como una serpiente en su celda de vidrio, atento sólo al deseo de la poesía, expulsado del paraíso: "Yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio, en el rincón más sombrío del parque, / ajena a la curiosidad que apenas despierta, ajena a los intereses de la tierra, su madrastra; / yo soy ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras todo despierta" (*La pieza oscura* 64)<sup>8</sup>.

De ahí a la representación del poeta como Narciso o de la poesía como ejercicio onanista sólo hay un paso, hecho que da fe de un rasgo fundamental en el arte contemporáneo: "Silencio, muerte del analista, todos somos analizantes, simultáneamente interpretados e interpretantes en una circularidad sin puerta ni ventana. Don Juan ha muerto; una nueva figura, mucho más inquietante, se yergue. Narciso, subyugado por sí mismo en su cápsula de cristal" (Lipovetsky 37).

Basta constatar la recurrencia en la poesía lihniana de una imagen: la del hablante que se mira al espejo<sup>9</sup>. En *Poemas de este tiempo y el otro* el sujeto se muestra aún fuertemente identificado con la entidad autorial: "Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido; / porque de tanto verme en este espejo roto / he perdido el sentido de mi rostro / o, de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito" ("La vejez de Narciso". *Poemas de este tiempo y el otro* 47). El pasaje final de *Escrito en Cuba* ya establece una distancia del hablante con respecto al rostro contemplado: "Esta cara que miro en la oscuridad en el espejo / es la de un condenado sin apelación / a una maldita vejez" (*Escrito en Cuba* 49), y en "No hay Narciso que valga" ya reconoce: "A los cincuenta y dos años el espejo es el otro. / No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse / en el otro a sí mismo" (*Al bello aparecer de este lucero* 3). En este paulatino proceso de extrañamiento, el sujeto termina identificándose con un travestido al que ve pasear por las Ramblas de Barcelona, que imagina en el momento de observar su reflejo: "Ante el espejo abominable / cópula que multiplica el número de lo mismo / alza el busto -ese simulacro- y miente

ciegos nunca antes vistos aquí en tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento. Son razones de economía las que lo han convertido (...) en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia, desde los más espectaculares hasta los más secretos, sin que ninguno de ellos escape a la publicidad" (*El Paseo Ahumada* 28).

8. Las referencias en este sentido se multiplican en su obra. Así se aprecia en *La musiquilla de las pobres esferas* -"En un panal de vidrio, / en mi celdilla hermética, / robo a la angustia horas de mi razón / muriéndome / en el trabajo estéril de poeta" (*La musiquilla de las pobres esferas* 58) y especialmente en el estremecedor poema "El escupitajo en la escudilla": "Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo: seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en mi rincón a esperar el deseo" (*La musiquilla de las pobres esferas* 73).

9. El espejo, símbolo de la escritura, permite disfrazar los propios sentimientos, por lo que Lihn concluye uno de sus más intensos poemas de amor escribiendo: "Me permito, Nathalie, mojar estos originales / con lágrimas de cocodrilo frente al espejo" (*Poesía de paso* 86).

la voluptuosidad con que acaricia/ senos que –si no tiene– existen por el milagro doloroso de la silicona” (*Pena de extrañamiento* 35).

### ALIENACIÓN EN EL DEVENIR HISTÓRICO

El sujeto del poema “A Roque Dalton”, que se presenta a sí mismo como un actor vestido con ropas de otra época, ignorante del papel que le ha tocado en la vida, comenta: “Envejezco al margen de mi tiempo/ (...) porque no puedo comprender exactamente la historia” (*La musiquilla de las pobres esferas* 80). Este sentimiento de extrañeza, repetido en otros textos de *La musiquilla de las pobres esferas* –“En pie de guerra todos menos yo./ Ama de casa en pie de guerra/ contra la rata que la invade,/ niños en pie de su futuro, con una guerra/ por delante,/ hombres al pie del pie de guerra con sus/ insignias y proclamas./ Menos yo en pie de qué,/ en pie de poesía, en pie de nada” (*La musiquilla de las pobres esferas*, 57-58)– comienza a destacarse en *Escrito en Cuba* (1969), libro en el que la sed de absoluto de los primeros textos es desplazada por una desolada e irónica visión del mundo, y en que el poeta, radicado en La Habana posrevolucionaria y empleado por entonces en Casa de las Américas, expresa su sentimiento de culpa por no hallarse comprometido con la “Causa”. El remordimiento es común a los autores de su generación, pues en los años sesenta “la poesía se sentía inferior frente a una idealizada acción política” (Cobo Borda 48). Sin embargo, Lihn fue consciente muy pronto de las fallas existentes en el discurso de los poetas comunicantes, como señaló en una entrevista con Luis Díez: “En *Escrito en Cuba* son frecuentes los testimonios del sentimiento neurótico de culpa con respecto a una confrontación entre el mundo de la acción y el de la palabra o mundo poético (...). Ahora me parece que es una exageración, porque el fracaso de la palabra poética no es menor que el fracaso del discurso histórico” (Díez 108).

