

**El compromiso ético del escritor en
La musiquilla de las pobres esferas de
Enrique Lihn**

**[Informe Final de Seminario de Grado para optar
al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánicas con mención en Literatura]**

Alumno:

PABLO SAN MARTÍN

Profesor guía: ANDRÉS MORALES

Santiago, 9 de diciembre de 2008

Dedicatoria . .	4
1. Introducción . .	5
2. Los compromisos del escritor . .	9
3. Contexto histórico y literario . .	13
4. Influencias . .	17
5. La musiquilla de las pobres esferas . .	20
5.1. La culpa fundamental del escritor ante el estado de la sociedad y la historia . .	20
5.2. La indisposición personal del poeta al activismo . .	23
5.3. La imposibilidad de influir decisivamente en los procesos históricos . .	25
5.4. Crítica de la concepción moderna del poeta, la poesía y el lenguaje . .	26
5.5. Restablecimiento de la esfera acción efectiva del escritor . .	32
5.6. Crítica al discurso del amor, de la moral sexual judeocristiana y de la revolución . .	37
6. Conclusiones . .	43
Bibliografía . .	48
Bibliografía primaria . .	48
Bibliografía secundaria . .	48
Bibliografía terciaria . .	49

Dedicatoria

A mis amigos poetas: Pablo Yáñez, Valentina Marchant, Camilo Retamales, Juan Carlos Vergara, Igor Ortiz y, sobre todo, a Jorge Octavio Martínez. Con mucho cariño, en un intento por entender mejor nuestro oficio.

No seré yo quien transforme el mundo resulta, después de todo, fácil decirlo, y, bien entendido, una confesión humillante “Mester de juglaría”

1. Introducción

¿Nunca fue la palabra un instrumento? “La musicilla de las pobres esferas”

Sin importar las distintas perspectivas que sus lectores adopten al leerla y los aspectos que decidan destacar de ella, todos parecen estar de acuerdo en la gran importancia y actualidad que tiene la obra de Enrique Lihn (1929-1988) dentro del contexto de la literatura chilena e hispanoamericana, e, incluso, mucho más allá del ámbito de nuestra lengua; ya que, si recordamos, *La pieza oscura*¹ (1963) fue traducida y publicada en francés en 1972 y ya una antología, que incluía poemas del recién publicado *París, situación irregular*² (1977), apareció en inglés el año 1978 bajo el título de *The dark room and other poems*³. Su obra, como es sabido, no se redujo exclusivamente a la poesía, por la que Lihn es más conocido, y ni siquiera a la literatura, sino que incluye, además de cuento, novela y drama, un vasto espacio para el ensayo, el prólogo, la crítica literaria y la crítica de arte en general, además de incursionar más allá de la escritura, hacia las artes plásticas y escénicas, en el teatro, el *happening*, el video, el dibujo y el *collage*.

La importancia de su obra estrictamente poética, que es de la que me ocuparé yo lo mejor que pueda dentro del reducido marco de estas páginas, se debe principalmente, por un lado, a la innegable calidad, complejidad y originalidad de su propuesta estética; y, por otro, a la significación que dicha propuesta tuvo en el convulsionado contexto histórico, político y social, a nivel nacional e internacional, en que dicha propuesta estética se gestó y se fue desarrollando y reformulando de modo distinto en cada poemario. La poesía de Lihn, en este sentido, podría considerarse como una de las posibles respuestas, particularmente relevante por su solidez teórica y práctica y su lucidez ante sus contextos de producción y ante sí misma, al problema planteado por Theodor Adorno al finalizar la Segunda Guerra Mundial y que marcó en gran medida, a modo de espíritu de época, toda la producción literaria y artística de la segunda mitad del siglo XX, a saber: la imposibilidad de escribir poesía del modo en que se había hecho hasta entonces después de ocurridas las atrocidades más grandes que había conocido la historia y que ni la imaginación se hubiera aventurado a entrever siquiera⁴. Atrocidades que, en un lugar o en otro y más o menos abiertamente, volverían a ocurrir una y otra vez ante los ojos de Enrique Lihn.

