



El poeta como isla: alienación en la poesía de Enrique Lihn

Francisca Noguero

Universidad de Salamanca

Si existe una clave interpretativa de la poesía de Enrique Lihn, ésta se encuentra en el concepto de alienación, entendido desde un punto de vista filosófico como «el estado del hombre fuera de sí, en contraposición al ser en sí». El enajenamiento o extrañeza que rezuman sus textos explica el título de mi comunicación y el de algunos de sus libros: el hablante de Lihn, desamparado, sufre una pena de extrañamiento universal, siempre está de paso o en situación irregular con respecto a los demás⁽⁶⁷⁶⁾. Estudiaré este hecho desde diferentes perspectivas: en su relación con el tiempo (el adulto añora la inocencia de la infancia), el espacio (el visitante busca su filiación en el país extranjero), la cultura (el sujeto de la periferia no encuentra su lugar en los centros hegemónicos del Primer Mundo), el oficio (la poesía enajena a quien la escribe), el contexto social (el hablante se siente culpable por no implicarse en el devenir histórico) y finalmente, en su relación con los otros (la amistad y el amor siempre acaban fracasando).

El motivo del extrañamiento se desarrolla a través de una serie de imágenes constantes en sus poemas: el hombre adulto, arrojado del paraíso de la infancia, se ve a sí mismo [404] como un peregrino de paso, que nunca encuentra habitación, y que, como la serpiente en su celda de vidrio, se limita a ver pasar la vida. El ejercicio de la poesía, masturbación desconsolada que le hace incidir constantemente en la figura de Narciso para representarse, no consigue evitar su soledad ontológica, sólo paliada por la esperanza de que otros lo miren. Sin embargo, en el momento en que los ojos se encuentran, la mirada acrecienta la angustia porque está cargada de agresividad o

simplemente connota el vacío de una sociedad deshumanizada. Veamos cómo se desarrollan estas claves en su poesía.

Alienación en el tiempo

Estás en un puesto de frontera / y sin saber quién ordenó tu exilio. / Puedes beber y comer / y no hay horarios en toda la jornada [...] / Toma la pluma de ganso / y el papel. / Haz recuento de todo lo que veas, / tus días en un puesto de frontera / Tus días en un puesto de frontera. / Nada conoces atrás de la muralla / y esas verdes colinas que dejaste / no las recuerdas más.

(Cisneros 1972, págs. 128-129)

En *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y otro* (1955), primeros poemarios de Lihn, influyó decisivamente la obra de César Vallejo. *Nada se escurre* muestra un hablante angustiado por su condición de ser encaminado hacia la muerte, que carga su discurso de conceptualizaciones abstractas inexistentes en poemarios posteriores del autor. Así se percibe en «El miserable»:

Como no sé de dónde / vengo con esta gran caja vacía / arrastrándome, en pos de todo y nada, / ni cuándo ni por qué se hizo la vida / en torno a mi esqueleto, / hoy como ayer vacilo entre una calle y otra, / hago y deshago este objeto inservible, / preguntando en todas partes por un muerto (Nada se escurre, pág. 27).

Con *La pieza oscura* (1963), Lihn adquiere una voz propia. Los poemas centrales tratan una anécdota el descubrimiento del sexo por parte de unos niños que juegan en una habitación a oscuras que permite al autor reflexionar sobre la infancia en una constelación de textos, reunidos bajo la pregunta «¿Qué será de los niños que fuimos?». Frente al mundo infantil, en el que se disfruta el placer de forma natural, el adulto se presenta ajeno a la felicidad por culpa de una educación represiva que lo ha alejado definitivamente de su cuerpo. El momento mágico en que se descubre el sexo, recordado con nostalgia hasta su última obra «ay Dios habría que hablar de la felicidad de morir en alguna inasible forma / de eso que acompañó a la inocencia al orgasmo a todos y a cada uno / de los momentos que imprimaron la memoria» (*Diario de muerte*, pág. 15) ha quedado grabado de forma indeleble y de alguna manera logra que el hablante sobreviva al devenir temporal:

Pero una parte mía no ha girado al compás de la rueda, a favor de la corriente. / Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que cae de rodillas / [405]dulcemente abrumado de imposibles presagios / y no he cumplido aún toda mi edad / ni llegaré a cumplirla como él / de una sola vez y para siempre (La pieza oscura, pág. 37).