El poeta que compuso una elegía al Che Guevara en el 68 recalca en una entrevista publicada once años después: “la elegía al Che no me gusta, especialmente como tema político, y resulta prescindible” (Díez 107). Es el mismo desencanto que rezuman en *La musiquilla de las pobres esferas* los poemas “Si se ha de escribir correctamente poesía”, “Época del dato” y “Revolución”: “Y soy como se ve, un pequeño burgués no vergonzante/ que ya en los años treinta y pico sospechaba/ que detrás del amor a los pobres/ de los sagrados corazones/ se escondía una monstruosa duplicidad (...)./ La revolución/ es el nacimiento del espíritu crítico y las/ perplejidades que le duelen al/ imago en los lugares en que se/ ha completado para una tarea/ por ahora incomprensible/ y en nombre de la razón la cabeza vacila/ y otras cabezas caen en un cesto/ y uno se siente solitario y cruel” (*La musiquilla de las pobres esferas* 32-33).

Pero esta desconfianza en los grandes relatos políticos no significó que el escritor abandonara el complejo de culpa por su pasividad. El siguiente poema sólo puede explicarse como reacción a la pesadilla provocada en Chile por el golpe de estado de Pinochet, al que Lihn se enfrentó tanto con su palabra como con sus *performances* callejeras: “De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca./ Izo este par de calzoncillos/ hago flamear mi par de calcetines/ Y dónde

–pienso– lavan la ropa sucia los sin casa./ Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso, la guerra/ ni estoy en paz conmigo mismo ni con nadie/ (quién demonios es el sí mismo en estos casos)/ en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella –y me traiciono–/ una bandera de rendición” (*El Paseo Ahumada* 21).

A partir de 1983, con la publicación de *El Paseo Ahumada*, la denuncia de la dictadura se intensifica en su obra. No en vano el 10 de agosto de 1982 comenzó en Chile la primera Marcha del Hambre, con la que se iniciaron las protestas nacionales que llegaron a reunir 500000 opositores a la Dictadura militar. El sentimiento de culpa, unido a su escepticismo ante la actividad poética, explica la frecuencia de una imagen –quizás tomada de Valéry– fundamental en su literatura, por la que presenta al hablante poético como un mendigo que recoge restos de realidad para componer su obra: “Así me veo en el mundo de la fragmentación como un *clochard* escarbando en el basural de las palabras en el basural de las cosas (...)./ No he colgado los hábitos de la poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte/ por eso los arrastro lejos del falansterio,/ (...) versos de remiendo, parches verbales costuras de palabras y montoncitos de lo que voy encontrando en la arena mientras vagabundeo con mi bastón de clavo para ensartarlo todo, estos restos que no se me disputan” (*Escrito en Cuba* 14)<sup>10</sup>.

### ALIENACIÓN RESPECTO A LOS OTROS

El sentimiento de soledad traspasa la poesía de Lihn desde sus primeros textos. En *La pieza oscura* ya plantea la angustia del niño abandonado: “Y allí afuera no hay nadie (...)/ nadie salvo el reflejo difuso de/ todos los rostros/ en los vidrios intactos empavonados de nadie” (*La pieza oscura*, 30). La soledad adquiere concreción física en *La musiquilla de las pobres esferas*, lo que aumenta la intensidad de la experiencia:

Soledad este olor a orfelinato: no veo sino casas, gente, mundo,/ y toda la desdicha en mí sepulta (*La musiquilla de las pobres esferas* 72).

Ah soledad para la cual no hay freno ni otro/ camino que el que a ti me devuelve/ El sonido del mar a una cierta distancia tenía por línea de rompiente esta voz/ y yo seré su lamentable Ulises/ ansioso de no importa qué sirena (*La musiquilla de las pobres esferas* 54).

La soledad sin pausa de la que otros beben/ a la hora del cocktail/ no es mi vaso es mi tumba, me la llevo a los/labios,/ braceo en ella hasta perderme de vista/entre su oleaje mórbido./La soledad no es mi canario es mi monstruo/ como si cohabitara con un asilo de locos (*La musiquilla de las pobres esferas* 57).

10. La imagen del alma como peso que se lleva a la espalda quizás proceda del famoso poema baudelairiano “Cada quien lleva su quimera”: “Encontré varios hombres que andaban encorvados./ Cada uno llevaba sobre su espalda una enorme quimera, tan pesada como un saco de harina o de carbón/ (...) estaban impelidos por una invencible necesidad de caminar” (Baudelaire *Pequeños poemas en prosa* 20).

Mi soledad babea tanto a tango/ el repertorio de las que se fueron  
(*La musiquilla de las pobres esferas* 16)<sup>11</sup>.

