

Mirada, viaje y memoria en Enrique Lihn

Look, Trip and Memory in Enrique Lihn

Matías Ayala

Universidad Alberto Hurtado
maayala@uahurtado.cl

El viaje es un registro fundamental en la obra del poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988). En este trabajo se analizarán dos momentos de su obra a partir de dos conceptos contradictorios para nuestro autor: la mirada y la memoria. A raíz de un viaje al Viejo Continente entran en contradicción la experiencia turística marcada por la visualidad, los recuerdos de infancia y la formación en alta *cultura europea* (*Poesía de paso*). Así, se mezclan tanto la nostalgia como el reconocimiento de la precaria condición cultural latinoamericana. Posteriormente, Manhattan representa un lugar de fascinación voyerista aunque, a la vez, de exagerada carencia de espesor histórico y memoria personal. Frente a esto, el poeta responde en *A partir de Manhattan* con textos irónicos, pero teñidos de una monstruosidad no exenta de dobleces.

Palabras clave: Enrique Lihn, mirada, memoria, viaje, ciudad.

Travel is a fundamental theme in the oeuvre of Enrique Lihn. In this paper I will analyze two moments of his work, taking two apparently contradictory concepts as a starting point: the gaze and the memory. Being educated in an *European culture*, the travel to the Old Continent produces a clash between his childhood memories and the tourist's experience. This produces a mixture of nostalgia and the recognition of the precariousness of the Latin American cultural condition (*Poesía de paso*). Afterwards, Manhattan represents a place for voyeurist fascination, but at the same time, it reveals a lack of historical density and personal memory. As a result, Lihn answers in *A partir de Manhattan* with ironic texts, tinted with monstruosity and double readings.

Keywords: Enrique Lihn, gaze, memory, travel, city.

Cualquiera que haya hojeado la obra del poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) habrá notado que el viaje ocupa un lugar destacado. Casi un tercio de su obra poética –particularmente seis libros dispersos durante 20 años– se produce a partir de desplazamientos que el autor realizó. Ciudades europeas (París, Barcelona), latinoamericanas (La Habana, Lima) y norteamericanas (Nueva York, San Francisco) son los escenarios primordiales donde los periplos del sujeto y la escritura, la mirada y la memoria se interceptan¹. Ahora bien, a pesar de que la escritura de viaje está circunscrita a un régimen representativo (describir lo que se ve) o expresivo (escribir lo que se siente), uno de los rasgos más notables de la poesía de Lihn consiste en enredar estas dos posibilidades. Si los comentaristas están de acuerdo en algo es en la complejidad de su propuesta literaria: por una parte, Lihn ha abogado por una literatura autorreflexiva –reconociendo que el lenguaje no llega a la realidad ni expresa el interior del sujeto– y, por otra, también ha propugnado una “poesía situada”, vale decir, una poesía arraigada en sus condiciones históricas, sociales y biográficas. Claramente, hay aquí una insoluble paradoja formulada de manera eficaz en esta cita:

La relación texto/situación que encarna el poema ‘situado’ constituye uno de los conflictos que más contribuyen a tensar la escritura poética de Lihn. Se trata de una relación conflictiva porque si, por un lado, el texto trabaja por ‘situar’ los enunciados, por anclarlos a referentes reconocibles; por otro, dramáticamente, muestra la imposibilidad de la tarea, el hiato insalvable que separa el texto de la real, la fatal e irrevocable desrealización de todo objeto al nombrarlo. (Ostria 56)

Esta contradicción entre representar y su imposibilidad, entre biografía y su deformación textual, favorece la creciente dramatización en su escritura que es resuelta, por ejemplo, en un lirismo autoconsciente de tintes teatrales o también es zanjada de manera única en sus libros de viaje. En las páginas siguientes se revisarán dos momentos de obra de tránsito de Enrique Lihn: *Poesía de paso* (1966) y *A partir de Manhattan* (1979), en los cuales la ciudad y la “realidad cultural” en que el poema se sitúa, se transforman en un escenario simbólico y perceptivo, en donde, a través de lo biográfico y cultural (*Poesía de paso*), y mediante lo fantástico y lo grotesco (*A partir de Manhattan*), la realidad es interiorizada y proyectada a la vez –a la manera romántica–, aunque también configurada más allá de estas distinciones

¹ Los títulos de estos libros de poemas son: *Poesía de paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1969), *Estación de los desamparados* (escrito en 1972 y publicado en 1982), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986).

clásicas. En ambas obras, la mirada y la memoria son los elementos principales –contradictorios y suplementarios– a partir de los cuales la creación literaria se sostiene.