El final de la infancia, calificado irónicamente como «Bella época» en uno de los mejores poemas lihnianos, se perfila como el momento en que nace el resentimiento, ese «rencor inagotable» surgido de una familia y una educación que inventa un alma para él, la que siempre llevará como un peso en la conciencia. A partir de este momento, la vida va a ser «sobrellevada desde siempre en un exilio culpable» (*París, situación irregular*, pág. 24). Este hecho se puede apreciar en el poema «Zoológico»: una pareja recién separada recorre el espacio que da título al poema mientras observa a su alrededor la conducta animal, inocente y desprejuiciada: «El amor en su ceguera de acto puro, sin asomo de corazón ni de cabeza» (*La pieza oscura*, pág. 42). La visión del acto sexual entre los animales les hace sentirse fuera del paraíso, arrojados por el peso de unas convenciones que han lastrado sus existencias: «y henos aquí, otra vez, cristianamente, en la exclusión de las aves del cielo» (*La pieza oscura*, pág. 43). De este modo, el adulto se sabe desterrado definitivamente de la edad de la inocencia.

Alienación en el espacio

Porque no estuve ni estaré / he venido / sólo de paso a esta ciudad / a este mundo / soy extranjero / en esta tierra / en todas / seré extranjero. / Al regresar / mi patria / habrá cambiado / Y no estaré / ni estuve.

(Pacheco, pág. 167)

A partir de la publicación de *Poesía de paso* se abre un periodo en que Lihn edita *Escrito en Cuba, París, situación irregular, A partir de Manhattan, Estación de los desamparados y Pena de extrañamiento*, poemarios en forma de libros de viaje. Mientras recorre diversas ciudades europeas y norteamericanas, recoge sus experiencias en forma de anotaciones fragmentarias, que reflejan la «obsesiva inquietud de un hablante que se siente solo y desamparado» (Lertora, pág. 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 tema del desamparo «Para siempre, estoy de paso / como la muerte misma, poeta y extranjero» (*Poesía de paso*, pág. 9), y que en *Escrito en Cuba* se autodesigna «extranjero de profesión» (*Escrito en Cuba*, pág. 24).

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, pág. 66), resumido en el verso «Error y horror de un viaje a cuyo término no / llego» (*París, situación irregular*, pág. 36).

La alienación se manifiesta en el hecho de que el sujeto nunca posee una casa. En «Recuerdos de matrimonio», de *La pieza oscura*, este hecho era el detonante de la ruptura de la pareja: [406]

Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad, más distantes / el uno del otro a cada paso, / ellos ya estaban allí, estableciendo su nido sobre una base sólida, / ganándose la simpatía del conserje [...] / De ellos, los invisibles, sólo alcanzábamos a sentir su futura presencia en un cuarto vacío [...] / «Pueden verlo, si quieren, / pero han llegado tarde». / Se nos hacía tarde. / Se hacía tarde en todo. / Para siempre (*La pieza oscura*, págs. 38-39).

La sensación de extrañamiento se agudiza en el entorno urbano. La sociedad moderna, espacio vacío percibido a partir del «éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre» («El vaciadero», *A partir de Manhattan*, pág. 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 de este final de siglo: «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*, pág. 20). El hablante pierde su ubicación en un mundo que ha olvidado sus verdaderas dimensiones. De ahí el frecuente uso en este poemario de la hipérbole «chimeneas gigantescas», «hombres diminutos», «perros mínimos», «metro [...] terrible de no ocupantes», «frío aterrador», «la guitarrista más hermosa del mundo» y de la metonimia: «Charco de carne membranosa», «pieles ya de trapo», «modernidad cargada de muerte». Ante la imposibilidad de conocer el espacio ajeno, siente «de forma neurálgica» (Gottlieb, pág. 39) el desarraigo que, según confesó el propio autor a Pedro Lastra:

Se extiende a la propia existencia entendida como un viaje [...]. Una combinación de familiaridad y extrañamiento respecto de los lugares que te recuerdan tu antiorigen. La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericanos al que pertenecemos como personas, por decirlo así, cultas (Lastra, pág. 58).