La incomunicación se intensifica en las ciudades modernas, en las que sabemos del suicidio del vecino porque dejamos de oír sus pasos sobre nosotros –“Un estudiante que ayer no más se abría paso entre la muchedumbre (...) / casi nadie, un hombre joven como yo y como yo dispuesto a salir adelante / puso fin a sus días” (*Poemas de este tiempo y el otro* 36)– y donde el televisor se erige en objeto de adoración en uno de los mejores poemas lihnianos: “Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa atomizado / en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión / en colores. / De esa llama sólo se salvan los cuerpos. / En cada hogar una familia a medio elaborar clava sus ojos de vidrio / en el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños” (*A partir de Manhattan* 75).

Los problemas de comunicación vienen motivados por el egoísmo: “Piensa en la extraordinaria cantidad de ignorancia de la que se ha armado el mundo en lo que a ti se refiere y cómo ella no lo afecta en nada. La gente ¿de qué habla? Porque tú hablas de ti” (*París, situación irregular* 44-45). En este espacio de soledad, las miradas jamás se devuelven (así lo demuestran los poemas dedicados al viaje en metro de *A partir de Manhattan*), y si lo hacen, es para reflejar la hostilidad, como una chica que lanza al hablante “una mirada obviamente glacial, un cuchillo que podía desprender el alma del cuerpo” (*A partir de Manhattan* 76).

La relación amorosa, imposible por definición, se plantea ya como un ejercicio narcisista, “pasión de mirarse / en el otro a sí mismo” (*Al bello aparecer de este lucero* 3). El conflicto surge porque nos negamos a reconocer la verdad: “No hemos nacido para el amor, hemos nacido para el coito que embadurna la sangre”; “imposible distinguir entre el sudor y la sangre / que se disputan dos bocas reseca” (*La Pieza Oscura* 47-48), por lo que “poco importa que nuestros dedos entrelazados sean / los dos juegos de cuchillos” (*Al bello aparecer de este lucero* 14).

Este hecho explica que *Al bello aparecer de este lucero*, dedicado enteramente al amor en sus más diversas fases, sea un poemario dolorido, en el que se cuenta la experiencia simultánea –y por tanto insatisfactoria<sup>12</sup>– de dos relaciones: la que acaba (con una Ariadna a la que se abandona y, sin embargo, no se olvida) y la que comienza (con una joven “amada enemiga”): “Hay, y son figuras mellizas / el dolor del amor que está naciendo / (...) y el dolor (...) de la otra Venus que agoniza” (*Al bello aparecer de este lucero* 12). Experiencia angustiada, “está en el pasado su futuro / y en parte alguna su culminación”, por lo que el yo lírico lamenta la inevitabilidad “del amor y desamor enamorados” (*Al bello aparecer de este lucero* 33).

11. En estos poemas se hacen sentir de nuevo los ecos de Vallejo: “La angustia de saberse en esta angustia / al salir a la noche / porque ya no se tiene otra salida / este mundo mortalmente deshabitado para mí / como si alguien me hubiera quitado el saludo / masivamente / Puente de qué / roto entre yo y las gentes / Qué delgadez la de mi pobre sangre / por no mezclarse, en realidad, a nada” (*La musiquilla de las pobres esferas* 68).

12. En *Estación de los desamparados* se repite esta situación enajenante: “Hablaré / de ti con otra y de otra contigo / igual que Manzanero” (*Estación de los desamparados*, 54).

El deseo de identificación con el otro suscita la imagen reiterada del amante que se transforma en la mujer amada, y que constituye asimismo la base del cuento “Para Eva” en *La República Independiente de Miranda* (1989): “En mi sueño de transformista despierto convertido en ti” (*Al bello aparecer de este lucero* 55); “Vuelvo a París con el cuaderno vacío, / tu trasero en lugar de mi cabeza, / tus piernas prodigiosas en lugar de mis brazos, / el corazón en la boca no sé si de tu estómago o del mío. / Todo lo intercambiamos, devorándonos: órganos y memorias” (*Poesía de paso* 75); “El sexo se desdobra, me brotaron tus brazos, / deseo a la deriva sin forma ni figura / compostura, carnet de identidad” (*Al bello aparecer de este lucero* 65).

Sin embargo, la soledad final es la tónica común de estos poemas, fracaso que se acrecienta cuando el sujeto poético agoniza, y siempre en el límite –“Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos / por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad” (*Diario de muerte* 27)– escribe a una antigua amante: “Ahora sí que tú y yo estamos más lejos uno del otro / que dos estrellas de diferentes galaxias (...) / Duele separarse poco a poco de los sanos a quienes / seguiremos unidos, hasta la muerte / separadamente unidos” (*Diario de muerte* 45). Lihn, a punto de morir, encuentra la mejor expresión del extrañamiento en el impresionante cuadro de Max Klinger *Totte Mutter*: “Qué otra cosa se puede decir de la muerte / que sea desde ella, no sobre ella. / Es una cosa sorda y muda y ciega (...) / sobre cuyo pecho plano como una lápida, yo, el bebé / mezcla de sapo y ángel, miro a los espectadores con terror / nunca los mismos, siempre ausentes / como en un teatro / donde se representa una obra congelada” (*Diario de muerte* 65).

