

## El primer libro sobre Enrique Lihn

Enrique Lihn. *Escritura excéntrica y modernidad* de Carmen Foxley, Editorial Universitaria, Santiago, 1995.

Grinor Rojo

Carmen Foxley entiende que Enrique Lihn es un poeta de la última modernidad o de la modernidad tardía, como hubiera dicho Fredric Jameson, y no le falta razón. En este contexto, ella lee a Lihn a través de una sucesión de percepciones totalizadas, y también, por lo menos hasta cierto punto, cronológicamente, soslayando siempre o casi siempre la tentación de incurrir en el análisis de poemas individuales (una excepción podrían ser las páginas que dedica a "La pieza oscura", el poema que da título al volumen de Lihn del mismo nombre). Procura Foxley captar de este modo el despliegue de la imaginación y la sensibilidad lihneanas sin detenerse en el examen de cuestiones menudas. Declara al comenzar su trabajo: "Lo que sí falta es una visión global que integre no sólo la secuencia de la producción de Lihn, sino su movimiento y la constelación de significados y modalidades discursivas que constituyeron su exploración". Tal es su diagnóstico acerca de las falencias que se observan en el conocimiento que a la fecha poseemos del gran poeta chileno. Habría que añadir a esto que la prosa crítica de Foxley favorece muy deliberadamente la reflexión por sobre el análisis, la abstracción por sobre la concreción, la especulación generalizadora por sobre el afán particularizante. "En esta ocasión no hago análisis de poemas sino de libros", es lo que señala con claridad al respecto.

Esta es pues su actitud enunciativa básica, aquella que a su juicio debiera presidir la discusión de la obra de Lihn y con todos los riesgos que ello involucra lo mismo para quien produce las frases que para quien las consume. Porque en los libros como el que ahora estoy reseñando el análisis pormenorizado es siempre el punto de encuentro entre el autor, el crítico y el lector. Ese es un sitio en el cual podemos reunirnos, haciendo rueda en torno a un texto específico, para ahí concordar o diferir, coincidir o discrepar. Es entonces cuando nos mostramos las caras, por decirlo de alguna manera. Pero, con la justa sospecha de que el árbol puede oscurecer y oscurece con frecuencia la imagen del bosque, Foxley escoge privarnos de esa comodidad. El resultado es un libro difícil, que no se entrega fácilmente, pero que cuando por fin lo hace nos premia con una meditación

sustantiva sobre la obra de quien podría ser el más importante de los poetas latinoamericanos que empezaron a escribir con posterioridad a la segunda guerra mundial.

Foxley distingue en la obra de Lihn cinco "ciclos poéticos", los que según dice "aparecen al contraponérselos a los supuestos de la modernidad". Advierte en todo caso que el lector no debe considerar tales ciclos como "etapas cerradas, sino [como los] relieves de una topografía correlacional que hace perceptible la dimensión histórica de su obra". De ahí la serie de enfoques o zonas de atención que ella aísla en su pesquisa, a saber: la carga semántica y pragmática del discurso poético lihneano, en cada uno de los "ciclos" mencionados, con un comentario minucioso de los libros que lo integran, la intertextualidad (hacia adentro, hacia el interior de la propia obra, y hacia afuera, hacia el vasto mosaico de sistemas semióticos que Lihn era capaz de convocar y que en efecto convocaba con evidente fruición desde Goethe a Manzanero), la dimensión metapoética, los aspectos retóricos, etc. Así, a través de la manipulación de estos varios andamios metodológicos, la producción de Lihn se le va abriendo a Foxley con docilidad, desde la ya conflictuada pero todavía ambigua relación con lo moderno que ofrecen *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y de otro* (1956), hasta el rupturismo "rememorante" de *La pieza oscura* (1963) y *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), seguido por aquella serie estúpida en la que Enrique Lihn se hace eco, prolonga y globaliza la manía ambulatoria del *flâneur* baudelaireano, la que integran *Poesía de paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1969), *Estación de los desamparados* (1972), *París situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986). Finalmente, los recortes que cierran la pesquisa de Foxley nos llevan hasta las "crónicas de la ciudad" autoritaria, las de *Paseo Ahumada* (1983) y *Aparición de la Virgen* (1987), por un lado, y por el otro, hasta la poesía postrera de amor y de muerte, la que se guarda en *Al bello aparecer de este lucero* (1985) y *Diario de muerte* (1989).