Alienación en la cultura

Raro comercio éste / Los padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus Dioses / Y cuál nuestra morada.

(Cisneros, 1968, pág. 64)

Los libros de viaje de Lihn implican, según Óscar Galindo, «una voluntad de apropiación de la identidad cultural del otro y la noción de pertenencia a una cultura dominante, y en consecuencia, sancionada por criterios filosóficos, históricos y religiosos etnocentristas» (Galindo, pág. 102). Lihn es consciente de este hecho:

La casa de antigüedades es lo que más se parece a esa parte de la memoria en la que todo escritor hispanoamericano es un europeo de segundo o de tercer orden. No por mediocridad sino por fatalidad histórico-cultural. Porque Hispanoamérica está todavía por fundarse. Es un terreno de aluvión y a veces un inmenso baldío (Lastra, pág. 51).

El sujeto poético utiliza diversos recursos para encontrar su filiación en la cultura extranjera: [407]

La memoria. En el poema que abre *Poesía de paso* se apropia de una ciudad europea Bruselas bajo la nieve gracias a un recuerdo infantil: «La nieve era en Bruselas otro falso recuerdo / de tu infancia, cayendo sobre esos raros sueños / tuyos sobre ciudades a las que daba acceso/la casa ubicua de los abuelos paternos» (*Poesía de paso*, pág. 3). Puesto que «las ciudades son imágenes», (*Poesía de paso*, pág. 13), el hablante trae a ellas «el cansado recuerdo de sus libros de estampas» (*Poesía de paso*, pág. 39). Un buen ejemplo de este proceso de apropiación se encuentra en la reflexión que provoca la película *Topper*, vista en una sala de Manhattan. Ante el beso de Cary Grant e Irene Dunne en la pantalla 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*, págs. 8-9). Así, Nueva York, «esta ciudad hacia la que todas confluyen» (*A partir de Manhattan*, pág. 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*, pág. 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, pág. 51).

Las ciudades visitadas son percibidas a partir de referencias culturales: Rouen se encarna en la catedral que pintó Monet (*Poesía de paso*, págs. 67-69), Viena en el poema «Homenaje a Freud» (*Poesía de paso*, págs. 63-66) y «Muchacha florentina» (*Poesía de paso*, págs. 37-39) celebra una belleza «Alto Renacimiento», que va «camino de Sandro Botticelli» (*Poesía de paso*, pág. 48).

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

nalgas y senos allí por razones estrictamente profesionales» (*París, situación irregular*, pág. 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*, pág. 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 [408] gratuitos (la reproducción como primera fase de la producción) [...]. El robo de la imagen deja intacta la realidad que aquélla representa» (*París, situación irregular*, págs. 72-73); por su deseo de arraigarse en Nueva York, el hablante compra incluso unos «antepasados instantáneos»:

En una barraca, cerca de Nueva York, el martillero liquidó el saldo de su negocio / un stock de fotografías antiguas / ofreciéndolas a gritos en medio de las risotadas de todos: / «Antepasados instantáneos», por unos centavos / Esos antepasados eran los míos, pues aunque los adquirí a vil precio / no tardaron, sin duda, en obligarme a la emoción / ante el puente de Brooklyn (*Pena de extrañamiento*, pág. 7).

El idioma. Frente a otras capitales europeas, Madrid es recorrida por el sujeto poético con una emoción nueva, fundada en la esperanza de encontrar en el español la filiación ansiada. Así se aprecia en el siguiente cuarteto de tonos vallejanos: «Vámonos vieja, vámonos a España / del exilio pasemos al exilio, / pues quizá de allí venga el auxilio, / de nuestra propia lengua» (*París, situación irregular*, pág. 103). Sin embargo, la identificación fracasa de nuevo: el hablante afirma mantener «un soliloquio en una lengua muerta» (*A partir de Manhattan*, pág. 50), que lo lleva a exclamar en un resentido verso: «no sé qué mierda estoy haciendo aquí» (*ibidem*). «Exiliado» (*Poesía de paso*, pág. 32), «meteco» (*París, situación irregular*, pág. 71), «vagabundo» (*París, situación irregular*, 87), «naúfrago» errando «entre plásticos restos del naufragio» (*París, situación irregular* pág. 93) o «náufrago en la tierra» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 62), siempre está destinado al desencuentro, a la participación «por exclusión, entre paréntesis» (*París, situación irregular*, pág. 66) y a la «peregrinación solitaria» (*Poesía de paso*, pág. 3). Al marcharse de la ciudad se desdobra para ocupar un lugar de intersección entre el mundo del que procede y el espacio ajeno. Esta experiencia se manifiesta en el habla: «Hasta las palabras tienen que desdoblarse / esralbodsed» (*París, situación irregular*, pág. 55) y en la propia conciencia:

[Tomo el avión]. Eso en lo que concierne a mi cuerpo, mientras el invisible / ciudadano / de esos rincones y esas calles / tan innotorio como lo son, al fin y al cabo, entre sí, / diez millones de habitantes / seguiré 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*, pág. 10).

El retorno a Hispanoamérica lo llevará a sentir su mundo como copia defectuosa del que ahora abandona:

[Será] mañana, cuando como un cuerpo sin la mitad de su alma / despojado del terror que fascina, habite / en cualesquiera de esas medio-ciudades, defectuosas copias de Manhattan / y, por lo tanto, ruinas nuestros nidos / antes, después y durante su construcción, / algunos de mis puntos de destino / cuando me vaya y no me vaya de aquí (*Pena de extrañamiento*, pág. 10). [409]

El conflicto del meteco surge de su desarraigo entre una cultura que no reconoce y otra que no lo reconoce. Esta última situación provoca un desencanto reflejado especialmente en *París, situación irregular*: «Le sobran a París todos sus habitantes. La ciudad funciona por sí sola, es un bello espectáculo que puede ciegamente contemplarse a sí mismo. Las innumerables variantes de este espectáculo del que se participa por exclusión, entre paréntesis» (*París, situación irregular*, pág. 66). La ciudad mítica es finalmente rechazada, pues se trata de un monumento cultural que incentiva las «situaciones regulares», esto es, las formas de mantener la sociedad bajo un régimen conservador, alienante y superficial: «Oh, vieja, vieja civilización / madre fálica en la que / t-to-todas nuestras monstruosidades pueden / decir su nombre / y son buenos negocios / situaciones regulares» (*París, situación irregular*, pág. 37). El extranjero se permite la irreverencia ante el mito: «Una parte de la inhibición que me infundía esta ciudad ha desaparecido desde que sigo el consejo de orinar en sus calles» (*París, situación irregular*, pág. 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.

«Sólo he vivido en Chile, pero he muerto con perdón de ciudad en ciudad o, más bien, he sido en todas ellas un ciudadano fantasma, prescindible y apasionado» (*Pena de extrañamiento*, pág. 18). ¿Significa esto que Lihn mantiene una relación positiva con su propio espacio? Ya veremos que no. Como muchos autores de su generación, él rechaza el concepto de patria y considera que el lugar en que nació, al que califica como «ese horroroso país trivial» (*Diario de muerte*, pág. 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 eriaz / 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 Maniatan*, pág. 53).

«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 dos poemarios claramente distópicos como *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la Virgen*. No existe, por consiguiente, ninguna posibilidad para el hombre de encontrar el propio espacio.

Alienación en el oficio

*Let the Snake wait under / his weed / and the writing / be of words, slow and quick,
sharp / to strike, quiet to wait, / sleepless.*

(Williams, pág. 7)

«Me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real / (días de mi escritura, solar del extranjero)» (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 68). Así expresa [410] el sujeto poético el enajenamiento que sufre el escritor en razón de su oficio, hecho que también se manifiesta a partir de una imagen recurrente en los textos de Lihn: la del poeta como una serpiente en su celda de vidrio, atento sólo al deseo de la poesía, expulsado del paraíso:

Yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio, en el rincón más sombrío del parque, / ajena a la curiosidad que apenas despierta, ajena a los intereses de la tierra, su madrastra; / yo soy ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras todo despierta (*La pieza oscura*, pág. 64).

De ahí a la representación del poeta como Narciso o de la poesía como ejercicio onanista sólo hay un paso, hecho que da fe de un rasgo fundamental en el arte contemporáneo:

Silencio, muerte del analista, todos somos analizantes, simultáneamente interpretados e interpretantes en una circularidad sin puerta ni ventana. Don Juan ha muerto; una nueva figura, mucho más inquietante, se yergue. Narciso, subyugado por sí mismo en su cápsula de cristal (Lipovetsky, pág. 37).

