

ARTÍCULOS

RESUMEN

En este trabajo se analizan tres momentos importantes en la obra del poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) en relación a la cuestión de la identidad cultural. Primero, en **Poesía de paso** (1966), un viaje a Europa enfrenta el bagaje cultural del sujeto al “espesor cultural” metropolitano y revela problemas como el de la falta de identidad hispanoamericana. Segundo, en el poema “Varadero de Rubén Darío” de **Escrito en Cuba** (1969), el poeta prosigue esta línea al actualizar y repetir las críticas de “galicismo mental” que se le hicieron a Rubén Darío. Por último, se contrasta todo lo anterior con el poema/discurso de “Lihn y Pompier” llevado por Lihn en 1977. Aquí el escritor ya no se plantea como capacitado de hacer una crítica distanciada de los problemas culturales subjetivos y sociales, sino que los decide encarnar paródicamente en la figura del meteco y en el personaje Gerardo de Pompier.

Palabras claves:

Lihn – Poesía – Identidad - América latina - Europa – Cuba - Parodia.

ABSTRACT

In this article three passages of the work by the Chilean poet Enrique Lihn (1929-1988) are studied in relation to the issue of cultural identity. First, a trip to Europe in **Poesía de paso** (1966) confronts the eurocentric education of the subject and the metropolitan cultural legacy revealing the lack of a Latin-American cultural identity. Second, in the poem “Varadero de Rubén Darío” of **Escrito en Cuba** (1969) Lihn continues this analytical stance by updating and repeating the criticism of “mental galicism” that were done to Rubén Darío. Finally, the poem/speech “Lihn y Pompier” (1977) depart from all the previous standpoints. Here the writer no longer considers in a detached position to make a personal or social criticism, but rather decides to incarnate them in a parodic fashion with the figure of the “meteco” and the character Gerardo de Pompier.

Key words:

Lihn – Poetry- Identity - Latin America – Europe – Cuba - Parody.

LA CONDICIÓN LATINOAMERICANA DE LIHN¹

Matías Ayala ^(*)

1

Cualquiera que haya hojeado la obra de Enrique Lihn, habrá notado que el viaje ocupa un lugar destacado en su poesía. Casi un tercio de su obra –particularmente seis libros dispersos durante 20 años– se deben a desplazamientos que el autor experimentó. Ciudades europeas (París y Barcelona, entre otras), latinoamericanas (La Habana, Lima) y norteamericanas (Nueva York) son los escenarios primordiales donde los periplos del sujeto y la escritura se interceptan. Estos desplazamientos, según se puede deducir de los textos, carecen de objetivo, orden y rigor. No son, estrictamente, “viajes de formación”: no hay algo (o alguien) que sea encontrado (o que se encuentre a sí mismo), ni tampoco se logra alcanzar “otro estado” a raíz de la experiencia del tránsito. Al contrario, tan sólo se logra acentuar las incertidumbres y las tensiones. El poeta mismo lo ha corroborado: “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” (**Conversaciones** 58).

(*) Doctor en Literatura, Universidad de Cornell. Departamento de Lengua y Literatura, Universidad Alberto Hurtado.

Artículo recibido el 14 de enero de 2008. Aceptado por el Comité Editorial el 14 de marzo de 2008.

Correo electrónico: maayala@uahurtado.cl

¹ Una versión resumida de este artículo fue presentada en el *VII Corredor de las ideas del cono sur*, Instituto de Estudios Humanísticos “Juan Ignacio Molina”, Universidad de Talca, 3-6 de enero de 2007.

El primero de estos libros es **Poesía de paso**, de 1966, el cual nace de un viaje por Europa llevado a cabo entre 1964 y 1965 a raíz de una beca de la Unesco para estudiar museología. Como ha sido notado continuamente, los que podrían llamarse “poemas postales” son textos escritos *in situ*, en parte descriptivos, aunque también como respuesta textual al lugar visitado. A pesar de la aparente diferencia que puedan tener con **La pieza oscura** –su libro anterior, de 1963– muchos procedimientos y temas continúan. Se reconoce, por ejemplo, una fragmentación algo dramática de la experiencia y el tiempo. La afirmación “tengo la impresión –objetiva por lo demás– de que el tiempo es irrecuperable y nos enfrenta, cada vez, con ‘lugares’ que veremos una sola vez” (**Entrevistas** 172) no se encuentra lejana de la sensibilidad existencial que envuelve a **La pieza oscura**. Al desgarramiento temporal y textual se le suma, entonces, un desarraigo espacial y cultural del poeta viajero.