No hay que pensar, eso sí, que estos son lineales “viajes de formación”: no hay algo –o alguien– que sea encontrado o que se encuentre a sí mismo. Tampoco se logra alcanzar “otro estado” a raíz de la experiencia del tránsito. Al contrario, tan solo se logran acentuar las incertidumbres y las tensiones. Los desplazamientos en la obra de Lihn carecen de objetivos y orden; más bien parece ordenarse según la constante renovación de los estímulos visuales. El viajero anónimo en un lugar desconocido debe aprender a leer los signos urbanos, la propia gramática y semántica de cada espacio, la cual se entrega principalmente en términos visuales. A pesar de la preponderancia del sentido de la vista en el viaje (“Las ciudades son imágenes”, afirma Lihn en *Poesía de paso*, 13), lo particular de *Poesía de paso* es cómo la memoria funciona como contrapunto. El poema “Muchacha florentina” es sin duda un ejemplo:

El extranjero trae a las ciudades
 el cansado recuerdo de sus libros de estampas, ese mundo
 inconcluso que veía girar,
 mitad en sueños, por el ojo mismo
 de la prohibición –y en la pieza vacía
 parpadeaba el recuerdo de otra infancia
 trágicamente desaparecida–.
 Y es como si esta muchacha florentina
 siempre hubiera preferido ignorarlo
 abstraída en su belleza Alto Renacimiento, camino de Sandro
 Botticelli,
 las alas en el bolso para la Anunciación, y un gesto de sembrar
 luces equidistantes
 en las colinas de la alegoría
 inabordables. (*Poesía de paso* 19)

Este texto se encuentra dividido en dos partes: el recuerdo del sujeto y la percepción visual; no obstante, ambas secciones se encuentran imbricadas una en la otra. En la primera, los libros de estampas mirados en la infancia se afirman como una carga que el viajero o el turista lleva; pero estas reminiscencias cansadas, inconclusas y prohibidas se hallan en una posición improbable (“mitad en sueños”). En la segunda sección, la distraída muchacha en Florencia –que recuerda a algún rostro de la pintura de Botticelli visto en la galería Uffizi, pero también en alguna reproducción durante la infancia– permanece inalterable, ensimismada, lejana, como enmarcada en un cuadro y negando la posibilidad de cualquier intercambio en “las colinas de la

alegoría / inabordables". Este enfrentamiento entre presente y pasado tiene una doble función: por una parte, la memoria –las imágenes previas y las ideas preconcebidas– alteran la percepción del presente (y por eso la muchacha recuerda al Renacimiento de Botticelli) y, por otra, la impresión urbana altera, a su vez, la misma evocación de la infancia (el libro de estampas), ya que es configurada, en tanto que experiencia, de una nueva manera. Una vez que la escritura encarna mutua confusión entre memoria y mirada, el texto mismo funciona como un aparato que está llamado a cambiarlo todo, ya que ambas son lanzadas al futuro en la posibilidad de que una lectura hipotética pueda restablecer el cuadro de una manera nueva.

Respecto a sus viajes, el autor corroboró en las *Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra:

Hay algo quizás voluntariamente aleatorio con mis cuadernos de viaje, en los cuales el viaje mismo no simboliza nada ni se ordena en las etapas progresivas de una iniciación. Esos viajes dan cuenta más bien de un cierto tipo de desarraigo, que se extiende a la propia existencia sentida como viaje... Se trata de abarcar ciertos espacios desconocidos en una como tarea de reconocimiento; sí, al azar, o sin que la finalidad de ese anti-itinerario sea lo determinante. Una combinación de familiaridad y de extrañamiento respecto a los lugares que te recuerdan tu anteriorigen. La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericano al que pertenecemos como personas, por así decirlo, "cultas". (58)