Basta constatar la recurrencia en la poesía lihniana de una imagen: la del hablante que se mira al espejo. En *Poemas de este tiempo y otro* el sujeto se muestra aún fuertemente identificado con la entidad autorial: «Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido; / porque de tanto verme en este espejo roto / he perdido el sentido de mi rostro / o, de tanto contarle, se me ha vuelto infinito» («La vejez de Narciso», *Poemas de este tiempo y otro*, pág. 47). El pasaje final de *Escrito en Cuba* ya establece una distancia del hablante con respecto al rostro contemplado: «Esta cara que miro en la oscuridad en el espejo / es la de un condenado sin apelación / a una maldita vejez» (*Escrito en Cuba*, pág. 49), y en «No hay Narciso que valga», publicado en *Al bello aparecer de este*

lucero, ya reconoce: «A los cincuenta y dos años el espejo es el otro. / No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse / en el otro a sí mismo» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 3). En este paulatino proceso de extrañamiento, el sujeto termina identificándose con un travestido al que ve pasear por las Ramblas de Barcelona, que imagina en el momento de observar su reflejo: «Ante el espejo abominable / cópula que multiplica el número de lo mismo / alza el busto ese simulacro y miente la voluptuosidad con que acaricia / senos que si no tiene existen por el milagro doloroso de la silicona» (*Pena de extrañamiento*, pág. 35).

Alienación en el devenir histórico

*Un hombre pasa con un pan al hombro. / ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?
[...] / Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre. ¿Cabrás aludir jamás al Yo profundo? /
Otro busca en el fango huesos, cáscaras. / ¿Cómo escribir, después, del infinito? / Un
albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza. / ¿Innovar, luego, el tropo, la
metáfora?*

(Vallejo, pág. 54) [411]

El sujeto del poema «A Roque Dalton», que se presenta a sí mismo como un actor vestido con ropas de otra época, ignorante del papel que le ha tocado en la vida, comenta: «Envejezco al margen de mi tiempo / [...] porque no puedo comprender exactamente la historia» (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 80). Este sentimiento de extrañeza comienza a destacarse en *Escrito en Cuba* (1969), libro en el que la «sed de absoluto» de los primeros textos lihnianos es desplazada por una desolada e irónica visión del mundo, y en el que el poeta, radicado en La Habana posrevolucionaria y empleado por entonces en Casa de las Américas, expresa su sentimiento de culpa por no hallarse comprometido con la causa castrista. El remordimiento es común a los autores de su generación, pues en los años sesenta «la poesía se sentía inferior frente a una idealizada acción política» (Cobo, pág. 48). Sin embargo, Lihn fue consciente muy pronto de las fallas existentes en el discurso estético de los poetas «comunicantes»:

En *Escrito en Cuba* son frecuentes los testimonios del sentimiento neurótico de culpa con respecto a una confrontación entre el mundo de la acción y el de la palabra o mundo poético [...]. Ahora me parece que es una exageración, porque el fracaso de la palabra poética no es menor que el fracaso del discurso histórico (Díez, pág. 108).

El poeta que compuso una elegía al Che Guevara en el 68, recalca en una entrevista publicada once años después: «la elegía al Che no me gusta, especialmente como tema político, y resulta prescindible» (Díez, pág. 107). Es el mismo desencanto que rezuman textos de *La musiquilla de las pobres*

esferas como «Si se ha de escribir correctamente poesía», «Época del dato» y «Revolución».

Pero esta desconfianza en los «grandes relatos» políticos no significó que Lihn abandonara el complejo de culpa por su pasividad. El siguiente poema sólo puede explicarse como reacción a la pesadilla provocada en Chile por el golpe de estado de Pinochet, al que siempre aludió de forma velada para evitar la censura:

De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca. / Izo este par de calzoncillos / hago flamear mi par de calcetines / Y dónde pienso lavan la ropa sucia los sin casa. / Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso, la guerra / ni estoy en paz conmigo mismo ni con nadie / (quién demonios es el sí mismo en estos casos) / en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella y me traiciono / una bandera de rendición (*El Paseo Ahumada*, pág. 21).