He ahí pues un grupo de cinco paraderos, con los que los lectores de Foxley (y los de Lihn) podemos coincidir o discrepar, y que según lo que nos informa esta crítica

dan cuenta de la relación del poeta con la *episteme* de nuestro tiempo y, por lo mismo, del residuo moderno que se va aposentando en el fondo de una escritura que por definición es dinámica. Por debajo de su dinamismo, el residuo moderno constituye la persistencia fundadora y a la que distintas situaciones históricas, el inconformismo juvenil de los cincuenta, la adultez convulsa de los sesenta, la exaltación y la desilusión de los sesenta a los setenta y la barbarie uniformada de los ochenta, retoman y moldean de diversas maneras.

Con un gesto que es muy de la crítica chilena de los últimos treinta años, tratando de hacernos inteligible el carácter de esa persistencia, Foxley busca un equivalente en la tradición. La solución que encuentra le llega desde las décadas del cincuenta y sesenta y es la que promueven los diversos agentes del "barroco americano", Lezama y Sarduy sobre todo (el heredero actual de esa postura es Roberto González Echevarría), y con la que ella sienta la piedra angular de su edificio hermenéutico. La misma se verá reafirmada poco después por un ensayo, una tesis de doctorado en rigor, de Christine Legault, que no por nada dirigió Oscar Hahn en Iowa y que se ocupa del quehacer poético de Carlos Germán Belli y Enrique Lihn en relación con "el manierismo hispánico". Segunda y decisiva sugerencia es ésta, a la que suceden un conjunto de enjundiosas lecturas de apoyo, de Maravall, de Dubois y de Hauser, con el fin de ir probando poco a poco la viabilidad de la hipótesis que confiere al libro su orientación fundamental. Es bien sabido que en esos autores magisteriales el manierismo se configura como un arte del suplemento, como el resultado por excelencia de la dialéctica que compensa el desengaño del mundo y del sujeto, y por consiguiente la dificultad de la significación, con la sobreabundancia del decir. Con todas las variantes discursivas que engendra una matriz epistemológica como ésta, el manierismo intentará ser en el volumen que comentamos una especie de espejo hermenéutico de la poesía de Lihn.

Las posibilidades y los límites de semejante estrategia son a estas alturas bastante conocidos y el postestructuralismo viene insistiendo en ello desde que a fines de los años sesenta, cuando Barthes y Derrida produjeron sus ensayos clásicos sobre "La muerte del autor" y "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas". Si por una parte, esa estrategia nos permite dar forma a una descripción más o menos satisfactoria del objeto de conocimiento, por otra lo que deja afuera suele ser tanto o más de lo que incluye. Pero felizmente para nosotros Carmen Foxley es mucho mejor ensayista que pro-

fesora de literatura y ese estructuralismo de rezago, el que trata de forzar coherencia donde no siempre la hay, sólo le sirve como un apoyo oficioso del cual ella echa mano cuando lo estima conveniente y del cual también (lo que todavía es mejor) se olvida a menudo. Más importante que el calce de los poemas de Enrique Lihn con tales o cuales artículos del código manierista, acabarán siendo por ende en este libro las intuiciones de la autora, a no dudarlo una de las cabezas más cultas y lúcidas de la crítica chilena de nuestros días.

En este sentido, a mí me parecen dignas de celebración las incursiones de Foxley (algunas de ellas por sugerencia de Lihn y otras de su propio peculio) en las artes visuales. Lihn sabía de pintura (es fama que quiso ser pintor antes que poeta), y tenía para estos efectos un repertorio de opciones prontamente discernibles y que su intérprete comparte o que en todo caso le son familiares. El poeta espacial y visual que fue Enrique se encuentra así a lo largo de estas páginas con un intérprete que no es menos aficionada que él a las artes del color y la forma, que se preparó para la tarea desde antes de ni siquiera proponérsela y que por eso es capaz de seguirle los pasos en sus visitas a Francis Bacon, a Edward Hopper, a ciertos impresionistas y decadentistas franceses (Monet, Moreau), a algún romántico inglés (Turner) y a ciertos renacentistas italianos y flamencos (Botticelli, Brueghel, Durero). "Me he pasado muchas horas de mi vida recorriendo museos", me dijo Carmen Foxley en una conversación que tuvimos días antes de que yo escribiera estas líneas. Mi opinión es que eso se nota en su trabajo crítico. Lihn es sin duda un poeta exigente, y una de sus exigencias es que quien se acerque a su obra haya empleado en los museos del mundo las muchas horas de las que Foxley me hablaba, y que allí haya aprendido que el mirar—que el saber mirar—es un ejercicio que compete y precede al acto de la creación.

Pero hay algo más. Me impresiona igualmente el pulso firme de Foxley frente a lo que ella, siguiendo a Nietzsche, denomina la *hybris* lihneana. En otras palabras, me conmueve su trato honesto y valiente con la inmensa acedia del poeta, con sus desacatos y excesos, con sus arremetidas continuas y sin concesiones contra toda autocomplacencia social, religiosa, estética, amorosa o de cualquier otra índole. Cito:

"La hipótesis que todo el discurso de Lihn desestabiliza los fundamentos de cualquier sistema semántico, dominante, impositivo o cerrado, cualquier principio de razón suficiente, los sistemas cognoscitivos regulados o las referencias intertextuales y las ilusiones de la modernidad. Pero incor-

pora tematizándolo lo que ésta excluía, por ejemplo, la multiplicidad y disgregación de roles o máscaras del discurso y de la vida, la actividad inconsciente, la espontaneidad asociativa, la movilidad de la escritura y de la existencia, y otros rasgos que definen nuestra situación en el mundo. El discurso de Lihn, en lugar de reforzar cualquier asentimiento o transparencia referencial, desencadena el discentimiento y la opacidad de la representación, lo cual contribuye a problematizar y exhibir el cúmulo de mediatizaciones ideológicas y culturales, las que al manifestarse en su negatividad, desencadenan síntomas equívocos de una exuberante vitalidad y una degradante enajenación”.

Ahora bien, yo no estoy muy seguro de que se pueda atribuir todo esto nada más que a un “descentramiento” del sujeto moderno en la poesía de Lihn (a Dios gracias, Foxley no habla en su libro de un “descentramiento postmoderno del sujeto moderno”), pero de lo que sí estoy seguro es de que Lihn reacciona contra un sistema de creencias históricas suficientemente delimitado, así como también contra el repertorio de los dispositivos semióticos que lo acompañaron y no sólo en la poesía. En Chile, ambas cosas empiezan con él (y no con Nicanor Parra, como aseguran algunos) a venirse estrepitosamente abajo. Hacer la lista de esos ídolos rotos daría para rato, como Foxley bien lo sabe, pero no cabe duda de que lo que la poesía de Lihn pone en jaque es la posición del hombre y del poeta en el mundo latinoamericano y chileno de los últimos cuarenta o cincuenta años, mundo que para mí es el de la tercera etapa en la historia de nuestra modernidad y que recién ahora da la impresión de que estuviéramos tramontando y tal vez no para mejor.

Porque lo que hoy día es festineo ligero en Lihn fue desesperación genuina; lo que hoy día es superficialidad blanda en Lihn fue desgarro y rencor. Aunque eso no aboliera la rabelaisiana carcajada, por supuesto. Pero una carcajada que fue siempre con la boca torcida: irónica, sarcástica, paródica. Foxley percibe la angustia que enmascaran esas explosiones de júbilo falso. Esa angustia es la que da origen a las mejores diatribas del discurso lihneano, como aquella en la que Lihn habla de Chile como de un “eriazto remoto y presuntuoso”, y a sus peores grotescos, como el del viejo aquel que recomienda “su única camisa”, mientras, “llo-rando secamente en la penumbra”, monologa a solas con su muerte. Foxley percibe todo eso y no se achica. Más allá incluso de los supuestos de su hipótesis general de trabajo, este Lihn que conduce su poco “ejemplar” cisne poético con la “exuberante vitalidad” de su cuerpo grande y por entre la “degradante enajena-

ción” de la ciudad contemporánea, aunque sea el objeto de su afecto sincero, no parece espantarla. Incluso al final, cuando tiene que referirse a *Diario de muerte*, un volumen en el que el barroco pirotécnico decrece en una relación que es inversamente proporcional al crecimiento de la certeza de la finitud, Foxley entra en los textos con una empatía que no por serlo y muy profundamente, excluye el distanciamiento. En el fondo, yo creo que en este entrevero de la participación con la distancia debiéramos situar una de las claves mayores de su eficacia de intérprete.

Vuelvo ahora sobre el tema de la modernidad. ¿En qué consiste la modernidad del poeta Enrique Lihn? ¿Esa modernidad última o tardía de la que nos habla el libro de Foxley? Ella postula que la poesía de Lihn entra gradualmente en un proceso de dislocación de los sentidos y las formas, de pérdida del centro y de “desestructuración de la estructura”, para decirlo con la jerga derridiana. En otras palabras, que el escepticismo del poeta acaba corroyéndolo todo e incluso dentro de ese todo al instrumento mismo de su labor de corrosión, a la poesía, a “esta cosa de nada y para nada”, según estampa en unos versos marcados de “Mester de juglaría”. Más aún: con una agudeza que yo encuentro digna del mejor Borges, Foxley descubre en el Lihn que se muere una torsión extrema de la conciencia descreída. Descubre ahí el escepticismo del escepticismo, cuando posa la vista sobre el penúltimo texto de *Diario de muerte*, aquel en el que Lihn duda también de su duda, “como de una racionalidad sin antecedentes / que no ha sido para mí, en su larga trayectoria / un particular motivo de orgullo”. La intuición de la negación de la negación, de la afirmación por el camino de la negación, se dibuja en estas líneas con suma nitidez. Con todo, Foxley tiene la delicadeza de no hacer mucho ruido con ello, manejando su advertencia del subterfugio con elegante discreción.

En todo caso, al que yo quisiera ver en los trabajos que con toda seguridad han de seguir a este de Foxley es un poco más al “poeta en situación”, que Lihn quiso ser y que fue, y un poco menos al poeta ligado a la “situación moderna” en general (esto es, a la modernidad metropolitana, la que no sé hasta qué punto es trasladable impoluta a nuestras playas). Me refiero a la necesidad de prestar atención *además* al entorno latinoamericano y chileno o, mejor dicho, al entorno latinoamericano y chileno que a Lihn le tocó vivir entre los años cuarenta y ochenta del presente siglo. Como apunté más arriba, esos son los años en los que a mi juicio se aloja la tercera etapa en la historia de nuestra modernidad y su signo definitorio es la disolución. Poco a poco se va cancelando, durante los cincuenta, los se-

sentía y más todavía en los setenta y ochenta, un vasto repertorio de sueños espléndidos, entre los cuales quizás si el más caro y aquel a cuya pérdida aún no nos resignamos es el de una identidad probable para los pobladores de esta América. En esa identidad creyeron nuestros padres, y de esa identidad vinimos al mundo desconociendo nosotros. Lihn encaja su obra en el hueco mismo de esta desconfianza, y es interesante observar que el punto de partida metropolitano de su actividad intelectual, que es el de otros escritores chilenos de entonces y que no cuesta mucho descubrir —lo encontramos en Nietzsche, en Heidegger y principalmente en Sartre—, a Lihn le sirvió no tanto para alienarse del “sucio barro” de lo propio como para acentuar su profunda dependencia de ese barro y el asco simultáneo que él le producía. Tal vez sea entonces ahí, en la contramano muda de esa dependencia y disgusto y no en el justificado temor que pudo engendraren Lihn la próxima visita de la muerte, donde haya que buscar el rastro de una afirmación. No sería raro que nos encontráramos entonces con un moralista romántico. Por lo demás, sólo así se entiende la penúltima estrofa de “Porque escribí”. Recordémosla ahora:

Porque escribí no estuve encasa del verdugo  
ni me dejé llevar por el amor a Dios  
ni acepté que los hombres fueran dioses  
ni me hice desear como escribiente  
ni la pobreza me pareció aroz  
ni el poder una cosa deseable  
ni me lavé ni me ensucí las manos  
ni fueron vírgenes mis mejores amigas  
ni tuve como amigo a un fariseo  
ni a pesar de la cólera  
quise desbaratar a mi enemigo.

El hombre que escribió esta estrofa es el mismo que escribió que la poesía era “esta cosa de nada y para nada”. Yo me permito discrepar de aquél y quedarme con éste, cuyas palabras suscribo hasta en la última letra, aunque sé bien que éste no es posible sin aquél. Lihn es el poeta de las ilusiones perdidas, es cierto, pero también es el poeta de unas ilusiones que no es del todo malo que se hayan perdido. El que él detenga el movimiento de su sensibilidad en el instante de la pura negación, no impide que por detrás de esa negación resplandezca (como en Sartre, su maestro) un hambre de autenticidad.

Final: yo no puedo menos que regocijarme con la publicación de este libro de Carmen, con su interpretación erudita, con su documentada y densa visión. Este es el primer libro dedicado completamente a la obra de un poeta a quien yo admiro y sobre el cual me gustaría escribir alguna vez, y me doy cuenta de que Carmen Foxley ha puesto la vara muy arriba. Propone una

lectura, la desarrolla con sabiduría y pericia y traza de ese modo una ruta por la que, para bien o para mal, para admitirla o negarla, tendremos que caminar los viajeros del futuro. Porque, ¿cómo ignorar la modernidad de Enrique Lihn? ¿Cómo desatender su melancolía y su rencor? ¿Cómo no percibir su discurso excesivo, su ingenio insuperable y su facundia desbordante, así como también la relación entre ese ingenio y esa facundia y la muy sensata conjetura del vacío del mundo? Por último: ¿cómo ignorar todo lo que Carmen Foxley ha avanzado en la discusión de estas materias? Buen comienzo sin duda para una empresa que por supuesto que es muchísimo más grande que todos nosotros.