Como suele suceder tanto en los viajes como en el turismo, lo que se mueve es el cuerpo del sujeto. De un sujeto que se desplaza desposeído de sus pertenencias materiales (las que, inevitablemente, quedaron en casa), que cambia de ubicación constantemente y renueva los estímulos exteriores. El viajero anónimo en un lugar desconocido debe aprender a leer 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 este libro es cómo la memoria hace contrapunto. El poema “Muchacha florentina” de alguna manera ejemplifica esto:

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, ambas secciones, no obstante, se encuentran imbricadas una en la otra. En la primera, los libros de estampas mirados en la infancia se afirman como un carga que el viajero o el turista lleva; pero estas reminiscencias cansadas, inconclusas, prohibidas se hallan en una posición improbable (“mitad en sueños”). En la segunda parte, la distraída muchacha en Florencia –que recuerda algún rostro de la pintura de Botticelli

visto en una reproducción en la infancia y, es probable que luego también en la propia galería Uffizi, pero también en alguna reproducción durante la infancia— permanece inalterable, ensimismada, lejana, enmarcada en un cuadro, prometiendo un sentido imposible, 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 la 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 manera nueva.

Ahora bien, este juego que podría permanecer estrictamente en el nivel de la infancia y la memoria, el presente y el viaje da sus mejores rendimientos al situarlo en el plano cultural, porque el 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 antiorigen. La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericano al que pertenecemos como personas, por así decirlo “cultas”. (**Conversaciones 58**)

Habría, entonces, en el viaje una extraña dialéctica entre el extrañamiento y la memoria, el desconocimiento y la familiaridad: se “reconocería lo desconocido”, se “recordaría el antiorigen”. ¿Qué especie de juego de palabras es éste? Quizás sería mejor partir por el final de la cita, aquello para el “hispanoamericano culto”. ¿Por qué para éste? Una respuesta, dada por el autor, 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.” (Echerri 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 extranjera— reconociendo su autoridad metropolitana. También envuelve la participación en otros sistemas culturales, que hacen señas de abundancia al de los países más precarios. En definitiva, ser un latinoamericano letrado significa encarnar de manera específica el sempiterno “problema de identidad” ya que la “cultura” (en su sentido restringido de “alta cultura”) es producida mayormente afuera, sino que tiene su origen —y aún su espacio supuestamente más “orgánico”— en Europa. El viaje lihneano no es un viaje de formación sino más bien un viaje de deformación porque el hablante se reconoce sin rostro, sin forma. Aunque haya una cierta toma de conciencia, este logro es de una conciencia negativa: los lugares europeos son, en realidad, para el poeta

latinoamericano el engañoso origen de la cultura, porque él no es europeo, a pesar de ser su ilegítimo y no reconocido descendiente. Por esto, los falsos 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 –en donde una ocupa el lugar de privilegio y autoridad y la otra, el de precariedad subalterna– es llenado imaginariamente 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 a los letrados en América Latina contiene para el autor inevitables ribetes existenciales, ya que implica un extrañamiento del propio país con débiles instituciones culturales (la experiencia de sentirse arrojado a un improbable sistema cultural), aunque no por aquello se deje de sentir cierta familiaridad con la propia nación. No sería antojadizo afirmar que el fatalismo existencial del joven Lihn –el “ser-para-la-muerte” del lema heideggeriano– se transforma en este anti-origen 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.