A partir de 1983, con la publicación de *El Paseo Ahumada*, la denuncia de la dictadura se intensifica en su obra. No en vano el 10 de agosto de 1982 comenzó en Chile la primera Marcha del Hambre, con la que se iniciaron las protestas nacionales, que llegaron a reunir 500.000 opositores a la Dictadura militar.

El sentimiento de culpa, unido a su escepticismo ante la actividad poética, explica la frecuencia de una imagen quizás tomada de Valèry fundamental en su literatura, por la que se presenta al poeta como un mendigo que recoge restos de realidad para componer su obra:

Así me veo en el mundo de la fragmentación como un clochard escarbando en el basural de las palabras en el basural de las cosas [...]. / No he colgado los hábitos de la[412] poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte / por eso los arrastro lejos del falansterio, / [...] versos de remiendo, parches verbales costuras de palabras y montoncitos de lo que voy encontrando en la arena mientras vagabundo con mi bastón de clavo para ensartarlo todo, estos restos que no se me disputan (*Escrito en Cuba*, pág. 14).

Alienación respecto a los otros

Son mi familia, son prójimo y hasta hubiéramos podido / ser amigos, pero cada uno anda con su silencio / lleno de otras cosas, de otros números, y uno / se queda íngrimo con sus recuerdos tabulados [...]. / Europeamente solo, mil novecientos / sesentaysietemente solo.

(Adoum, págs. 96-97)

El sentimiento de soledad traspasa la poesía de Lihn desde sus primeros textos. En *La pieza oscura* ya se plantea la angustia del niño abandonado: «Y allí afuera no hay nadie [...] / nadie salvo el reflejo difuso de / todos los rostros / en los vidrios intactos empavonados de nadie» (*La pieza oscura*, pág. 30).

En *La musiquilla de las pobres esferas* la soledad adquiere concreción física, lo que aumenta la intensidad de la experiencia:

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

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

Mi soledad babea tanto a tango / el repertorio de las que se fueron (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 16).

La incomunicación se intensifica en las ciudades modernas, en las que sabemos del suicidio del vecino porque dejamos de oír sus pasos en el techo «Un estudiante que ayer no más se abría paso entre la muchedumbre [...] / casi nadie, un hombre joven como yo y como yo dispuesto a salir adelante / puso fin a sus días» (*Poemas de este tiempo y otro*, pág. 36) y donde el televisor se constituye en objeto de adoración:

Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa atomizado / en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión / en colores. / De esa llama sólo se salvan los cuerpos. / En cada hogar una familia a medio elaborar clava sus ojos de vidrio / en el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños (*A partir de Manhattan*, pág. 75).

Los problemas de comunicación vienen motivados por el egoísmo:

Piensa en la extraordinaria cantidad de ignorancia de la que se ha armado el mundo en lo que a ti se refiere y cómo ella no lo afecta en nada. La gente ¿de qué habla? Porque tú hablas de ti (*París, situación irregular*, págs. 44-45). [413]

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*, pág. 76).

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

Este hecho explica que *Al bello aparecer de este lucero*, dedicado enteramente al amor, sea un poemario dolorido, en el que se cuenta la experiencia simultánea y por tanto insatisfactoria de dos relaciones: la que

acaba (con una Ariadna a la que abandona y, sin embargo, no olvida) y la que comienza (con una joven «amada enemiga»): «Hay, y son figuras mellizas / el dolor del amor que está naciendo / [...] y el dolor [...] de la otra Venus que agoniza» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 12). Experiencia angustiada, «está en el pasado su futuro / y en parte alguna su culminación», por lo que el «yo» lamenta la inevitabilidad «del amor y desamor enamorados» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 33).