Tras comentar las diferentes vertientes que adopta el motivo de la alienación en la escritura de Enrique Lihn, veamos ahora las estrategias utilizadas por el autor para expresar este sentimiento de extrañamiento.

#### LA TRANSFORMACIÓN DEL SUJETO POÉTICO

Como ya señalamos, en sus “Notas sobre poesía hispanoamericana actual” Pedro Lastra considera el enmascaramiento del sujeto como una de las características fundamentales de la lírica de nuestro tiempo: “Muy frecuente y difundida en la poesía actual es la aparición del personaje, de la máscara o del doble en el espacio poético. Se trata de un proceso que se puede describir como *traspasos de la palabra*, desdoblamiento que delatan un intento paradójico de despersonalización del hablante, y que Enrique Lihn ha visto como una suerte de culminación de la instancia desromantizadora iniciada por Baudelaire; Lihn ha designado ese proceso, en varias oportunidades, como *transformación del sujeto poético*” (Lastra “Notas” 11).

Los antecedentes de este procedimiento, que constata el fin de la identidad en beneficio de la idea de alteridad –el “yo” poético como “otro”– se encuentran en el desdoblamiento del sujeto presente en los monólogos de *La pieza oscura* y *La musiquilla de las pobres esferas* –“Monólogo de un padre con su hijo de meses”, “Monólogo del viejo con la muerte” y “Monólogo del poeta con su muerte”–, regidos por un mecanismo dramático que permite superar la primera persona poética.

Sin embargo, sólo con *Estación de los desamparados* (1972) Lihn inicia la experiencia de dejarse atravesar por el discurso de otros personajes de la sociedad. "Soy el escenario y los actores de este psicodrama", comenta el hablante de *El Paseo Ahumada*. Asimismo, los poemas de *Estación de los desamparados* dan entrada a voces plurales y descontextualizadas, procedentes en la mayoría de los casos de amigos peruanos que comentan en primera persona la situación de su país. La intensificación del procedimiento lleva a que el sujeto de *El Paseo Ahumada* se reconozca como un objeto creado en y por la palabra: "Ésta es una 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" (*El Paseo Ahumada* 16).

Carmen Foxley subraya el interés de Lihn por las máscaras poéticas: "Se ha hecho notar el ajenamiento, la extrañeza, el distanciamiento y el desdoblamiento del sujeto productor enmascarado bajo la figura del mendigo, el voyerista, el horrible bufón, el visitante en tránsito y el histérico. Habría que incluir el charlatán, el meteco, el energúmeno y el fantoche, explícitamente nombrados en sus poemas" (Foxley "Excéntricos" 15). Para Mauricio Ostria, "en todos estos casos, la máscara tiende a funcionar como alter-ego del sujeto textual, imagen y autoimagen deteriorada del otrora poeta glorificado, irrisión de sus poderes, burla de sus palabras" (Ostria 53). El propio autor explica esta fragmentación por "una cierta descomposición sufrida por el sujeto poético, el cual, incapaz de mantener su unidad, a partir de un proceso de pluralización, se reconoce finalmente como máscara" (Lastra 134).

Entre todas las voces asumidas por Lihn destaca la del energúmeno, personaje que da su voz a algunos de los sonetos de *Por fuerza mayor*. El empleo de este sujeto lírico y del soneto vino motivada, según Lihn, por el terror con el que vivió el verano del 74, época de sangrienta represión pinochetista:

La nadería de la personalidad se hace objetivamente patente durante el terror, cuando el individuo no cuenta; para nada cuentan tampoco –salvo error o excepción– las jerarquías personales (...). Escribí una gran cantidad de sonetos que pretendieron reprimir en ese género o forma rígida una palabra desorbitada, a la manera de un siglo de oro español puesto al día por las circunstancias. Me pareció que la armadura torturante del soneto podía hacer las veces de una censura incorporada al lenguaje censurado y provocar por lo mismo –lapsus-disparate– el retorno de lo prohibido (...) Enmascaramiento barroco y degradación de un lenguaje canónico o canonizado por la historia literaria (Gottlieb 40).

Lihn, que encuentra claras similitudes entre esta época y la del siglo de oro español –"se trata de una suerte de repetición en lo cultural, por parte de Hispanoamérica, del destino del siglo de oro español (...), una necesaria combinación de escepticismo y esperanza" (Lastra 52) adopta una voz desahogada para combatir la represión: "Me interesa ver qué ocurre para los individuos que escriben *in situ*, en el lugar de la represión, como lo estuvo Cervantes, como lo estuvieron los autores de la picaresca (...). Y que, por eso, son ambiguos: hacen una literatura de la que

sólo puede dar cuenta una lectura polidimensional. Son tipos, por ejemplo, que asumen para hablar el papel de bufón, que puede decir todas las verdades que quiera a condición de reconocer la situación objetiva en que ha sido colocado: la de bufón" (Coddou 149). Asimismo, señala en la entrevista con Gottlieb: "Yo quería hacer hablar, en la forma represiva del soneto, un *desideratum* de las bajas pasiones. Las de una especie de super-ello a quien llamé allí *El energúmeno*, *El vaca*, *El buitre*, *El terrible Tetras Negras* (Gottlieb 41).

Este personaje, existente en la realidad, hizo famosa su desfachatez en *El Quebrantahuesos*, la revista iconoclasta que Lihn editara junto a Parra y Jodorowsky en los años cincuenta. La voz del energúmeno se hace eco de las palabras de Octavio Paz en *Posdata* (1970) cuando el mexicano señalara que "en el momento en que una sociedad se degrada, política y socialmente, lo primero que se gangrena es el lenguaje" (Paz 42). Así lo refleja Lihn: "Los sonetos del energúmeno debían dar cuenta de una sociosis, por medio del correlato verbal de una situación que invitaba u obligaba, por decreto, a la delación gratificándola, y que patrocinaba el asesinato en sus formas más aberrantes. El lenguaje de ese operativo debía ser elusivo, pero de una grosería total, fecal" (Gottlieb 41). Esta "parresia" o rudeza verbal, propia del personaje cínico, se opone a la mentira incentivada por la dictadura. Así se aprecia en "El soneto de forma recoleta", que recuerda el tono escatológico de algunas letrillas burlescas de Góngora:

El soneto de forma recoleta  
con sus catorce caras recortadas  
no es un resumidero de cagadas  
a no ser que se escriba a la maleta.

Yo que soy por ejemplo pura jeta  
–una lengua de víbora afamada–  
dejo en el sonetear la mala hablada  
de lado y me resigno a la receta.

Con elegante gesto, a la española  
hablo de lo que no me importa un bledo  
cincel en mano dejo en paz el ego

y me tercio el soneto en banderola:  
Lope de Vega, Góngora y Quevedo  
como quien dice Pedro, Juan y Diego (*Por fuerza mayor* 30).

Siguiendo este principio, el hablante del *El Paseo Ahumada*, que toma al patético Pingüino como "tomacorrientes" de la realidad, descubre la única lengua en la que se puede hablar de la dictadura: "En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara/Para eso basta con nuestro monumento/el Paseo Ahumada; en una lengua de plástico debiera/intrínsecamente amordazada y, por supuesto, desechable. Usted/le da cuerda y ella dice su Canto General sin necesidad de la pila eléctrica, únicamente por cien pesos" (*El Paseo Ahumada* 10). El mismo Lihn



reconoce en el prólogo la necesidad de hablar del Chile pinochetista a través de un discurso desgarrado, en verso libre y paroxístico:

Así pues, en verso libre (¡algo que lo sea!) [el poeta] le ha tomado el pulso a este brazo de alborotado mar humano, cuidando de hacerlo en el estilo paroxístico que se impone, por sí solo, a autores, moribundos o vendedores ambulantes. Entre la vida y el paro cardíaco, entre la letra y el borrón, entre el hambre y el plato de tallarines (...) Dicho todo lo cual, el autor de estas páginas agradece al Decenio la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paseo, sus semejantes, sus hermanos (*El Paseo Ahumada* 28)<sup>13</sup>.

El lugar desde el que habla este nuevo sujeto no es ya el que ocupaba el hablante inspirado de la poesía tradicional, quien se reconocía como poseedor de un privilegio. Ahora se deconstruye permanentemente un discurso que ha perdido su vigencia y autoridad, consumándose así "the loss of mastery" propugnado por Craig Owens para nuestro tiempo (Owens 57). Así, el hablante de *El Paseo Ahumada* asume su propia desmitificación en la figura de un vate marginal propio de la sociedad decadente, negativo del "yo" nerudiano en el *Canto general*: "Canto general/ Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones/ Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción" (*El Paseo Ahumada* 9)<sup>14</sup>.

### LA FRAGMENTACIÓN DE LA ESCRITURA

"A mí—dice Lihn— me gusta la *escritura*, por usar el término que ahora se lleva tanto: todo aquello que no se ha orquestado dentro de un molde genérico, que no ha entrado en los géneros establecidos" (Lastra 78). De ahí su interés por formatos literarios como el libro de viajes o el diario, en los que se puede incluir un material estético absolutamente misceláneo. De este modo, define *Escrito en Cuba* como "una especie de diario/ Anotaciones Fragmentos de lo que fue, impresiones digitales/ Restos de lo que alguna vez será" (*Escrito en Cuba* 37).

13. La tiranía se refleja incluso en las fuentes que flanquean el Paseo, guardianas del régimen por impedir las manifestaciones con su estratégica disposición: "La Estética del Vivac salpica a sus mirones/ son fuentes que mantienen el orden y la ley del chorro/ en el Paseo Ahumada" (*El Paseo Ahumada* 5). Las comparaciones irónicas con enclaves culturales prestigiosos evidencian la degradación del espacio que define el Decenio: "¿No se sienten ellos en las proximidades de Versalles?/ ¿No les recuerda la Fuente de Trevi/ y a los modernistas la fuente Castalia/ y a los wagnerianos la cueva del cisne?" (*El Paseo Ahumada* 5). O, en "Las siete plagas en el paraíso terrenal", donde se habla de "Talca, París y Londres y el Paseo Ahumada./ El sueño del pibe hecho realidad en la palabra/ florida del discurso inaugural" (*El Paseo Ahumada* 12).

14. Se trata de una ironización de los versos nerudianos "yo vengo a hablar por vuestra boca muerta", "hablad por mis palabras y mi sangre" (Neruda 124-132), herederos de los de Walt Whitman ("and what I assume you shall assume" (Whitman *Leaves* 28) o "I am the man, I suffered, I was there" (Ibid 66)).

Entre los textos que comentamos destaca especialmente la disposición fragmentaria de *París, situación irregular*, de cuyas modalidades de escritura hace Carmen Foxley un significativo inventario:

Entre esas escrituras se pueden señalar las citas extraídas de periódicos parisinos, los títulos de obras pictóricas, esquemas de las CORRESPONDENCIAS del Metropolitano, citas de escritores y críticos de arte, inscripciones en monumentos. También, formas del código de comunicación social: dedicatorias, despedidas, testamentos, instrucciones para el usuario. Formas de comunicación del código estético-literario: las frases antes señaladas, más algunas estrofas tradicionales. Formas de escritura propias de la crítica pictórica, o de la descripción científica. A todas ellas se agregan los signos gráficos, las llaves, ideogramas y palabras invertidas (Foxley 22).

También es significativa la disposición de *El Paseo Ahumada*, escrito en formato periódico, con dimensiones de tabloide, titulares de prensa para los textos y un diseño transgresor, con hojas encarnadas para reflejar la "crónica roja" en que se ha convertido Chile bajo la dictadura.

Pero la fragmentación poética no sólo se percibe en la disposición de los textos. Desde el punto de vista semántico se fractura la cohesión textual mediante rápidos cambios de enfoque, bruscos desplazamientos en el tiempo y el espacio y confusión de las voces poéticas; en el pragmático, el lector se ve obligado a contextualizar poemas que no ofrecen demasiadas pistas sobre la situación comunicativa a la que se refieren; en el morfosintáctico, son frecuentes las alteraciones rítmicas, los guiones superfluos que cortan el discurso, las incongruencias y las figuras de contradicción que constatan la inconsistencia del concepto de identidad y develan un espacio fragmentado. Así se aprecia en los siguientes ejemplos: *oposiciones*: "Una ruina de lo que no fue entre los restos de lo que fue" (*Pena de extrañamiento* 34); *contradicciones* (*A partir de Manhattan*): "profundidad exterior", "un muerto que les habla", "se dejan no se dejan ver", "todo en un sitio sin lugares", "sabe que no sabe", "sólo veo que no veo"; *paradojas* (*Pena de extrañamiento*): "La catedral más grande del mundo está vacía", "se necesita todo el peso de Dios/ para que al otro lado del fiel de la balanza/ vayan subiendo esos pobres de espíritu", "aunque no puede florecer insiste en sus raíces".

### EL RECURSO A LA INTERTEXTUALIDAD

La pérdida de una voz única conlleva el fin de la conciencia de estilo y el recurso continuo a la intertextualidad. La poesía de este periodo se escribe por primera vez, según Paz, "con toda la tradición (hispanoamericana y occidental) a disposición del poeta" (Paz "Alrededores..." 26). Ya en su temprano ensayo "Definición de un poeta", Lihn defendía el recurso a la tradición frente al discurso marxista que la cuestionaba: "Sobre lo que conviene insistir es que el poeta debe desarrollar la

conciencia del pasado, y que está obligado a continuar desarrollando esta conciencia durante toda su carrera" (Lihn "Definición" 34). Consciente de no poseer una voz propia, el sujeto poético se retrata a veces como un loro ridículo, condenado a la repetición de los grandes maestros: "Un mundo de personas que yo ignoro/ como me reconozco en la ignorancia/ que ellas tienen de mí con su abundancia/ de igualdades me igualan: canto en coro./ Sus voces son las que repito: un loro/ inigualable por la resonancia/ con que pela su grito, la distancia/ así rasgada por un pico de oro..." (*Por fuerza mayor* 49).

Lihn juega con los más variados hipotextos. *Estación de los desamparados* y *El Paseo Ahumada* suponen una revisión en letra y formato de las antiguas crónicas de Indias, como reconoce el autor en el prólogo al primer volumen –"Este libro, pues, que abunda en un corazón partido, es al mismo tiempo la crónica del Perú" (*Estación de los desamparados*, 7)– y en su entrevista con Pedro Lastra: "Mi trabajo evoca la actividad de un cronista (...); aspiré a ponerme en ambiente, a la manera de un escribano que hacía un caprichoso inventario del virreinato" (Lastra 61). Gloria Favi, que rastrea el sentido del género crónica en *Estación de los desamparados* (Favi 68), subraya su continuación en *El Paseo Ahumada* (1984), parodia de la representación heroica del país instituida en las *Cartas* de Pedro de Valdivia, *La Araucana* de Alonso de Ercilla o *La Histórica relación del reino de Chile*, de Alonso Ovalle. Así, destaca la degradación del pasado chileno en fragmentos como "Strip-tease de la recesión" –"La Prostitución ese camino + fácil que pasa/ x el laberinto Ahumada/ Santiago del Nuevo Extremo"– o "Se recepcionaría a los exiliados en el Paseo": "Santiago medieval con sus garitas de flora aciaga y su fauna/ ciegame acampada en el Vivac/ fluyendo ociosamente a toda hora/ tan cesantes como estábamos los araucanos en el decir de los conquistadores" (*El Paseo Ahumada* 14). Asimismo, *El Paseo* se presenta como una corte de los milagros copada por juglares, mendigos, músicos ciegos y bufones, calificados irónicamente como "orgullo nacional" o "dioses" (*El Paseo Ahumada* 12).

Sin embargo, si existe un poemario cargado de alusiones transtextuales en la poesía de Lihn éste es *Al bello aparecer de este lucero* (1983), en el que se mantiene un continuo diálogo cultural con la literatura española de los siglos de Oro. Ya el título remite a un verso de Herrera tomado de la canción V a doña Leonor de Milán: "El sacro rei de ríos/ que nuestros campos baña,/ al bello aparecer deste Lucero/ cubrió los vados ríos/ al pie de la montaña (...)" (Herrera 82). Desde este momento, *Al bello aparecer de este lucero* recurrirá constantemente a una tradición literaria que admira pero que, asimismo, discute. Así, por ejemplo, si Quevedo escribió: "amo y no espero porque espero amando", el hablante de Lihn replica: "De esta engañosa dialéctica sálvese antes que el alma el cuerpo/ No es más que la rodada del siglo XVII/ y, por añadidura, español;/ un plato que mata el hambre y enseguida al hambriento" (*Al bello aparecer de este lucero* 36).

## UTILIZACIÓN DE MODOS OBLICUOS DE EXPRESIÓN

Lihn utiliza los modos oblicuos de expresión (ironía y parodia) para defenderse de una realidad enajenante, represiva y distópica. Consciente de la importancia del primer recurso en su literatura, escribe en "Época del sarcasmo": "Los ironistas no estamos completamente de más" (*Al bello aparecer de este lucero* 38). El discurso irónico se desarrolla especialmente en relación al tema amoroso, pues facilita la contención del sentimiento en una actitud marcada por la voluntaria distancia. Selecciono algunos versos significativos en este aspecto: "No puedo decirlo: pienso en ti" (*Estación de los desamparados* 12); "No me resisto a las expresiones patéticas,/ siempre, es claro, de pésimo gusto, y que duelen por añadidura" (*Por fuerza mayor* 75); "Yo aún simulaba hablar/ después de haber perdido al tocarte el aliento"; "Leo estos versos como si fueran de otro/ que nació y murió en mí por unos meses/ de eso hace ya tan poco tiempo (...) Pero estoy agotado/ Sufro, seguramente, de anemia perniciososa" (*Al bello aparecer de este lucero* 85).

La ironía se convierte también en una afilada arma de denuncia, como ocurre cuando el hablante del *El Paseo Ahumada* le espeta a un indigente: "Si te enfermas (...) no tienes más que acudir a una clínica particular", haciéndole el absurdo cálculo de que para pagar la intervención debería ahorrar "veinte pesos por día durante cinco mil días" (*El Paseo Ahumada*). En *La aparición de la Virgen* se recuerda a los desaparecidos del régimen con la frase: "Los muertos de nuestra época acostumbran suicidarse" (*La aparición de la Virgen* 23). El poemario se cierra con un verso que no necesita comentario: "En el torcido estado de Desecho abundan los espectros del Derecho" (*La aparición de la Virgen* 42).

En el mundo de gran guiñol generado por la dictadura, la parodia se convierte en recurso fundamental para expresar el contrasentido. Así lo demuestran los siguientes ejemplos extraídos de *La aparición de la Virgen*, con parodias del Padre Nuestro –"líbranos de tus falsas apariciones", "Hágase mi voluntad y no la suya"–, de los mandamientos –"Odiaos los unos a los otros"–, de Baudelaire –"no sería mejor que me fuera a comer hipócrita lector mi hermano mi semejante"–, de la jerga vulgar para reseñar los procedimientos de la represión –"ahora vamos a enseñarte cómo estamos trabajando actualmente"–, del lenguaje militar –"no-no-no A-té-en-ci-ón"–, o del periodístico –"empezó a hablar, atención, escuchen, escuchen"– entre muchos otros.

En definitiva, a través de la poesía de Lihn he intentado establecer los rasgos que definen la mejor lírica hispanoamericana y de la Posvanguardia. Marcada por el signo de la alienación, la obra del escritor chileno pone en crisis la noción de sujeto poético y de estilo individual, recurriendo a una escritura fragmentada y cargada de alusiones intertextuales, en la que la expresión directa es sustituida por la ironía y la parodia. Como señalara acertadamente Mauricio Ostria, con cuyas palabras cierro mi exposición:

Ahí está la escritura de Lihn y la razón de la escritura de Lihn, oponiendo a la lírica canónica, a la lírica como fusión de sujeto y objeto y superación de las contradicciones y antinomias, una poesía de signo

distinto: escritura del desgarramiento y la distancia, de la brecha insalvable entre el hombre y el mundo, entre la palabra y lo real, "pena de extrañamiento" que no sirve para nada, que no sustituye a nada, pero sin la cual no se puede vivir. (...) Así, de su derrota, de su precariedad y su impotencia, la poesía de Lihn hace su triunfo: da la medida de lo humano y de los tiempos que corren (Ostria 58).

## OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. México: FCE, 1987.
- Baudelaire, Charles: *Pequeños poemas en prosa*. México: Premiá, 1989.
- Cobo Borda, Juan Gustavo: *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985.
- Coddou, Marcelo: "Lihn: a la verdad por lo imaginario", *Texto crítico*, 1978, vol. 2, n° 11. 13-21.
- Díez, Luis: "Enrique Lihn: Esclarecedoramente autocrítico", *Hispanic Journal*, 1980, vol. 1, n° 2. 105-15.
- . "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación", *Hispanic Journal*, vol. 2, n° 2. 119-131.
- Favi, Gloria. "Enrique Lihn, cronista de la ciudad", *Revista Chilena de Literatura*, 1993, n° 43. 131-36.
- Foxley, Carmen: "Enrique Lihn y los juegos excéntricos de la imaginación", *Revista Chilena de Literatura*, 1993, n° 41. 15-24.
- . *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.
- Galindo, Óscar: "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn", *Revista Chilena de Literatura*, 1994 n° 46. 101-109.
- Gottlieb, Marlene: "Entrevista: Enrique Lihn", *Hispanamérica*, 1983, n° 36. 35-44.
- Herrera, Fernando de: *Poesías*. Madrid: Clásicos Castellanos, 1984.
- Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1980.
- . "Notas sobre poesía hispanoamericana actual", *Inti*, 1984, n° 18-19. 9-17.
- Lértora, Juan Carlos: "Sobre la poesía de Enrique Lihn", *Texto Crítico*, 1977, n° 8. 170-180.
- Lihn, Enrique: *Nada se escurre*. Santiago: Casa Nacional del Niño, 1949.
- . *Poemas de este tiempo y el otro*. Santiago: Renovación, 1955.
- . *La pieza oscura*. Madrid: Lar, 1984. [1963]
- . *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas, 1966.
- . "Leer a Kafka", *Granma*, 3 de junio de 1967, 12-13.
- . *Escrito en Cuba*. México: Era, 1969.
- . "Momentos esenciales de la poesía chilena", en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. Cuba: Casa de las Américas, 1969. 187-188.
- . *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- . "Definición de un poeta", en *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Alfonso Calderón ed. Santiago: Universitaria, 1971. 324-348.
- . *París, situación irregular*. Santiago: Aconcagua, 1977.
- . *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.

- . *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.
- . "En alabanza de Carlos Germán Belli", *Inti*, 1983-84, n° 18-19. 131-146.
- . *El paseo Ahumada*. Santiago: Minga, 1983.
- . "Entrevista a Enrique Lihn", *La Bicicleta*, 1984, n° 42. 17-24.
- . *Penas de extrañamiento*. Santiago: Sin fronteras, 1986.
- . *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Neruda, Pablo: *Canto general*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Noguerol, Francisca: "El poeta como isla: alienación en la poesía de Enrique Lihn", en *La isla posible*. Carmen Alemany et al. eds. Alicante, Universidad, 2001. 403-414
- Ostria, Mauricio: "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, vol. 18, n° 35. 49-60.
- Schopf, Federico: "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn", *Revista chilena de literatura*, 1985, n° 25. 37-53.
- Owens, Craig: *The Anti-Esthetic*. Washington: The Bay Press, 1983.
- Paz, Octavio: *Postdata*. México: FCE, 1972.
- . "Alrededores de la literatura hispanoamericana", *In/mediaciones*. Madrid: Seix Barral, 1979. 25-37.
- Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén, 1990.
- Whitman, Walt: *Leaves of Grass*. New York: New York University Press, 1965.