2

De cualquier manera, debido a esta mediación a través de libros, imágenes, etc. –como en el poema “Muchacha florentina”– el latinoamericano está condenado a no ser un europeo, es decir, a creer que no percibe como lo hacen los propios habitantes de ahí. Debido a esto mismo, en alguna medida se está reconociendo a Europa y su espacio simbólico como el origen de su propia tradición cultural (neo-colonial, si se quiere). El París de los Modernistas debió ser para ellos llegar a la “verdadera casa”, aunque sin duda, eso ha sido correctamente entendido como parte de su alienación y sus falencias culturales. Lihn, en cambio, parte de la alienación como base, ya sea estando en América Latina misma, o de turista cultural en Europa. Nuevamente 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. (...) En la misma forma, 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** 54-55)

La exacerbación de este consumo acrítico de productos –franceses en el pasado, norteamericanos en el presente– es lo que Lihn quiso cifrar en la figura del “meteco”. 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 debido a su limitado acceso a los circuitos de la información. Por esto, es un ciudadano de segunda clase debido a las falencias de las instituciones culturales locales, sólo reconoce a lo metropolitano como autoridad, y –como si lo anterior fuera poco– exhibe una notoria falta de creatividad. Incluso, de manera borgiana, el meteco es “un erudito paródico que produce efectos de erudición” (**Conversaciones** 59).

En un primer momento Lihn decide denunciar al meteco, siendo Rubén Darío y Vicente Huidobro las figuras que encarnan más claramente 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 (la idea de “transculturación” de Ortiz y Rama), decide encarnarlo hasta la parodia con el personaje don Gerardo de Pompier.

La denuncia se lleva a cabo en el poema-ensayo “Varadero de Rubén Darío” publicado en **Escrito en Cuba** y leído en el Encuentro de Rubén Darío organizado por Casa de las Américas en Varadero el 18 de febrero de 1967. No sería trivial notar que este poema “[lo] escribí en sus tres cuartas partes en 1966 en París, ciudad a la que había regresado después de obtener el Premio Casa de las Américas con la pretensión de establecerme allí. Este proyecto fracasó, y terminé el poema en La Habana creo que minutos antes de leerlo” (**Conversaciones** 63). Tanto el apuro, contraproducente con la imagen del arduo oficio textual, como las intenciones de residir en París –que después de todo impugna– no dejan de ser observaciones curiosas. Además, hay que notar que esta querrela se lleva a cabo durante “la primavera cultural” cubana, la cual representaba la gran posibilidad de autonomía latinoamericana.² Este largo poema prosaico y fragmentario, se inicia describiendo la situación misma de la escritura: “Veo en el mercado de la rue Clair faisanes desplumados...” (**Escrito en Cuba** 11) deslindando con diario personal, y a partir de ahí se torna hacia el ensayo, la digresión y el recuento de las abundantes críticas que es posible hacer a Rubén Darío. Si bien es difícil llamar al poema irreverente o desmitificador –a Darío se le ha dicho de todo– el tono que predomina en el poema es beligerante. Tanto el versículo rápido y sin puntuación como el montaje excesivo, se asemejan, por momentos, a la corriente de la conciencia. Sin embargo, el apóstrofe a Darío o al auditorio y la sintaxis de monólogo lo acercan al discurso público.

Un listado de sus reproches al poeta nicaragüense podría ser: el mentado “galicismo mental” de Darío es notado con saña; “los gorjeos de Prosas Profanas nos aburrieron y enojaron a todos hace ya unos buenos cuarenta años” (55), “Se dijo: No

² Para un examen de la situación poética de Lihn en Cuba ver mi texto de extenso título: “Musiquillas de Lihn: de cantor negativo de la revolución cubana a la improbable redención por el arte de la palabra”. En **Con el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn**. Francisca Nogueroled., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

es el poeta de América" (56), "'incertidumbre mental y racial de América' frase de Blanco Fombona" (56) Y "'un ingenuo venido de las profundidades de sus trópicos' afirmación de Jean Cassou (56). Además, sostiene que sus ninfas, diosas, duquesas y marquesas no fueron tales (57); que su París era irreal, su Olimpo artificial (58); "intentos varios de confundir almas de mujeres con estrellas, cuerpos con estatuas, diosas de la mitología griega con amigas francesas o simple y extraordinariamente sudamericanas" (63), entre otras cosas. Si bien le reconoce algunos méritos, Lihn no hace ningún hincapié en los logros poéticos y formales de Darío en relación a la tradición de la poesía castellana. Las críticas de Lihn se pueden condensar en una dicotomía: la sustitución irreflexiva, por parte de Darío, de lo material por lo imaginario, de lo corporal por lo espiritual, de la experiencia directa por la imaginería de la moda parisina, de lo local por lo supuestamente "universal". Más que el idealismo finisecular, o la falta de proyecto americano, a Lihn le perturba la incapacidad de mostrar las propias contradicciones. Esto se nota en los contrastes con que despliega sus juicios y el dramatismo algo exaltado del tono. (Es necesario agregar que esto mismo será lo que el autor le censurará a muchos en un futuro cercano).

Ya cerca del final del poema, se muestra la precariedad ligada al contexto. Después de un "Stop motion." que sirve como puente entre dos secciones del texto, agrega en un lenguaje coloquial y con escasa puntuación, una escena de conversación con unos amigos en Cuba:

Hasta aquí lo descrito en París (yo también he seguido, Rubén, el camino de París, se lo confieso deslumbrado, tristemente). En Varadero es otra cosa; me inclino más bien a desanimarme y a tutearte anoche hablamos hasta por los codos de todo (...) Vamos a desmitificarte, chico trataremos de desmitificarte todos aunque sea necesario incurrir, vaya, en una falta de respeto... (65-66)

La afirmación tajante cae un poco después: "Rubén Darío fue un poeta de segundo orden" (66). Y después de considerar su inconsistencia y oportunismo político (66) ya sea con Roosevelt o con Mitre –y es importante que el juicio político esté al final– termina:

Me declaro enemigo de la Inquisición o la manía de juzgar duramente a las personas inofensivas
 Pero si se trata de poesía
 No acepto por razones difíciles y aburridas de explicar
 que hagamos un mito de Darío menos en una época
 que necesita urgentemente echar por
 tierra el 100 por ciento de sus mitos (67)

La dureza con que trata a Darío es posible explicarla desde el podio esperanzado, revisionista e hiperbólico de la Revolución cubana, en donde la relectura de la tradición implica –como siempre– una nueva interpretación del presente, y, además, en donde aún la necesidad de una identidad colectiva sustantiva o esencial era un requerimiento en contra del imperialismo norteamericano. No es un detalle que Lihn elija como sus (anti)precursores a Darío y Huidobro, dos escritores afrancesados, y

no a Martí y Vallejo, por ejemplo, los cuales a pesar de vivir fuera de sus países de origen jamás se dejaron fascinar por completo por la modernidad metropolitana. Es notable también como termina el poema, además de la nota política, con la distancia del juicio mismo y de la capacidad de juzgar: “Me declaro enemigo de la Inquisición”, como si la figura del inquisidor –que en Cuba tomará luego un cariz políticamente represivo– llegue al extremo con este texto.

3

Por todo esto, la otra posibilidad para trabajar con el meteco, con más distancia y a la vez con más empatía, es encarnarlo en el personaje (creado con el escritor Germán Marín) don Gerardo de Pompier. Este ser literario, apareció primero en 1969 y 1970 como objeto y autor de unos textos publicados en una revista improbable en Santiago de Chile. Sus características consisten en ser un caballero decimonónico, afrancesado hasta lo grotesco, a la par de ser un escritor desconocido de insondables cualidades literarias. En la novela “experimental” **La orquesta de cristal** (1976), Lihn retrata a Pompier como un “gran escritor” que apenas ha escrito, el cual inevitablemente secreta una palabra paródica, barroca, que tiende a las expresiones latinas y francesas. De manera más definitiva el 28 de diciembre de 1977 Pompier fue encarnado por Lihn en una obra de teatro/discurso/sketch “Lihn y Pompier en el día de los inocentes”. Allí, Lihn se convertía en Pompier maquillándose frente de los espectadores y, después de leer un par de sonetos modernistas y subirse a un precario carro de madera, leía su discurso en verso moviéndose por el escenario hasta el sudor. El texto de aquél “happening contracultural” fue reproducido en el libro **Lihn y Pompier**. Ahí, el tono bufonesco del discurso es elocuente:

Viola de gamba, laúdes y flautas dulces integran el conjunto instrumental de mi palabra a la vez valerosa pero por sobre todo nutritiva,
vitaminas espirituales que se necesitan para combatir la desnutrición de un alma colectiva
que en los rincones menos irrigados del cuerpo social se escuda en pretexto de los bajos ingresos.

Todas las formas de materialismo vulgar deben ser combatidas
in situ; hasta la más modesta estufa a parafina puede encenderse con el fuego sagrado,

ni en los braseros donde el agua de lluvia y la ceniza forman un caldo repugnante se apagan las brasas del tamaño de un puño.