El deseo de identificación con el otro lleva a Lihn a repetir la imagen del amante que se transforma físicamente en la mujer amada: «En mi sueño de transformista despierto convertido en ti» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 55); «Vuelvo a París con el cuaderno vacío, / tu trasero en lugar de mi cabeza, / tus piernas prodigiosas en lugar de mis brazos, / el corazón en la boca no sé si de tu estómago o del mío. / Todo lo intercambiamos, devorándonos: órganos y memorias» (*Poesía de paso*, pág. 75); «El sexo se desdobla, me brotaron tus brazos, / deseo a la deriva sin forma ni figura / compostura, carnet de identidad» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 65). Sin embargo, el final en soledad es la tónica común de los poemas de amor, fracaso que se acrecienta con la llegada de la muerte, cuando el sujeto poético, siempre en el límite «Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos / por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad» (*Diario de muerte*, pág. 27) escribe a una antigua amante: «Ahora sí que tú y yo estamos más lejos uno del otro / que dos estrellas de diferentes galaxias [...]. / Duele separarse poco a poco de los sanos a quienes / seguiremos unidos, hasta la muerte / separadamente unidos» (*Diario de muerte*, pág. 45). Lihn, a punto de morir, encuentra la mejor expresión del extrañamiento en el impresionante cuadro «Totte Mutter» de Max Klinger:

Qué otra cosa se puede decir de la muerte / que sea desde ella, no sobre ella. / Es una cosa sorda y muda y ciega [...] / sobre cuyo pecho plano como una lápida, yo, el bebé / mezcla de sapo y ángel, miro a los espectadores con terror / nunca los mismos, siempre ausentes / como en un teatro / donde se representa una obra congelada (*Diario de muerte*, pág. 65).

En definitiva, y como señala Mauricio Ostria, con cuyas palabras cierro mi exposición: [\[414\]](#)

Ahí está la escritura de Lihn y la razón de la escritura de Lihn, oponiendo a la lírica canónica, a la lírica como fusión de sujeto y objeto y superación de las contradicciones y antinomias, una poesía de signo distinto: escritura del desgarramiento y la distancia, de la brecha insalvable entre el hombre y el mundo, entre la palabra y lo real, «pena de extrañamiento» que no sirve para nada, que no sustituye a nada, pero sin la cual no se puede vivir. [...] Así, de su derrota, de su precariedad y su impotencia, la poesía de Lihn hace su triunfo: da la medida de lo humano y de los tiempos que corren (Ostria, pág. 58).

Bibliografía

ADOUM, Jorge Enrique: *Informe personal sobre la situación*. Madrid, Joaquín Giménez-Arnau, 1973.

CISNEROS, Antonio: *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La Habana, Casa de las Américas, 1968.

—, *Como una higuera en un campo de golf*. Lima, Inc., 1972.

COBO BORDA, Juan Gustavo: *Antología de la poesía hispanoamericana*. México, FCE, 1985.

DÍEZ, Luis: «Enrique Lihn: Esclarecedoramente autocrítico», *Hispanic Journal*, 1980, vol. 1, núm. 2, págs. 105-115.

GALINDO, Óscar: «Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn», *Revista Chilena de Literatura*, 1994, núm. 46, págs. 101-109.

GOTTLIEB, Marlene: «Entrevista: Enrique Lihn», *Hispanamérica*, 1983, núm. 36, págs. 35-44.

LASTRA, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarios, Universidad Veracruzana, 1980.

LERTORA, Juan Carlos: «Sobre la poesía de Enrique Lihn», *Texto Crítico*, 1977, núm. 8, págs. 170-180.

LIHN, Enrique: *Nada se escurre*. Santiago, Casa Nacional del Niño, 1949.

—, *Poemas de este tiempo y otro*. Santiago, Renovación, 1955.

—, *La pieza oscura*. Madrid, Lar, 1984.

—, *Poesía de paso*. La Habana, Casa de las Américas, 1966.

—, *Escrito en Cuba*. México, Era, 1969.

—, *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

—, *París, situación irregular*. Santiago, Aconcagua, 1977.

—, *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ganymedes, 1979.

—, *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover, Ediciones del Norte, 1983.

—, *El paseo Ahumada*. Santiago, Minga, 1983.

—, *Pena de extrañamiento*. Santiago, Sin fronteras, 1986.

—, *Diario de muerte*. Santiago, Editorial Universitaria, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1992.

OSTRIA, Mauricio: «Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, vol. 18, núm. 35, págs. 49-60.

PACHECO, José Emilio: *Islas a la deriva* (1976) en *Tarde o temprano*. México, FCE, 1980.

VALLEJO, César: *Poemas humanos*. Madrid, Lar, 1989.

WILLIAMS, William Carlos: *The Collected Later Poems*. New York, New Directions, 1950. [415]

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo