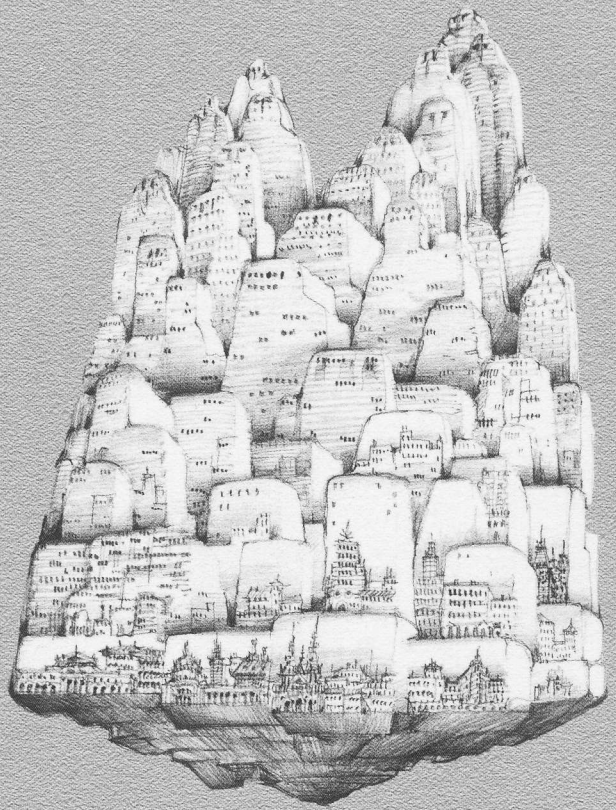
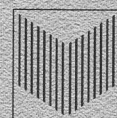


La ciudad imaginaria



Javier de Navascués (ed.)



IBEROAMERICANA

MERIDALBA MUÑOZ BRAVO y ARTURO ALMANDOZ MARTE. Vistas de ciudad moderna en la literatura venezolana. Presencias en dos novelas de Miguel Otero Silva	233
MARÍA JOSÉ NAUDON. La rosa oxidada: la ciudad en la obra de Jorge Teillier	251
JAVIER DE NAVASCUÉS. La mirada turística de Carpentier	261
FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ. La ciudad en(ajena)da de Enrique Lihn	277
ÁLVARO SALVADOR. Manuel Gutiérrez Nájera: de la Ciudad de los Palacios a la Ciudad Cosmopolita	293
VÍCTOR GUSTAVO ZONANA. Cafés, confiterías, bares, fondas de la lírica argentina contemporánea. Aproximación a <i>Café Bretaña</i> (1994) de Santiago Sylvester	305
MAITE ZUBIAURRE. Ciudades rotas, urbes mecánicas, metrópolis de cartón: modernismo, vanguardia y poética de lo urbano en Manuel Díaz Rodríguez, Martín Adán y Arqueles Vela	329

NOTA DEL EDITOR

Tiene en sus manos el desocupado lector un volumen que recoge parcialmente los resultados de un congreso sobre «La ciudad imaginaria. El espacio urbano en la literatura hispanoamericana del siglo XX», celebrado en la Universidad de Navarra en mayo de 2003. En él encontrará estudios generales, como la sentida, a la vez que minuciosa y erudita, evocación de Montevideo por parte de Aínsa, o los dedicados al ensayo (López Parada) o a la novela modernista y vanguardista (Zubiaurre). Otros trabajos se han centrado en un autor singular de la literatura venezolana (Almandoz y Muñoz Bravo), peruana (Cabanillas Cárdenas), mexicana (Arias, Salvador), cubana (Esteban, González Acosta) o chilena (Noguerol Jiménez, Naudon). La multiforme Buenos Aires, de quien Fuentes decía que ninguna ciudad latinoamericana había pedido ser «verbalizada» como ella, ha sido la ciudad que más atención crítica ha generado (Berg, Lefere, Barrera, Lojo, Zonana, Depetris). Por último, un par de autores (Insausti y Navascués) han tratado la mirada del escritor hispanoamericano en la ciudad europea.

Este panorama, necesariamente incompleto, forma parte de un proyecto investigador, realizado en la Universidad de Navarra, sobre la representación de la ciudad en la literatura y pretende contribuir al conocimiento de un aspecto esencial de las letras hispanoamericanas, desde que las viejas repúblicas oligárquicas del siglo XIX tomaron el rumbo incierto de una modernidad que las ha conducido a ser esas sociedades urbanas, víctimas de nuevos desequilibrios y obligadas a nuevos desafíos, tal y como las conocemos hoy.

LA CIUDAD EN(AJENA)DA DE ENRIQUE LIHN

Francisca Noguerol Jiménez

Buscas en Roma a Roma, peregrino
y en Roma misma a Roma no la hallas.

Francisco de Quevedo

En un congreso de tan sugestivo título como «La ciudad imaginaria» no podía faltar una aproximación a la obra poética de Enrique Lihn (1929-1988), autor chileno en cuyos textos el marco urbano adquiere una importancia fundamental. Así lo detectó Federico Schopf en un temprano artículo —«La vida del sujeto de su escritura transcurre en la ciudad. Ésta no es mero escenario de su habitación y desplazamientos, sino un medio que lo traspasa y conforma» (49)— y así lo han analizado en posteriores investigaciones Gloria Favi, Óscar Sarmiento, Niall Binns o Juan Medrano, entre otros críticos.

En las siguientes páginas, se explorarán las representaciones de la ciudad que manifiestan muchos de los poemas lihnianos, marcados por una escritura que responde a la complejidad de los centros urbanos. Aunque el poeta exploró formas plurales de discurso y escribió quince poemarios a lo largo de su vida, centraré mi análisis en aquellos títulos que, editados desde los sesenta y hasta la fecha de su muerte, reflejan con mayor virulencia la idea de una modernidad en crisis.

Mi comentario se dividirá en dos partes de acuerdo con los grandes modelos urbanos presentes en su escritura. En principio, abordaré el sentimiento de alienación en las ciudades del Primer Mundo, recorridas por el sujeto poético en los títulos que reúnen las notas de viaje: *Poesía de paso* (1966), *Estación de los desamparados* (1972), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986). Por su parte, *El Paseo Ahumada* (1983) y *La aparición de la Virgen* (1987) se presentan como crónicas de Santiago de Chile bajo el régimen autoritario de Pinochet y destacan la idea de la imposible filiación del hablante a la ciudad de ori-

gen. En este movimiento dual, el espacio urbano se evidencia como permanentemente en(a)jenuado, lo que explica el título de la presente reflexión.

Al analizar la postmodernidad en América Latina, Julio Ortega destaca la importancia de la «dicción urbana» de Lihn:

Ya [...] en el tránsito fluido y diseminado del texto postmoderno, habla la nueva poesía [...]. Allí se produce la dicción urbana de Enrique Lihn [...]. Su poesía es como el residuo del lenguaje que pasa por las exploraciones del postmodernismo pero sin ilusiones [...]. Lo cual es prueba de que en estos tiempos de la postmodernidad sin las esperanzas de la modernización, la poesía dice el malestar exacerbado, desasido, en un desgarramiento del lenguaje; es, en esta instancia de la negatividad, una metáfora de los desastres. Para Lihn, como para Carlos Germán Belli, la escritura nace como una reformulación de la catástrofe de Occidente en América Latina, donde los documentos de la civilización son los de la barbarie, y donde se requiere dar forma a una palabra de la crisis (Ortega, 1995, 416-417).

Los textos de Lihn se integran, por consiguiente, en un corpus literario que, desde los sesenta a nuestros días, explica los males americanos desde la condición de la carencia o, lo que es lo mismo, a través de lo que el crítico peruano llama «la identidad del menoscabo» en una posterior elaboración de esta idea (Ortega, 1997, 17).

El hablante de Lihn sufre una pena de extrañamiento universal, siempre está de paso o en situación irregular con respecto a los demás, sea en el espacio y la cultura extranjeras (no encuentra su lugar en los centros hegemónicos del Primer Mundo) o en la ciudad de Santiago de Chile, descrita como una aberrante corte de los milagros marcada por la ignominia desde el momento de su fundación.

Como ya señalé en un artículo anterior, el motivo del extrañamiento se desarrolla a través de una serie de imágenes constantes en su poesía: el hombre se ve a sí mismo como un peregrino de paso que nunca encuentra habitación y que se limita a ver pasar la vida (Nogueroles, 2001, 404). Y es que ya en 1969 el autor defendía una literatura que plasmara la enajenación contemporánea:

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 concre-

tas 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...», 1969, 187-188).

Para 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» (49). 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).

A partir de la publicación de *Poesía de paso*, Premio Casa de las Américas 1966, se abre un periodo en que Lihn escribe los libros de viaje *París, situación irregular*, *A partir de Manhattan*, *Estación de los desamparados* y *Pena de extrañamiento*¹. Tras recorrer durante un año diversas ciudades europeas gracias a una beca de museología concedida por la UNESCO, edita un libro que recoge sus experiencias en forma de anotaciones fragmentarias, en las que se entrecruzan sus comentarios sobre arte con el reflejo de 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 de la extranjería: «Para siempre, estoy de paso / como la muerte misma, poeta y extranjero» (*Poesía de paso*, 9).

¹ Otros poetas publicaron poemarios de estas características en la década de los sesenta. Es el caso de *Postales europeas* (1967) de Ernesto Cardenal, superficial en su observación del espacio ajeno; mucho más afines a los textos de Lihn son *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, de Antonio Cisneros, que recibió el Premio Casa de las Américas 1968 y en el que conviven el diario de viaje, la crónica del presente y la autobiografía para poner de manifiesto las diferencias culturales entre el Viejo y el Nuevo Mundo; asimismo, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), de José Emilio Pacheco, se opone y afirma al mismo tiempo la declaración del virrey Sebastián de Toledo que, en la carta de 1669 utilizada como epígrafe del libro, asegura: «inútil es que los naturales de la Nueva España traten de vivir en la Europa, porque siempre estarán con los ojos fijados de la memoria en su tierra» (81).

Como señala Carmen 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, 1993, 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). Los visitados son «lugares de ensoñación» en la terminología de Walter Benjamin, a los que nunca se puede llegar porque han desaparecido antes de ser conocidos. Podría establecerse un paralelo entre estos espacios y la Zora descrita por Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*:

Zora tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto [...]. Su secreto es la forma en que la vista se desliza por figuras que se suceden como en una partitura musical donde no se puede cambiar o desplazar ni una nota [...]. Inútilmente he partido de viaje para visitar la ciudad: obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, Zora languideció, se deshizo y desapareció. La Tierra la ha olvidado (30-33).

Así, los libros de viaje de Lihn implican, según Oscar 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 religiosos etnocentristas» (102). El propio autor es consciente de este hecho, reconociéndolo en sus conversaciones con Pedro Lastra: «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). Esto explica el comentario de Marcelo 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).

París, por ejemplo, es vista como espectáculo en un poemario que presenta la forma del diario de viaje y recuerda el caos urbano a través de una estructura cercana al *collage*. Foxley realiza un significativo inventario de las modalidades de escritura presentes en el texto:

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, 1977, 22)².

Pero la fragmentación no sólo se percibe en este poemario. Desde el punto de vista semántico la poética lihniana se caracteriza por la fractura de la coherencia textual mediante rápidos cambios de enfoque, bruscos desplazamientos cronoespaciales y confusión de las voces poéticas; en el pragmático, el lector se ve obligado a contextualizar poemas que no ofrecen demasiadas pistas sobre el contexto de comunicación al 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 revelan la existencia de un espacio roto. Así se aprecia en las frecuentes oposiciones: «Una ruina de lo que no fue entre los restos de lo que fue» (*Pena de extrañamiento*); contradicciones: «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» (*A partir de Manhattan*); o paradojas: «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

² José Emilio Pacheco realiza una experiencia semejante en la sección «Postales/Conversaciones/Epigramas» de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

pobres de espíritu», «aunque no puede florecer insiste en sus raíces» (*Pena de extrañamiento*).

De acuerdo con esta visión, París cobra sentido por sí misma: «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). El narcisismo de su espacio queda destacado a través de los espejos: «La economía del espacio, compensada por espejos que la delatan, imprime a esta ciudad el ritmo de una escalera de caracol y el carácter estrechamente narcisista que duplica personas y objetos» (*París, situación irregular*, 49).

La sociedad moderna, concepto 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 neoyorquina: «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»³. Ante la imposibilidad de conocer el espacio ajeno —«Entramos en las Ramblas Adriana y yo, /

³ Ya Neruda había mostrado esta imagen distópica de la ciudad en «Residencia en la tierra» (1925-1935), específicamente en poemas como «Desespedito», «Walking around», «Un día sobresale» o «Caballero solo», donde el individuo aparece fragmentado: «Así, pues, como un vigía tornado insensible y ciego, / incrédulo y condenado a un doloroso acecho, / frente a la pared en que cada día del tiempo se une, / mis rostros diferentes se arriman y encadenan / como grandes flores pálidas y pesadas / tenazmente sustituidas y difuntas» (76). Asimismo, Nicanor Parra se hace eco de la pesadilla urbana en «Los vicios del mundo moderno» y «El peregrino» entre otros textos (*Poemas y Antipoemas y Obra gruesa*). Sobre el personaje que da título al último poema citado, hay que comentar la coincidencia de su naturaleza con la del Pingüino de Lihn. El sujeto poético se enmascara tras un vendedor de feria, un charlatán que (se) vende solicitando nuestra atención (ver Schopf, 48).

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 el desarraigo que, según el propio autor:

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).

El sujeto poético utiliza recursos variados 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 ubicada de los abuelos paternos» (*Poesía de paso*, 3). Como señala Calvino en relación a Zaira, otra de sus *ciudades invisibles*: «la ciudad no está hecha de esto [materiales], sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado» (25).

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 procedimiento de apropiación se encuentra en la reflexión que provoca la película *Topper*, vista en una sala de Manhattan. Ante el beso de Cary Grant e Irene Dunne en la pantalla, el sujeto 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 movedizo 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 es la catedral que pintó Monet (*Poesía de paso*, 67-69), Viena, el poema «Homenaje a Freud» (*Poesía de paso*, 63-66) y «Muchacha florentina» la celebración de una belleza «Alto Renacimiento» que va «camino de Sandro Botticelli» (*Poesía de paso*, 48).

– *Las analogías con el propio pasado*. El hablante 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 aquélla representa» (*París, situación irregular*, 72-73); por su deseo de arraigarse en Nueva York, el hablante compra incluso «a vil precio» (nótese lo irónico de esta expresión) 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 con una emoción nueva, fundada en la esperanza de encontrar la ansiada filia-

ción en el español. Así se aprecia en el siguiente cuarteto de tonos vallejianos: «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, se produce de nuevo el fracaso de la identificación: el hablante afirma mantener «un soliloquio en una lengua muerta» (*A partir de Manhattan*, 50), por lo que espeta en un resentido verso «no sé qué mierda estoy haciendo aquí» (*A partir de Manhattan*, 50).

«Exiliado» (*Poesía de paso*, 32), «meteco» (*París, situación irregular*, 71), «vagabundo» (*París, situación irregular*, 87), «náufrago» errando «entre plásticos restos del naufragio» (*París, situación irregular*, 93) o «náufrago en la tierra» (*Al bello aparecer de este lucero*, 62), el sujeto 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). Su única virtud es adorar el becerro de oro extranjero. Como él mismo señala, «el meteco aporta a París una cualidad que la megalópolis no posee de por sí o al menos para sí: la fascinación» (*París, situación irregular*, 71)⁴. 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:

Hoy me siento el extranjero, descifro / otra mano en la palma de la mía (*Pena de extrañamiento*, 24).

[Tomo el avión]. Eso es 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).

Es irónico que las prostitutas parisinas se encuentren en situación regular frente al extranjero, marginado también ante el travesti que vende su cuerpo –«El travestista excepcional minifaldero y con botas / caladas hasta

⁴ Este aspecto ha sido analizado en profundidad en los trabajos de Binns y Nogueroles (1997 y 1998).

las nalgas atiende su negocio / sin perder el tiempo en irregularidades» (*París, situación irregular*, 36)– o los mendigos: «la mendicidad de capa y espada. Antiguos favoritos de la reina, play boys, actores de cine, hombres de negocios, nos salen al paso en los bulevares de la Rive Gauche [...]. Estos señores nos piden limosna gratis y todavía tenemos la tupé de pasar de largo farfullando una excusa» (*París, situación irregular*, 70). Un poco más adelante incluso implora el reconocimiento a una vieja parisina, marginada en el contexto social por su edad pero de nuevo superior al meteco: «Anciana de París que cierras al atardecer tu ventana inimaginable, ten piedad de mi amor por esta ciudad que, como tú, no me reconoce» (*París, situación irregular*, 70).

Finalmente, la ciudad mítica es rechazada, pues se trata de un monumento cultural que incentiva las «situaciones regulares», esto es, las estrategias para mantener a 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 entonces 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 el modernismo y la vanguardia. De ella se concluye que nunca podremos integrarnos en una cultura extranjera.

Pero la solución no se encuentra tampoco en el regreso al origen, con lo que se desecha definitivamente la utopía mundonovista. El retorno a Hispanoamérica hará que el poeta sienta su mundo como copia defectuosa del que ahora abandona⁵:

[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 / cuando me vaya y no me vaya de aquí (*Pena de extrañamiento*, 10).

⁵ He analizado este aspecto en relación a ciudades mexicanas contemporáneas en Noguerol, 1996.

«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», leemos en el prólogo a *Pena de extrañamiento* (*Pena de extrañamiento*, 18). ¿Significa esto que Lihn mantiene una relación positiva con su país de origen? Ya veremos que no. En su literatura no existe posibilidad de encontrar el propio espacio, que se revela como un *continuum* sin identidad, el «no lugar» al que Marc Augé ha dado nombre y entidad en sus recientes estudios etnológicos (56).

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» en *Diario de muerte* (*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 eriazio / 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)⁶.

«Como el locústido me hubiera gustado ser», exclama el hablante de *El Paseo Ahumada*. Es decir, hubiera deseado amar su lugar de origen. Sin embargo, el reflejo de Chile bajo el gobierno autoritario de Pinochet da lugar a un poemario claramente distópico, sobre el que comenta: «Intenté hacer con palabras algo tan injusto, violento, estridente, agobiador, cómico, irrisorio y desesperado como el Paseo Ahumada» (Lihn, 1984, 26). Y aquí es necesario adjuntar su explicación sobre el significado de este enclave urbano:

⁶ El espíritu del poema lihniaco es afín al de los poetas de su generación. Léase si no «Cepo de Lima» de Carlos Germán Belli: «...Por tu cepo es, ¡ay Lima!, bien lo sé, / que tanto cuna cuanto tumba es siempre / para quien acá nace, vive y muere» (140), o «Crónica de Lima» de Cisneros, que plantea cómo todo se oxida en «Lima, la horrible»: «Así, / tus deseos, / tus empresas / serán una aguja oxidada / antes de que terminen de asomar los pelos, la cabeza» (23). En otras ocasiones, Cisneros presenta al Perú como «una banda del Pacífico que ninguno codicia», «finisterre» donde se está «en el límite exacto de la tierra», «la frontera» donde «se disuelve el paisaje como una costa imaginaria que los navíos evitan». Todos estos autores podrían hacerse eco de las siguientes palabras de José Emilio Pacheco en «Alta traición»: «No amo a mi Patria. Su fulgor abstracto es inasible» (12).

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 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).

Este duro y esclarecedor prólogo concluye significativamente con las palabras «Santiago del Nuevo Extremo, postrimerías de 1983». De este modo, Lihn nos remite al discurso de las crónicas de Indias, mostrando un mundo lastrado por las irregularidades producidas en los procesos coloniales⁷.

El poemario, dividido en diferentes escenas del Paseo, presenta el formato de los periódicos sensacionalistas de bajo precio, con titulares de prensa para los textos y un diseño transgresor. Marcado por el color rojo característico de las crónicas de sucesos, hace gala de una tipografía descuidada, ofreciéndose como un objeto desechable más de los encontrados en la calle.

⁷ Las alusiones a conocidas crónicas, analizadas por Favi como claves de lectura tanto en *Estación de los desamparados* como en *El Paseo Ahumada*, se repiten a lo largo de este último poemario, 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 los siguientes: «La Prostitución ese camino + fácil que pasa / x el laberinto Ahumada / Santiago del Nuevo Extremo» (*El Paseo Ahumada*, 12); «Santiago medieval con sus garitas de flora aciaga y su fauna / ciegamente 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).

En el mismo sentido, el sujeto poético ya no se presenta como extranjero, sino que resulta un bufón más entre las anónimas criaturas que pueblan el espacio representativo de la dictadura. Como señala Lihn a Marcelo Coddou:

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).

Esta voz se hace eco de las palabras de Octavio Paz en *Posdata* (1970), cuando éste señala que en el momento en que una sociedad se degrada, política y socialmente, lo primero que se gangrena es el lenguaje (42). Esta «parresia» o «rudeza verbal», propia del personaje cínico, se opone a la mentira incentivada por la dictadura. Siguiendo este principio, el hablante de *El Paseo Ahumada*, que toma a un mendigo como su «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 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. El hablante de *El Paseo Ahumada* asume su propia desmitificación en la figura de un vate marginal, negativo del «yo» nerudiano en «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).

En cuanto al lenguaje, el mismo Lihn reconoce en el prólogo la necesidad de hablar del Chile del Decenio haciendo gala 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).

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).

En definitiva, a lo largo de las páginas precedentes hemos podido comprobar cómo el hablante de Lihn se siente enajenado en cualquiera de los espacios urbanos por los que transita. Inmerso en la confusión de la ciudad, anónimo y solitario, busca una habitación imposible.

BIBLIOGRAFÍA

a) Obras citadas de Enrique Lihn

- Poemas de este tiempo y otro*. Santiago de Chile: Renovación, 1955.
Poesía de paso. La Habana: Casa de las Américas, 1966.
Escrito en Cuba. México D.F.: Era, 1969.
 «Momentos esenciales de la poesía chilena», *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1969, 187-188.
París, situación irregular. Santiago de Chile: Aconcagua, 1977.
A partir de Manhattan. Valparaíso: Ganymedes, 1979.

- Estación de los desamparados*. México D.F.: Premiá, 1982.
El Paseo Ahumada. Santiago de Chile: Minga, 1983.
 «Entrevista a Enrique Lihn». *La Bicicleta*, 42, 1984, 17-24.
Pena de extrañamiento. Santiago de Chile: Sin fronteras, 1986.
La aparición de la Virgen. Santiago de Chile: Cuadernos de Libre (E)lección, 1987.

b) Bibliografía general

- Augé, Marc. «Los no lugares. Espacios del anonimato», *Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998, 52-68.
 Belli, Carlos Germán. *Canciones y otros poemas*. México D.F.: Premiá, 1982.
 Binns, Niall. «Tres poetas metecos: Darío, Huidobro, Lihn», *Quaderni Ibero-Americani*, 83-84, 1998, 5-18.
 Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Siruela, 1996.
 Cisneros, Antonio. *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
 — *Como una biguera en un campo de golf*. Lima: Inc, 1972.
 Coddou, Marcelo. «Lihn: a la verdad por lo imaginario», *Texto crítico*, 2.11, 1978, 13-21.
 Favi, Gloria. «Enrique Lihn, cronista de la ciudad», *Revista Chilena de Literatura*, 43, 1993, 131-36.
 Foxley, Carmen. «Enrique Lihn y los juegos excéntricos de la imaginación», *Revista Chilena de Literatura*, 41, 1993, 15-24.
 — *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
 Galindo, Óscar. «Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn», *Revista Chilena de Literatura*, 46, 1994, 101-109.
 Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias: Universidad Veracruzana, 1980.
 Lértora, Juan Carlos. «Sobre la poesía de Enrique Lihn», *Texto Crítico*, 8, 1977, 170-180.
 Medrano Pizarro, Juan. «El resplandor del polo de Manhattan: Fantasma y ciudad en *Pena de extrañamiento* de Enrique Lihn», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27, 53, 2001, 129-141.
 Neruda, Pablo. *Obras completas*. vol. I. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999.
 Noguero, Francisca. «De ciudades y distopías», *Industria y ciudad en la literatura*. Manuel Maldonado y Eva Parra (eds.). Sevilla: Agathon, 1996, 207-220.

- «El poeta como isla: alienación en la poesía de Enrique Lihn». *La isla posible*. Carmen Alemany et al. (eds.). Alicante: Universidad de Alicante, 2001, 403-414.
- «Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana», *Iberorromania*, 46, 1997, 75-100.
- «De parisitis y rastacuerismo», *Rubén Darío, poeta hispánico*. Alfonso García Morales (ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, 143-165.
- Ortega, Julio. «El postmodernismo en América Latina», *Homenaje a Alfredo Roggiano. En este aire de América*. México D.F.: IILI, 1995, 407-420.
- «Identidad y postmodernidad en América Latina», *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México D.F.: FCE, 1997, 15-33.
- Pacheco, José Emilio. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1969.
- *Islas a la deriva* [1976], en *Tarde o temprano*. México D.F.: FCE, 1980.
- Paz, Octavio. «Alrededores de la literatura hispanoamericana», *In/mediaciones*. Madrid: Seix Barral, 1979, 25-37.
- Sarmiento, Óscar. «El diálogo entre la poesía de Enrique Lihn y Jorge Teillier: la ciudad y el pueblo», *Dissertation Abstracts International*, 52.9, 1992, 3302A.
- Schopf, Federico. «La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn», *Revista chilena de literatura*, 25, 1985, 37-53.
- Teillier, Jorge. *Crónica del forastero*. Santiago de Chile: Talleres Arancibia, 1968.
- *Para un pueblo fantasma*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1978.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA:
DE LA CIUDAD DE LOS PALACIOS
A LA CIUDAD COSMOPOLITA

Álvaro Salvador

La Ciudad de México sufre una extraordinaria transformación en el último tercio del siglo XIX que coincide en el tiempo, casi exactamente, con la biografía de Manuel Gutiérrez Nájera. Efectivamente, en la década de los años sesenta, sobre todo a partir del gobierno del emperador Maximiliano se emprende la transformación de la ciudad, a imagen y semejanza del París del Segundo Imperio, y se adopta la filosofía positivista como fundamento teórico de la modernidad, aunque el cambio definitivo hacia la modernización económica del país no se aborda hasta el primer gobierno de Porfirio Díaz en 1877. Son los años en que Manuel Gutiérrez Nájera está iniciando su carrera literaria.

En 1860, aproximadamente, la población de la Ciudad de los Palacios se había duplicado, desde ciento doce mil a doscientos y pico mil, en relación al número de habitantes censados al acabar el siglo precedente; sin embargo sus límites permanecían prácticamente idénticos. La reforma del espacio urbano era, por tanto, una necesidad objetiva, impelida por la superpoblación que provocaba la aparición de arrabales y zonas marginales, la antigüedad de los servicios y la transformación que estaban experimentando tanto las comunicaciones como la industria y los transportes. Quizá la obra que simboliza el extraordinario cambio que va a experimentar la ciudad en las décadas siguientes sea la transformación que sufre la llamada Calzada del Emperador, que más tarde se llamará Calzada de Chalchicomula y finalmente Paseo de la Reforma. Manuel Rivera Cambas hizo una muy interesante descripción del nuevo panorama:

¡Cuán gratas son las horas de la mañana en el paseo de la Reforma y las calzadas que lo rodean! ¡Contéplase desde allí la neblina y entre las armonías misteriosas e indefinibles que revela el despertar de la salida del sol tras los velos de la naturaleza. Campos pintorescos que de uno y otro lado de la calzada forman vasto horizonte limitado por las alturas que ciñen el Valle y por el castillo de Chapultepec rodeado de bosques seculares; hermosas amazonas de flotante