No se trata sólo de resignarse a celebrar la diligencia con que exquisitas manos femeninas reparten anónimamente el pan de cada día anterior entre los necesitados,

los juguetes de fabricación casera y la ropa amorosamente zurcida:
a la cabeza de la *intelligentzia* yo cuido de esparcir la imprevisible semilla del espíritu,

que germina a largo plazo o donde menos se piensa. (s/n)

Entre otras cosas, en aquella cómica arenga se defiende, además del espíritu y el

alma a pesar de la pobreza circundante, la desigualdad de los hombres bajo el argumento de la heterogeneidad humana. También el hablante mismo se define como un fantasma y se diserta extensamente sobre la anécdota bíblica de la degollación de los inocentes (el 28 de diciembre) afirmándola, de paso, como otra “catástrofe natural” y hace hincapié en el cambio y el caos como ley de la vida, etc. Como se podrá notar el fragmento citado es una parodia de procedimientos decimonónicos que elevan “el espíritu” y “la cultura” a un lugar privilegiado a pesar de las desigualdades económicas y culturales. A través de su retórica excesiva y su idealismo inviable, el personaje de Gerardo de Pompier le permite al autor reírse de toda una época cultural con las pretensiones fundacionales de la literatura en una sociedad basada en las diferencias sociales. Además, las referencias a los asesinatos llevados a cabo por el emperador romano son claras señales a la represión de la dictadura de A. Pinochet y a su retórica que tiende a naturalizar lo inexcusable.

El meteco, entonces, más que ser denunciado desde el podio de la seriedad, es encarnado como bufón y esto le permite a Lihn mostrar la artificialidad retórica de la modernización cultural, en este caso, a partir del siglo XIX. De cualquier manera, la pregunta más fundamental respecto a la falta de identidad cultural, de la cual el meteco es síntoma, es ¿se debe a una ausencia ontológica o una carencia histórica? Es decir, ¿es una falla eterna en la “identidad colectiva” de las heterogéneas naciones (post y neo) coloniales que son incapaces de aunar culturas dispares? o ¿se debe a la precariedad de las instituciones y tradiciones culturales? La respuesta de Lihn – poeta poco dado al romanticismo americanista y, después de todo, situado en Chile, en donde la presencia indígena no es (o no ha sido) tan determinante como en otros países– parece ser lo segundo. El problema será de superestructura cultural, no de heterogeneidad social. Por esto, el clásico viaje de formación a Europa, además de servir para reconocerse no-europeo y para tomar distancia de este continente, le ayuda a darse cuenta del uso latinoamericano que se ha hecho y que se puede hacer de la cultura europea. “Europa puede enseñarlo todo y muchas cosas más, pero uno tiene que aprender en ella algo que no está en sus libros: cómo establecer con ella una relación apropiada sobre una base correcta” (**El circo en llamas** 377). Este punto es importante: la manera crítica de digerir la cultura metropolitana, no se encuentra en ella –y quizás tampoco de forma patente en las manifestaciones latinoamericanas– por lo tanto, deber ser creada y recreada constantemente. La “identidad latinoamericana” deja de ser considerada como un objeto, una sustancia o una esencia que se posee o se promete, y pasa a ser comprendida como un evento o un proceso de apropiación creativa.

Debido también a esto, en sus **Conversaciones** Lihn afirmó de “Varadero de Rubén Darío”:

Los juicios que se permite mi poema me parecen prescindibles. Angel Rama hizo notar en alguna de sus elocuentes intervenciones que cosas así siempre se habían dicho de Rubén. Me inquieta ahora haber escrito: “Rubén Darío fue un poeta de segundo orden”, no porque quizás no suscriba esa mera opinión

sino porque imagino la increíble empresa que pudo significar para un latinoamericano constituirse en su tiempo y ahora en el gran poeta del idioma español, desde lugares como Managua, Santiago de Chile e incluso Buenos Aires, en ambientes culturalmente enrarecidos y que como hoy deben haber estado infestados de ninguneadores. (63-64)

El análisis de Lihn –de corte pragmático o de inspiración marxista– hace el hincapié en cómo la institucionalidad cultural se debe no sólo a la historia, sino también a la superestructura social (siendo, por supuesto, para el doctor Marx, el sistema producción como base). Así, la falta de identidad literaria se debe a precarias configuraciones culturales, las cuales debido a la extendida pobreza, deben emular a otras más sólidas, ricas y expansivas. En 1980, con respecto a la situación del meteco en el neo-liberalismo de la periferia (y no hay que olvidar que el liberalismo es del siglo XIX), Lihn aprobó:

Bueno, yo los veo con simpatía y esa misma situación la reconozco también ahora. Es decir, creo que seguimos de alguna manera, menos visible quizás, en la misma situación en que se encontraba Rubén Darío, y en cierto sentido peor que hace algún tiempo, pues se está desmantelando todo lo que podríamos llamar el “estrato cultural” por razón de lo que está pasando en la base [económica]. Entonces, la escasa poca sedimentación que había alcanzado este estrato, vuelve a desmantelarse otra vez (**Entrevistas** 106)

Así, es posible notar los diferentes pasos que conducen a lo que Luis Correa-Díaz cifró como “el espíritu de la negación” de la poética de Lihn. A partir de una concepción crítica del lenguaje, en **La pieza oscura** proyectaba un fatalismo existencial, un extrañamiento de la propia condición que se acercaba al fantasma; luego, en **Poesía de paso**, el autor reconoce “estoy de paso / como la muerte misma: poeta y extranjero” (11), o que lo lleva a encarnar explícitamente la contradicción entre su herencia y su situación cultural ejemplificada, además, notablemente por Rubén Darío y por don Gerardo de Pompier. Puede ser que todo esto sea un efecto de cierta educación de *Belle époque* parisina que le inculcó su abuela, el hecho fundamental es que Enrique Lihn no intenta o se muestra incapaz de lograr una síntesis transculturadora o una reconciliación literaria entre Europa y América, entre cultura y las masas. Al contrario, parece primar la insistencia en las contradicciones, en lo monstruoso y lo precario. Entonces, su cosmopolitismo no tiene ningún rasgo gozoso, como en Darío, Huidobro o Borges, sino que se debe a la propia carencia. Tampoco, como se mencionó anteriormente, se ensaya un romanticismo telúrico como en Mistral o Neruda, una reconciliación mítica o erótica como en Paz, Lezama Lima o Gonzalo Rojas. Menos aún se intentan encarnar identidades colectivas a través del compromiso político como Neruda o Cardenal, o a través de la historia como Borges. Lihn rechaza también el populismo de la lengua nacional de Parra y Guillén.

Menos que el profeta que corrige o pronostica la realidad desde las alturas culturales, más que el cómico que hace reír con la tragedia hecha comedia, para Lihn la función del oficio es aquí el trabajo textual por antonomasia en época de penurias:

la narratividad del testimonio. Por esto puede permitirse escapes líricos como éste de “Varadero de Rubén Darío” en donde sostiene sobre la escritura con dramatismo: “Y tú, desenmáscate, primero mientras tu angustia te lo permita y hasta donde tu angustia te lo permita” (59). Sin embargo, el patetismo que podría conllevar el expresionismo y la referencialidad es contrapesado y contradicho con la distancia crítica y la parodia (como muestra Pompier). De la misma forma puede afirmar con ironía en el “Epílogo” de **Poesía de paso**: “y no insistir, no insistir demasiado / ser un buen narrador que hace su oficio / entre el bufón y el pontificador” (89). En mucha de sus formas el patetismo del lirismo y del testimonio suele entrar en oposición, no obstante, la contradicción y las paradojas son el motor que echa a andar la poética de Enrique Lihn ya que a partir de ellas puede elaborar tensiones subjetivas y sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Echerri, Vicente. "Enrique Lihn o la poesía de paso". *Linden Lane Magazine*. 4.3 (1985): 16-17.
- Lastra, Pedro. **Conversaciones con Enrique Lihn**. Santiago: Atelier Ediciones, 1990.
- Lihn, Enrique. **El circo en llamas**. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1997.
- . **Entrevistas**. Daniel Fuenzalida ed., Santiago: J. C. Sáez Editor, 2005.
- . **Escrito en Cuba**. México: Ediciones Era, 1969.
- . **Lihn y Pompier**. Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, 1978.
- . **Poesía de paso**. La Habana: Casa de las Américas, 1966.