Habría, entonces, en el viaje una dialéctica curiosa entre lo extraño y lo familiar, lo desconocido y la memoria: se "reconocería lo desconocido", se "recordaría el anteriorigen". ¿Qué especie de juego de palabras es este? Quizás sería mejor partir por el final de la cita, por aquello referido al "hispanoamericano culto". ¿Por qué para este? Una respuesta, dada por el autor en otra conversación, podría ser: "El escritor y el emigrante o el exiliado son dos condiciones muy cercanas si vives en un país latinoamericano y tienes que reconocer tradiciones llamadas foráneas, una obligación para reconocerte." ("Enrique Lihn o la poesía de paso" 17). Ser latinoamericano y estar "instruido" implica necesariamente la absorción de una cantidad de productos culturales foráneos –con la necesaria traducción de ellos o el aprendizaje de la lengua– reconociendo su autoridad metropolitana. Aquello también envuelve la participación en otros sistemas culturales que hacen señas de abundancia al de los países más precarios. En definitiva, esto significa encarnar de manera específica el sempiterno "problema de identidad", ya que la "cultura" en su sentido restringido no solo en su mayoría es producida afuera, sino que tiene su origen –y aún su

espacio supuestamente más "orgánico" para algunos- en Europa. El viaje lihneano no es un viaje de formación, sino más bien de deformación, porque el sujeto se reconoce sin rostro, sin forma. Aunque haya una toma de conciencia, este logro sería de una conciencia negativa: los lugares europeos son, en realidad, el engañoso origen de la cultura para el poeta latinoamericano porque debe reconocerse como su ilegítimo y no reconocido descendiente. Por esto, los recuerdos de la infancia son también una compensación fantasmal que llena el hueco dejado por la imaginación periférica. El hiato que hay entre ambas culturas es llenado imaginariamente con el poema para ligarse con la cultura europea, la cual representa el objeto de deseo.

Así, aunque el viaje tiene un cariz de enfrentamiento de culturas necesariamente diferentes, se les encuentra algo en común. Por otra parte, pertenecer al grupo de los letrados en América Latina contiene para el autor inevitables ribetes existenciales, ya que implica un extrañamiento del propio país y de sus débiles instituciones culturales (la experiencia de sentirse arrojado en un improbable sistema cultural). No sería antojadizo afirmar que el fatalismo existencial del joven Lihn -el "ser-para-la-muerte" del lema heideggeriano- se transforme en este antiorigen latinoamericano: la imposibilidad de saber qué es lo propio y lo impropio, la incapacidad de establecer la línea que demarca la identidad, de establecer con claridad, por ejemplo, cuán europeo se es, o se debe ser. Debido a esto, el poeta afirma:

El poeta de paso se deja impresionar por los lugares que recorre como si en vez de conocerlos los reconociera... La percepción de Europa produce una memoria de la misma. Europa es como una memoria objetiva o materializada... por obra de europeísmo del viajero, 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, es una informe "herencia cultural"; radica en lecturas desordenadas y heterogéneas, en recuerdos visuales, en lo que podríamos llamar una tradición de "alienación cultural". (*Conversaciones* 54-5)

La exacerbación de este consumo acríptico de productos -franceses en el pasado, norteamericanos en el presente- es lo que Lihn quiso cifrar en la figura del "meteco". Y así lo definió: "El diccionario dice que viene del griego: no sé cuánto, y que en la antigua Grecia denotaba al extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadanía; pero yo insisto en que *métèque* es un lexema anterior a la voz griega, o que así debiera decirse al menos en un diccionario de hispanoamericanismos" (*El circo en llamas* 558). El meteco es el intelectual de la periferia ya que tiene un limitado

acceso a los circuitos de información; es un ciudadano de segunda clase que, debido a la falencias de las instituciones culturales locales reconoce solo a lo metropolitano como autoridad, y que, finalmente, exhibe una notoria falta de creatividad. Incluso, de manera borgiana, el meteco podría llegar a ser "un erudito paródico que produce efectos de erudición" (*Conversaciones* 59)².

En *Poesía de paso* las figuras del viaje, la mirada y la memoria tienen sus rendimientos más sugestivos en un nivel cultural. Esto se logra conduciendo la memoria subjetiva al bagaje cultural que el sujeto lleva (la memoria involuntaria) y, finalmente, a problemas más generales hispanoamericanos. De este modo, los recuerdos en vez de reafirmarlo en su identidad subjetiva, lo conducen a la deriva de la deformación. Si ligamos esto a la imposibilidad primera de representar la realidad y, contrariamente, a la necesidad de situar la poesía, tendríamos las coordenadas de la poesía liheana del viaje. Estos desplazamientos biográficos y estos emplazamientos de la poesía, han producido diferentes textos en donde, del mismo modo en que el sujeto se desorienta, los géneros literarios también lo hacen:

Así, París, situación irregular asume la estructura de una libreta de anotaciones, *Estación de los desamparados*, el carácter de "entrevistas en verso", *Escrito en Cuba* es una especie de relato confesional, *Varadero de Rubén Darío* es un poema-ensayo, *El paseo Ahumada*, un poema-periódico, muchos poemas de viaje simulan tarjetas postales... (Ostria 55)

En una entrevista publicada en 1985 el autor se refirió a lo que quizás pudo haber sido una grafomanía patológica: "A mí, por ejemplo, se me ha creado un reflejo condicionado que escribo poesía siempre que viajo, y en los últimos 15 años he estado haciendo pequeños viajes, que se han convertido en un escapismo, o en una manera de respirar, de olvidarse de lo que está ocurriendo allí" ("Enrique Lihn o la poesía de paso" 16). Al parecer, este "allí" al que se refiere el autor es la situación chilena bajo la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989). Esto permitiría entender los desplazamientos como "vacaciones de la dictadura", en la medida en que habría que concebir sus viajes a contrapelo del exilio –tanto voluntario como forzoso– que sufrían sus compatriotas y amigos. Lihn mismo afirmó que él nunca se quiso exiliar por "razones personales", lo cual, por supuesto, complica algo

² En un primer momento, Lihn decide denunciar al meteco, siendo Rubén Darío y Vicente Huidobro las figuras que encarnan este problema. Después, en vez de olvidarlo o superarlo con un discurso que reclame una identidad colectiva o que proponga la incorporación creativa de lo foráneo (transculturación), decide *encarnarlo* hasta la parodia con el personaje don Gerardo de Pompier.

más la escena para "situar" el texto de Lihn también en su especificidad biográfica. En todo caso, es posible mirar la cita desde otro ángulo y fijarse en la concepción de la escritura como un reflejo condicionado: "siempre que viajo" dice la cita. Sería entonces "una especie de escritura instantánea, que responda *in situ* al estímulo." (*Conversaciones* 65).

"Poesía instantánea" o "poesía postal" la llegó a llamar el poeta con humor señalando por un lado la escena con su aura –en tanto que le devuelve la mirada al observador en la curiosa formulación de Walter Benjamin– y, por el otro, las impresiones subjetivas del lugar visitado. Pero en *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986) se recurre también a otros recursos más cercanos a lo fantástico. Estos han sido resumidos de esta manera: "Un tiempo inestable y móvil con asiento fugaz en un presente proyectado hacia atrás y hacia adelante, y atrapado en una continua indagación. Nada de situarse ante los hechos y describirlos" (Foxley 115). Aunque sigue existiendo un presente desde donde el poema es enunciado, se produce en estos libros una volatilización del presente, en donde la memoria –tanto la subjetiva como la cultural– es puesta a andar haciendo del propio lugar de enunciación un espacio improbable. En el poema "En el río del subway" –trascrito aquí de manera íntegra– de *A partir de Manhattan* se afirma:

Nunca se ve la misma cara dos veces
 en el río del subway
 Millones de rostros planctónicos que se hunden en el centelleo
 de la oscuridad
 o cristalizan al contacto de la luz fría
 de la publicidad
 a un extremo y otro de lo desconocido. (18)

El *subway* neoyorkino como el río de Heráclito –en el cual nadie se baña dos veces– no tendría una identidad estable al componerse de agua que está siempre pasando. Los usuarios de este tren, deshumanizados y acuáticos seres de plancton, se vuelven aún más irreales al ser iluminados por la publicidad y ser transportados a un "extremo y otro de lo desconocido"³. Estas caras, a pesar de lo desnaturalizadas que están, son presentadas sin enjuiciar su falta de humanidad. Esto es, sin duda, el logro del texto. En efecto, hay cierta ironía –un

³ El *subway*, además, sirve como escenario de al menos seis poemas de *A partir de Manhattan* y dos de *Pena de extrañamiento*, los que formarían una serie. Esta insistencia en el espacio subterráneo puede deberse no solo a la concentración de personas disímiles que se suele presentarse en él, sino también a lo deslucido del escenario –sobre todo a finales de los años 70– en comparación con las rutilantes avenidas de la ciudad.

momento de indeterminación del sentido–, la cual se vincula con la fascinación y repulsión que se experimenta frente a esos seres. Podría señalarse que la ciudad de Manhattan representa el *summum* de la modernidad para Lihn: la capital del siglo XX y del capitalismo contemporáneo, de la saturación visual (presente) y la disolución de la memoria (ausencia), de estímulos culturales y contradicciones sociales. Por consiguiente, es la antítesis de la sometida periferia santiaguina. Aunque a fines de los 70 Manhattan se presentaba como una urbe derruida y violenta, rebosante de mendigos y traficantes. Esta coexistencia es el aliciente de estos libros.

Al igual que sucedía en *Poesía de paso*, estos tres libros de viaje se encuentran en el imperio de la mirada. En *Poesía de paso* el sujeto enfrentaba lo mirado con su educación decimonónica y su bagaje cultural tercermundista, ya que en Europa la mirada se encuentra con un “espesor cultural” y los objetos y edificios tienen un aura que le devuelve la mirada al sujeto y a su inconsciente. En el París de 1975, y especialmente en el Manhattan de finales de los años 70 –cuando la mirada no va a encontrar eco alguno en la memoria–, la vista se va a tornar en espacio superficial de las proyecciones subjetivas en clave fantástica y perversa, grotesca y monstruosa. El poeta ya no será un vidente de las deformaciones culturales sino un *voyeur* esclavo de las apariencias excéntricas. La mirada secreta, distanciada y fugaz –la que mira el mirar ajeno escondida–, la que se embelesa con la arbitrariedad y superficialidad de las formas es la que Lihn encarna en sus textos.

La preponderancia de lo visual se incrementa en los textos inspirados en pintores y fotógrafos⁴, en donde destacan tanto Claude Monet como Francis Bacon. Carmen Foxley explica la elección de los pintores ajustadamente:

Y así la [pintura] de Monet es un eje del emplazamiento en el cual se sitúa la escritura de quien pretende continuar una tarea que los impresionistas habían iniciado cuando se propusieron pintar “la nada”, un mundo imaginario hecho de reflejos y sensaciones, de transparencias y luz. Es una pintura de espacios abiertos y a toda luz, la opuesta de la pintura de Francis Bacon. (...) Personajes borroneados en su imagen corporal como si esas presencias estuvieran de paso entre dos instantes, y sus caras reflejaran algo que ya no está o todavía no es, o se escapara súbitamente

⁴ Los pintores serían C. Monet, E. Manet, A. Renoir, G. Moreau, J. M. W. Turner, Degas, G. David, E. Hopper, Gutiérrez Solana, O. Runge, V. Kandinsky, J. Cornell, Figueras. Las fotografías de aborígenes en el lago Atitlán en Guatemala de F. Alvarado y de travestis en Sitges y Sidney de Luis Poirot.

en un retorcimiento angustioso que brotara desde adentro de esos cuerpos cartilaginosos y sanguinolentos... (182)

La coincidencia con el proyecto de Monet es una clara analogía con la mirada poética de Lihn que refleja la realidad en sus propias proyecciones, fantasmas, memorias y deformaciones culturales. "Un cielo especular / es todo lo que se ve del agua / invisible que lo refleja" (*A partir de Manhattan* 26). O en la prosa de una entrevista también con respecto al pintor francés: "el reflejo del cielo en el agua es lo que hace visible el agua" ("A la verdad por lo imaginario" 159). La mirada, entonces, ya no como posesión del objeto, sino como sensación de superficies y acontecimiento en sí mismo. En el poema "Nada que ver en la mirada" el autor teoriza:

Un mundo de voyeurs sabe que la mirada
es sólo un escenario
donde el espectador se mira en sus fantasmas
Un mundo de voyeurs no mira lo que ve
sabe que la mirada no es profunda
y se cuida muy bien de fijarla o clavarla
Entre desconocidos nadie aquí mira a nadie
No miro a la Gioconda
ni a Einstein en el subway
En eso de mirar hay un peligro inútil
fuera de que no hay nada que ver en la mirada. (*A partir de Manhattan* 24)

Este poema sostiene que la superficialidad de la mirada jamás llegaría a algún referente, que tan solo se restringiría a las proyecciones del sujeto. La representación testimonial de los hechos y las sensaciones parece ceder frente a los fantasmas de la imaginación, como si la realidad misma de los países visitados se limitara a una pantalla en que el sujeto se refleja de manera inconsciente. En el poema "La realidad y la memoria" a continuación, nuevamente se presenta la disyunción radical de ambas. Después de empezar el poema con el verso: "El simulacro de profundidad que presta la memoria a todas las cosas / porque ella es por definición lo profundo", el texto termina:

En la memoria
no nos encontramos nunca delante de las cosas que vimos alguna
vez ni en realidad ante nada
Pero en lo real –donde sucede exactamente lo contrario–
las cosas son pura superficie
que nos cierra al conocimiento de las mismas
cosas de las que ergo nada puede decirse en realidad (*A partir de Manhattan* 65)

El poema "La realidad y la memoria" presenta la yuxtaposición inútil –para el conocimiento– de la memoria y la mirada: en lo real "las cosas son pura superficie", las cuales adquieren un "simulacro de profundidad" debido a la memoria. Y, paradójicamente, en la memoria también el trabajo será en vano porque en ella "no nos encontramos nunca delante de las cosas que vimos" (65). Más allá de las elucubraciones poético-filosóficas y de las referencias al vocabulario de Jacques Lacan, es importante notar cómo la memoria y la mirada, a pesar de estar separadas, se complementan: la mirada produce un estímulo y la memoria le da profundidad en donde el sujeto arroja sus fantasmas. En definitiva, predomina un solipsismo visual. Según este poema de intención filosófica, la memoria –huella de algo ausente– sería lo "profundo", o lo que da el efecto de tal. El problema residiría en que la memoria sería tal vez "demasiado profunda", es decir, insondable, y por eso sería impresentable. Y, al contrario, la percepción consciente de la realidad (perpetua presencia) sería pura superficialidad y, por lo tanto, como dice el aforismo de Wittgenstein, de lo que no se puede hablar, mejor es callar.

Tenemos, entonces, en estos libros de los años 70 y 80, por una parte, la mirada instantánea, superficial y obsesiva del *voyeur* y, por otra, una vez en que la memoria subjetiva no encuentra eco, la proyección de los fantasmas culturales; y ambos, por último, conducen a una "desrealización" de la enunciación. El último elemento sería la mezcla de fascinación y repulsión hacia la modernidad entendida como un perpetuo cambio e inestabilidad de formas excesivas, ejemplificadas en seres grotescos y monstruosos que la encarnarían. Entre la galería de seres que desfilan por sus páginas se hallan: drogadictos y borrachos, travestis y prostitutas, paisajes en germinación o decadencia, lugares de tránsito mecánico como el metro de Nueva York, tejidos, membranas y fluidos corporales. "Isabel Rawsthorne", título y personaje de más de un cuadro de Bacon, es la rúbrica de este texto del mismo nombre, del cual se reproduce solo el inicio:

Dios escupió y el hombre se hizo
El hombre eyaculó y el esqueleto cartilaginoso
de una mujer llamada Isabel Rawsthorne apareció en una calle
del Soho
charcos de carne membranosa transparentándose en lechos
clínicos.

Isabel Rawsthorne, esqueleto cartilaginoso de las calles del
Soho
Una cara como un vómito
como una plasta que el ordeñador sanguinolento de lo real pi-
sotea con sus patas de vaca. (*A partir de Manhattan* 13)

En una introducción a la obra póstuma del joven poeta Rodrigo Lira, Lihn intentó definir “lo grotesco”, basándose en la definición del crítico Wolfgang Kayser: “es el género que responde a un desquiciamiento del mundo del que no se sustrae el autor, y se caracteriza por la turbulenta mezcla o fusión de órdenes o dominios de la realidad en un todo turbulento” (*El circo en llamas* 314). En última instancia, la imaginería grotesca es el gozne literario entre los viajes y la dictatorial situación chilena, entre fantasía textual y circunstancia social, entre estímulo visual y sujeto que dice “proyectar sus fantasmas”. La importancia de los flujos –la imagen del río y del Metro es persistente en este libro–, la insistencia en que los elementos son piezas de un mecanismo mayor son, además de las proyecciones de latinoamericanas en Nueva York, los emblemas del capitalismo que necesita siempre de nuevos productos y personas, junto con desechar otros objetos y sujetos. Parte de los desechos del sistema –inversión de las imágenes publicitarias– conforman la galería de seres bizarros como los drogadictos y los travestis. Es notable cómo el autor necesita ir a Nueva York, en donde su memoria no tiene eco ni tampoco encuentra rasgos premodernos que intervengan, para poder descubrir y exponer estos emblemas. Es tentador en este punto conjeturar que solo un autor de la periferia pudo haber llegado a plantear este imaginario, ya que es en ella –y, quizás, es necesario ser más particular: en la traumática imposición del capitalismo en Chile en los años 70– donde en los flujos de información y mercancías extranjeras deslumbran tanto como exhiben una falta de ajuste; donde el reciente sistema económico se muestra más artificial y ostenta más fuertemente las desigualdades, y donde las maneras tradicionales persisten y se acoplan a los nuevos procedimientos desformándolos y deformándose.

En *Poesía de paso* y en los años 60 el problema de la identidad cultural latinoamericana es la coordenada que se echa a andar a partir del viaje, la mirada y la memoria. Como fue mencionado, esto se logra conduciendo la memoria subjetiva a la educación cultural (memoria involuntaria). En *A partir de Manhattan*, el enfrentamiento prescinde la memoria subjetiva porque Nueva York se presenta sin espesor cultural, y luego el poema se vuelve tanto lugar fantástico de “desrealización” como de exhibición de una imaginería de personajes grotescos. Esto también se relaciona con un problema social al ser emblemas de la imposición dictatorial del capitalismo en Chile. Al principio de este texto, como una suerte de introducción, se afirmaron dos cualidades de la obra lihneana: una concepción de la literatura autorreferencial, aunque se intente también “situar” a la poesía. Si un poeta nunca se puede salir de la lengua materna, de la configuración del mundo hecha por tal lengua, ¿cómo se entendería el viaje que representa los intentos de fuga (del país, la lengua y la cultura) de un autor, aunque sea para mirar las propias proyecciones? El poema “Nunca salí del horroroso

Chile” –que suele ser citado– se relaciona con este asunto de lengua y viaje de manera excepcional. Se transcribe entero, entonces:

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
mordiéndome en ella el polvo de un exilio imposible
Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
el miedo a perder con la lengua materna
toda la realidad. Nunca salí de nada. (*A partir de Manhattan*
53)

La lengua en este poema más que representar la materia prima poética, un don, una cultura nacional o hispanoamericana, se muestra –en términos biográficos– como una imposición educativa violenta y militar llevada a cabo, curiosamente, en un Liceo Alemán. Pareciera que esta educación traumática liga al poeta de modo ineluctable a un erial (“eriazó”) “remoto y presuntuoso” de la nación chilena. La lengua y la nación se identifican en ese patio-cárcel de la infancia; por esto el exilio es imposible y el hablante está condenado a morder ese polvo que es tanto propio como ajeno. A pesar de que sus viajes no fueron imaginarios, jamás lograron desarraigarlo. El sujeto jamás salió de nada, pues es incapaz de construirse a sí mismo a través de sus periplos de la misma manera en que no puede dominar las ciudades que visita. Al contrario, es él el llevado por la lengua castellana con su carga y memoria de violencia.

Obras citadas

- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier, 1990.
- Lihn, Enrique. Entrevista. “A la verdad por lo imaginario”. Por Marcelo Coddou. *Veinte estudios sobre la literatura chilena*. Santiago-Concepción: Monografías del Maitén, 1998. 147-68.
- _____. *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.
- _____. *El circo en llamas: una crítica de la vida*. Germán Marín ed. Santiago de Chile: Lom, 1996
- _____. Entrevista. “Enrique Lihn o la poesía de paso.” Por Vicente Echerri. *Liden Lane Magazine* 4.3 (1985): 16-7.

- _____. *Pena de extrañamiento*. Santiago de Chile: Sinfronteras, 1986.
- _____. *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas, 1966.
- Ostria, Mauricio. "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.35 (1992): 49-60.