Este problema particular dentro de la poesía Lihn y de la poesía de la segunda mitad del siglo XX se inscribe dentro del marco mucho mayor de la poesía moderna. Puede rastrearse más o menos hasta el siglo XVIII y podría decirse que parte con la ilustración, se continúa en el romanticismo, pasa por la vanguardia y llega hasta formas tan posteriores y aparentemente disímiles como podría ser la así llamada antipoesía de Nicanor Parra. Me refiero a la concepción del escritor como un crítico de la sociedad y de la literatura como un instrumento revolucionario, en cualquiera de sus muchos niveles, de esta crítica; lo cual no debe entenderse, como suele hacerse comúnmente y sin pensarlo mucho, como algo

¹ Lihn, Enrique: *La pieza oscura*. Santiago: Universitaria, 1963.

² Lihn, Enrique: *París, situación irregular*. Santiago: Aconcagua 1977.

³ Lihn, Enrique: *The dark room and other poems*. Nueva York: New Directions Books, 1978.

⁴ “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie.” Adorno, Theodor: “Crítica de la cultura y la sociedad”. En: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1984; p. 230.

que va en detrimento de su calidad estética. Como lo planteara Walter Benjamin ya en 1934 en “El autor como productor”, la cuestión de si la obra literaria debe obedecer a una tendencia política correcta o simplemente a su autonomía para alcanzar una determinada calidad estética está mal formulada desde un comienzo:

“Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y añadiremos en seguida: esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política correcta, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria.”⁵

Esto, evidentemente, no es algo que haya inventado Benjamin *ex nihilo*. Esta línea de pensamiento se funda en una tradición muy anterior que, como ya dije, puede rastrearse hasta el siglo XVIII y tiene su origen nada menos que en la estética de Immanuel Kant y Friedrich Schiller. Sin ir más lejos, se puede decir de modo muy general y simplificándolo mucho que Kant sostiene en su *Crítica del juicio*⁶ (1790) que la tercera facultad que permite al hombre conciliar la ‘razón teórica’ y la ‘razón práctica’, es decir: la libertad moral del hombre y la causalidad de la naturaleza, el deseo y el conocimiento, es el ‘juicio’; y este juicio kantiano actúa a través del dolor y el placer, por lo que al unirse a este último se constituye como un juicio ‘estético’ y su campo de acción pasa a ser, precisamente, el del arte. Schiller, por su parte, de modo muy similar, plantea en sus *Cartas para la educación estética del hombre*⁷ (1795), que lo que necesita la humanidad para poder realizar históricamente la utopía ilustrada es una ‘educación estética’ a través de un arte entendido como ‘juego’ que le permita conciliar su ‘impulso formal’ y su ‘impulso sensible’ y superar con ello el estado de ‘salvajismo’ y ‘barbarie’ en que se halla sumida. Ambos autores, en definitiva, de modo más o menos explícito, creyeron en la naturaleza intrínsecamente revolucionaria del arte. A esta tradición fue a la que posteriormente se adhirieron de un modo u otro, por un autor u otro, otras grandes escuelas de pensamiento alemán, dentro de las cuales el mismo Lihn se formó, como lo son el psicoanálisis y el marxismo: pensemos en Gramsci, en Lukács, en Fischer y hasta en Sartre, en el mismo Freud, o en Marcuse o Reich, por nombrar sólo algunos. Evidentemente, al pasar del tiempo, esta tendencia crítica no se contentó simplemente con criticar a la sociedad, sino que después, a partir de las reiteradas derrotas y degeneraciones de los movimientos revolucionarios, en algunos países, como ocurrió de modo ejemplar en la Francia post ‘68, se volvió contra el mismo proyecto revolucionario y, finalmente, contra sí misma. Es de este modo, pues, cómo esta tendencia general de la poesía moderna que tiene sus orígenes en algo que podría parecer tan anquilosado y poco vigente como el pensamiento ilustrado llega a manifestarse en obras tan vivas y actuales, como también tan distintas, como lo son, por ejemplo, *La musiquilla de las pobres esferas*⁸ (1969), *A partir de Manhattan*⁹ (1979) o *El Paseo Ahumada*¹⁰ (1983).

⁵ Benjamin, Walter: “El autor como productor”. Traducción de Jesús Aguirre. En: www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_autor.htm.

⁶ Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengol, edición cuidada por Ansgar Klein. Buenos Aires: Losada, 1993.

⁷ Schiller, Friedrich: *Kallias. Cartas para la educación estética del hombre*, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 1990.

⁸ Lihn, Enrique: *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Universitaria, 1969.

Dentro de los muchos estudios que se han hecho acerca de los recursos estéticos y discursivos empleados por Lihn en su poesía, un grupo importante ni siquiera menciona la relación intrínseca y necesaria que estos recursos guardan dentro de su misma poética con el compromiso ético y político del escritor tal y como lo entendía Lihn, siendo que esta relación comprendida en sus distintas formas y niveles es fundamental para hacer una lectura mínimamente fiel e integrada de su poesía y su figura dentro de nuestra tradición poética chilena e hispanoamericana en particular y moderna en general. Muchos estudios se contentan con constatar y describir los distintos mecanismos discursivos de la poesía de Lihn, como su estilo manierista o neobarroco, la autorreflexividad del lenguaje, el descentramiento del sujeto que habla o el dialogismo intertextual, o incluso una determinada concepción del poeta, de la poesía, del lenguaje o el amor, haciendo poca o ninguna referencia a la relación que esos mismos mecanismos discursivos o esas concepciones tienen con la crítica que Lihn hace de la situación histórica en la que le tocó vivir. El prestigioso y ya casi canónico estudio de Carmen Foxley, *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*¹¹ (1995), es paradigmático en este sentido. Se puede decir de él, sin tener que entrar en análisis muy minuciosos, que

“Los descentramientos, excentricidades y giros manieristas a los que se refiere Foxley en su agudo estudio describen la poesía de Lihn, pero no problematizan sus alcances epistémicos o éticos. La búsqueda de Lihn no se petrifica en el umbral del signifiante, sino que rasguña con angustia existencial la posibilidad de situarse éticamente en el mundo.”¹²

Creo que es necesario (y también alarmante) señalar que el mismo Lihn fue el primero en insistir en esta vinculación entre estética y crítica y que la expuso de un modo muy claro tanto en los diversos ensayos recopilados en *El circo en llamas*¹³ (1997) como en sus *Conversaciones*¹⁴ (1980) con Pedro Lastra y en muchas de las *Entrevistas*¹⁵ recientemente compiladas por Daniel Fuenzalida.

Hay otro grupo de estudios, en cambio, que aunque no se ocupa directamente del compromiso ético o político de la poesía de Lihn, sí logra integrarlo de un modo muy apropiado en el análisis de sus distintos poemarios o de alguna de las constantes poéticas de su obra. Este tipo de estudio abunda con respecto a *El Paseo Ahumada*¹⁶, pero no tendría por qué reducirse sólo a él. Un buen ejemplo de esto, entre muchos otros, es el artículo “*Diario de muerte de Enrique Lihn: Escritura y negación*”¹⁷ (1999) de Gerson

⁹ Lihn, Enrique: *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.

¹⁰ Lihn, Enrique: *El Paseo Ahumada*. Santiago: Minga, 1983.

¹¹ Foxley, Carmen: *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995.

¹² **Miranda, Paula: “Lihn y Dalton de los 60: Conversaciones en la Taberna”. En: *Anuario de posgrado*, N° 3, 1999; p. 445.**

¹³ Lihn, Enrique: *El circo en llamas: una crítica de la vida*, editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997.

¹⁴ Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana, 1980.

¹⁵ Fuenzalida, Daniel: *Enrique Lihn: Entrevistas*. Santiago: Juan Carlos Sáenz Editor, 2005.

¹⁶ Dentro de los que me gustaría destacar los de Gloria Favi: “Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: *El Paseo Ahumada*”. En: *Revista chilena de literatura*, N° 40, 1992; pp. 91-96; y “Enrique Lihn: cronista de ciudad”. En: *Revista chilena de literatura*, N° 43, 1993; pp. 131-136.

¹⁷ Mora Cid, Gerson: “*Diario de muerte de Enrique Lihn: Escritura y negación*”. En: *Acta literaria*, N° 24, 1999; pp. 71-84.

Mora Cid. En él su autor lee *Diario de muerte*¹⁸ (1989) a partir de los conceptos de ‘territorialización’, ‘punto de fuga’, ‘afuera’, de ‘pliegue/despliegue’ y de ‘devenir’ de Gilles Deleuze. Se detiene particularmente en la situación de enunciación (la agonía), en el sujeto configurado (estoico o de conciencia implacable), en el estilo (violento, irónico y sarcástico, casi soberbio) y en su concepción de la muerte (como vacío inenunciable que todo lo consume), del lenguaje (como incapaz siquiera referir la realidad fundamental de la muerte) y de la escritura (como cura o automedicación). Pero cree que todos estos elementos adquieren su significado íntegro sólo si se los comprende como partes del “rechazo de una individualidad de moribundo asignada de antemano por la sociedad” (p. 73) y “a la relación de esa sociedad con la muerte” (p. 74), porque lo que en última instancia busca Lihn es, en términos de Foucault, “la creación de la libertad”, es decir: de “nuevas formas de subjetividad [que rechacen] el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos” (pp. 78-79). Creo que éste es un método de trabajo muy productivo y que se adecúa muy bien al altísimo grado de complejidad de la poesía de Lihn.

Yo, por mi parte, he decidido abordar directamente el compromiso ético y político de la poesía Lihn dentro de un poemario, *La musiquilla de las pobres esferas*, que es lo que me permiten los límites de este trabajo, y he intentado determinar algunos de los recursos poéticos o discursivos en que dichos compromisos se realizan. También quiero demostrar cómo este compromiso va íntimamente unido al proyecto estético que tenía Lihn de una ‘poesía situada’ y cómo influyeron en este proyecto el existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo. Para lograr esto, me ha sido indispensable la tesis de Magister de Roberto Aedo *Un juglar en la época del sarcasmo*¹⁹ (2006) que, además de ser un ejemplo sorprendente de prematura erudición, hace una lectura muy aguda y minuciosa de *La pieza oscura* y *La musiquilla de las pobres esferas* sin perder nunca la visión panorámica e integradora de la obra de Lihn dentro de su trayectoria personal y de su contexto histórico y discursivo de producción. Por otra parte, tomé del artículo “Más allá de la vanguardia: la voz dialéctica de Enrique Lihn”²⁰ (2001) de Christopher Travis una interpretación muy sugerente de la poesía de Lihn a partir de la ‘dialéctica negativa’ de Theodor Adorno, que incorpora, además, planteamientos de Georgy Lukács, Terry Eagleton y Fredric Jameson al respecto. Para abarcar el problema desde una perspectiva más amplia me he permitido establecer, a partir en dos conceptos filosóficos muy generales y de muy extendida difusión, a saber: los de ‘ética’ y ‘política’, una distinción teórica entre los distintos tipos o niveles de compromiso que puede tener un escritor y las relaciones que guardan entre sí a nivel abstracto y las que podrían tener concretamente.

He escogido *La musiquilla de las pobres esferas* porque fue escrita en un momento histórico privilegiado, a fines de los sesenta, cuando Lihn estaba en plena etapa marxista, entusiasmado aún por las nuevas alternativas al socialismo soviético que se abrían paso en Cuba, Chile y hasta en Europa; pero en el que, a pesar de eso, o mejor dicho: justamente por eso, Lihn pudo plantear de modo más o menos explícito el problema del compromiso del escritor en el nivel más general, quiero decir en el plano ético, que involucra el político pero que no tiene por qué verse reducido a ni confundirse con él. Otro motivo que me llevó a escoger *La Musiquilla de las pobres esferas* fue que en ella, como muchos otros han notado, hay determinados gestos de optimismo, como por ejemplo en el poema “Porque escribí”, que más adelante desaparecerán casi por completo de la poesía de Lihn.

¹⁸ Lihn, Enrique: *Diario de muerte*. Santiago: Universitaria, 1998.

¹⁹ Aedo, Roberto: *Un juglar en la época del sarcasmo*. Versión virtual facilitada por el autor.

²⁰ Travis, Christopher: “Más allá de la vanguardia: la voz dialéctica de Enrique Lihn”. En: *Mapocho*, N° 54, segundo semestre

2. Los compromisos del escritor

se trata de 'liberar al hombre de sí mismo', antes o después o por encima del problema social. "Definición de un poeta"

Como acabo de decir, creo pertinente partir haciendo una distinción entre los distintos tipos, grados o niveles de compromiso que puede tener un escritor. Para el caso de Lihn, yo propongo distinguir entre el 'ético', el 'político' y el 'panfletario' o 'de denuncia'. Podrían entenderse bien según la teoría de conjuntos, es decir: como grados de especificación sucesivos de un compromiso más general. Según esto, por ejemplo, un escritor comprometido políticamente lo estará también éticamente, pero no tendrá que necesariamente convertir su escritura en un instrumento de acción inmediata. No obstante, esto simplifica demasiado el problema así que mejor diré que las implicaciones mutuas entre estos compromisos varían según la situación; por ejemplo, en determinadas situaciones no se podría estar comprometido éticamente sin estarlo políticamente.

Partamos por el que he querido llamar el 'panfletario' o 'de denuncia'. Voy a entender este tipo de compromiso como aquél que quiere hacer de la escritura un instrumento de acción en el contexto histórico inmediato. Lihn manifestó en varias ocasiones su repudio ante este tipo de compromiso en literatura. Por ejemplo, cuando le preguntaron cuál fue su impresión del Congreso Cultural de La Habana, él responde, entre otras cosas: "Un tono excesivamente combatiente en el sentido de la acción social política directa. Guerrerillos de papel."²¹ O cuando a propósito de la poesía política dice: "Me interesa cualquier tipo de poesía capaz de bien lograrse, también, ciertamente, la poesía política que no sea el apéndice de un panfleto ni haya sido escrita sólo para poner una nota artística en un acto de masas."²² También podría interpretarse, dentro de sus muchísimas significaciones, su crítica al realismo socialista en este sentido: "Nadie quiere ver a la poesía convertida en maestra de escuela o de ceremonia o empleada para todo servicio de ninguna ideología, de ningún régimen."²³ Y, aunque después él mismo reconoce, por ejemplo, que "también [trató] de documentar [la abrumadora realidad de la dictadura] en ciertos textos que se refieren específicamente al Chile de [ese entonces], como por ejemplo *El Paseo Ahumada*, unos trabajos que [él consideraba] decididamente contingentes"²⁴; aclara que 'documentar' era "contrario a su naturaleza literaria": "no tiendo a documentar ni tampoco (ése es otro aspecto importante) a traducir un conflicto social en el lenguaje político o a encausar por las vías ideológicas los problemas que suscita una realidad específica."²⁵

El problema del compromiso político en la poesía, en cambio, como se puede desprender en parte de una de las citas anteriores, era algo que a Lihn le preocupaba mucho. Cuando le hacen una entrevista en 1968 después de que ha publicado *Poesía de*

²¹ Fuenzalida, Daniel: "Entrevista con Enrique Lihn". En: *Op. cit.*; p. 33.

²² Fuenzalida, Daniel: "Enrique Lihn y la poesía". En: *Op. cit.*; p. 29.

²³ Fuenzalida, Daniel: "Lihn en la pieza oscura". En: *Op. cit.*; p. 25.

²⁴ Fuenzalida, Daniel: "La acción poética de Enrique Lihn". En: *Op. cit.*; pp. 246-247.

²⁵ *Ibid.*; pp. 248-249.

paso (1966) y le preguntan en qué está trabajando, y recordemos que *Escrito en Cuba* y *La musiquilla de las pobres esferas* son ambos de 1969, él responde:

“Busco un lenguaje sociable. Quiero hacer una poesía que rebase la primera persona, dirigida a un auditorio, y de la que pueda hacerse un espectáculo en el que el protagonista sea la palabra poética. Este tipo de poesía no renuncia a ninguna de las dimensiones en que podemos movernos, y tampoco en la política, la primera en que se pone el pie cuando se trasciende la subjetividad inmediata, el problema de la inmortalidad del cangrejo.”²⁶

Pero, a pesar de que esta poesía más sociable, dirigida al otro, reconozca el problema del compromiso político como el primero y más importante que tiene que enfrentar, también es muy consciente de que es el problema más difícil de resolver en literatura y sobre todo en poesía. Al hablar de los poetas cubanos en 1968, dice, lamentándose un poco: “Muchos de ellos no han terminado aún de formarse y ya están obligados por la coyuntura histórica a resolver el problema más difícil de una literatura: el de su relación con la política.”²⁷

Parece, entonces, que es necesario aclarar cómo se resuelve efectivamente este problema en la poesía de Lihn, es decir qué lugar tiene el compromiso político dentro de esa poesía ‘sociable’ que buscaba escribir. Para esto será útil precisar un poco qué se entiende por ‘política’. Hay muchísimas cuestiones que pueden considerarse legítimamente de carácter político, por ejemplo

“la estructura y formas de gobierno, la legitimidad del gobierno, las fuentes del poder, los derechos y deberes de los miembros de una comunidad o de un Estado, las relaciones entre los individuos y el Estado, el carácter (positivo, natural, racional, ‘arbitrario’, etc.) de las leyes, la naturaleza y alcance de la libertad, los diversos tipos de libertades, la naturaleza y formas de justicia, la obligación política.”²⁸

Si nos fijamos bien, son todas cosas que por lo general “se entrecruzan con otros tipos de cuestiones: cuestiones morales o éticas, ante todo, cuestiones de antropología filosófica (o de ‘concepción del hombre’), cuestiones legales, sociales, económicas, etc.”²⁹ Pero si quisiéramos llegar delimitar algo así como lo estrictamente político, o mejor dicho lo que tienen en común todas estas cuestiones, tendríamos que decir que son todas “cuestiones planteadas por la organización de los seres humanos en sociedades, y en particular las cuestiones suscitadas por el mando —y las causas, razones y legitimidad del mando— de unos hombres sobre otros para realizar ciertos fines comunes.”³⁰ De este modo podríamos definir “política como una actividad que comporta una actitud reflexiva. Se trata de la actividad del político,” sí, pero también y ante todo de la de cada

“miembro de una sociedad en la medida en que interviene o trata de intervenir en los procesos que permiten llegar a decisiones respecto a la forma de gobierno, la

²⁶ Fuenzalida, Daniel: “El regreso del poeta de paso”. En: *Op. cit.*; p. 34.

²⁷ Lihn, Enrique: “Enrique Lihn habla de Cuba y de Chile”. En: *Op. cit.*; pp. 38-39.

²⁸ Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía, nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Joseph-María Terricabras*. Barcelona: Ariel, 1994; tomo III (k-p), p. 2833.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

estructura de gobierno, los planes gubernamentales, las condiciones dentro de las cuales se ejerce la libertad individual, el cumplimiento de la justicia, etc.”³¹

Entonces, todo lo que quede fuera de este ámbito de acción planteado por la organización de las sociedades y el modo en el cual se ejerce en ellas el poder, habrá que considerarlo como parte del ámbito mayor de los actos humanos en general, es decir en un plano ético.

Lihn se plantea en varias ocasiones, citando un ensayo de Rosana Rossanda, que hay que

“trabajar [...] por la liberación del hombre de sí mismo, etapa inalcanzable por el socialismo, ‘el cual no libera al hombre de sí mismo. Lo libera de todo lo que lo niega, y con ello, por el contrario, abre sin cendales ya, todo el abanico de reconstrucción de valores que no puede ignorar el contar tras de sí la experiencia europea de la crisis.”³²

El marxismo constituye sólo una parte de este proyecto de liberación del hombre, a saber: la política, ya que sólo puede liberarlo de todos aquellos elementos de la cultura que de un modo u otro encubren la explotación del hombre por el hombre, es decir de las ideologías, a partir de cuya crítica se plantea la necesidad y el problema de construir una nueva sociedad que no puede tomar como modelo ideal ninguna de las sociedades que se han dado históricamente y que tampoco podrá por sí misma acabar con todo lo que limita la libertad humana. Como lo planteó hace un par de años un marxista en nuestro país:

“El comunismo no es una sociedad en que todos serán felices, o en que todos lo sabrán todo, no es una sociedad de transparencia total, ni de reconocimiento asegurado. Es una sociedad en que habrá sufrimiento y extrañamiento, en que habrá misterio y falta de transparencia, pero en que dejar de sufrir, o alcanzar la transparencia, no requerirá cambiar toda la sociedad, ni estará impedido por estructuras que nos trasciendan.”³³

Que se establezca una sociedad cuya misma organización y ejercicio del poder no le impidan al hombre ser feliz, cultivar plenamente todas sus facultades, ser transparente con los demás y reconocerse a sí mismo, no garantiza que todas estas posibilidades se realicen efectivamente. Quedarán todavía muchas cosas por hacer. “Se trata de ‘liberar al hombre de sí mismo’, antes o después o por encima del problema social.”³⁴ El compromiso ético de un escritor es el compromiso con esta liberación, que va más allá del compromiso político pero que también lo incluye como una parte suya constitutiva e ineludible. Por eso es que Lihn no se contenta únicamente con ser marxista ni cree que el marxismo sea la solución definitiva para todos los problemas del hombre, sino que lo considera como un instrumento, entre otros, para su liberación. Y por lo mismo es que no tenemos que entender el hecho de que Lihn haya dejado de declararse abiertamente marxista después de haber visto el destino desastroso que tuvieron las iniciativas socialistas en la URSS, en Cuba y en Chile mismo, como que haya dejado de lado todo compromiso en su trabajo

³¹ *Ibíd.*

³² Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 353. Lihn también cita este mismo pasaje cuando le preguntan acerca de la relación de su poesía con el marxismo en: Fuenzalida, Daniel: “Lihn en la pieza oscura”. En: *Op. cit.*; p. 26.

³³ Pérez, Carlos: “El comunismo es posible”. En: http://es-la.facebook.com/note.php?note_id=36537-399071&ref=mf.

³⁴ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 354.

como escritor. Hay que entenderlo como el incorruptible compromiso con la constante lucha por la liberación del hombre de alguien que ha sufrido un terrible desengaño y que le ha costado asumir con todas sus consecuencias “la posibilidad de que la propia voluntad revolucionaria sea una voluntad enajenada”³⁵. Incluso me atrevería a decir que que Lihn dejara de mostrarse abiertamente marxista después de la década del sesenta significó, en su caso, una respuesta auténticamente marxista ante la situación histórica que le tocó vivir, análoga a la que él mismo veía en su artículo de 1969 “Marcuse y el surrealismo” en aquellos “jóvenes tildados peyorativamente de anarquistas” que “se alejaron rápidamente del estalinismo triunfante, simpatizaron con Trotski y fueron partidarios de la realización de la utopía de la libertad total, a través de una revolución permanente”³⁶.

Desde esta perspectiva ética de liberación del hombre habría que entender el interés de Lihn por el existencialismo y el psicoanálisis. El existencialismo libera al hombre de cualquier idea preconcebida que pudiera tener sobre sí mismo para que pueda llegar a ser lo que él quiere. El psicoanálisis lo libera a su vez de las represiones sociales y hasta de las que él mismo hace de sus pulsiones inconscientes. Como lo entiende Roberto Aedo en su tesis *Un juglar en la época del sarcasmo*:

“Baste con señalar por el momento, que tanto el existencialismo sartreano como el psicoanálisis freudiano se relacionaron crítica y productivamente con el marxismo, guardando un aspecto fundamental en común, que es “la pauta que conecta”, el centro articulador de ellos en Lihn: la búsqueda de la liberación del hombre; liberación de la subjetividad creadora, crítica, sexual y socio-política de los individuos.”³⁷

La poesía, por su parte, también puede contribuir en esta tarea de liberación. Y yo no me he propuesto nada menos que tratar de entender cómo uno de nuestros mejores y más grandes poetas se propuso hacerlo.

³⁵ Pérez, Carlos: *Op. cit.*

³⁶ Lihn, Enrique: “Marcuse y el Surrealismo”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 73.

³⁷ Aedo, Roberto: *Op. cit.*

3. Contexto histórico y literario

Sé que grandes problemas tienen al mundo ocupado como a una letrina. Lo harán estallar, la mierda llegará al cielo, y no me obstino. “El escupitajo en la escudilla”

Lihn vivió y se desarrolló como escritor en el contexto de la Guerra Fría (1947-1991)³⁸. Después de que terminó la Segunda Guerra Mundial en 1945 los países europeos perdieron la hegemonía que habían mantenido invariablemente hasta ese entonces y los Estados Unidos y la Unión Soviética pasaron a ser las dos potencias mundiales indiscutibles. Ambas aspiraban a imponer su modelo político-económico, el capitalismo y el socialismo respectivamente, en el mundo entero; pero, dado el punto de desarrollo que habían alcanzado las armas de destrucción masiva (recordemos que los Estados Unidos ya habían lanzado las bombas de Hiroshima y Nagasaki en 1945 y que la Unión Soviética hizo detonar la primera suya entre 1949 y 1950) y la posibilidad inminente de que se desatara una guerra nuclear capaz de acabar con toda la humanidad y hasta con el planeta, siempre rehuyeron el enfrentamiento directo. De este modo es que se desarrolló una Guerra Fría, es decir una guerra que se llevó a cabo en el plano político, ideológico, económico y armamentístico, y también en el informativo, propagandístico, científico y tecnológico, y hasta en el artístico y deportivo, antes que en el militar. Hubieron, eso sí, enfrentamientos bélicos indirectos entre ambas potencias, como lo fueron los citados casos de la Guerra de Corea (1950-1953) y la de Vietnam (1958-1975) y también otros muchos como el de la Guerra Civil China (1927-1950) y Griega (1946-1949), en los cuales contribuyeron con apoyo económico y militar a los bandos que les eran más afines. En el contexto de este tipo de enfrentamiento fue que se firmaron las alianzas de la OTAN (1949) y del Pacto de Varsovia (1955). El único momento en que una de las potencias amenazó a la otra con declararle la guerra y en el que verdaderamente se temió que se desatase una catástrofe nuclear fue la Crisis de los Misiles Cubanos de 1962. El mundo estaba a tal punto polarizado ideológicamente durante la Guerra Fría que los pocos intentos por reformar desde adentro los modelos capitalista y socialista oficiales, como lo fueron, por ejemplo, el Mayo del '68 de París y la Primavera de Praga, fracasaron rotundamente. La traición que le hizo el PC boliviano, de línea soviética dogmática, al guevarismo, que tenía una visión más versátil y amplia del socialismo y que podía adaptarlo a la realidad de los países del Tercer Mundo, debe entenderse en este sentido. Los países no-alineados que no contaban con el apoyo directo de una superpotencia, como fue el caso de Chile en momento, se vieron muchísimo más vulnerables a la intervención de cualquiera de ellas. La guerra sólo terminó con el colapso interno de la Unión Soviética y los inútiles esfuerzos que hizo Gorbachov por reformarla económica y políticamente con la Perestroika y la Glásnost a partir de 1985. El Muro de Berlín fue derribado en 1989 y la Unión Soviética se disolvió en 1991.

Muchas declaraciones de Lihn, y hasta su misma poesía, expresan la profunda y clara consciencia que tenía de este conflicto geopolítico como intelectual independiente y crítico de izquierda. Él siempre se refirió a Estados Unidos en los términos más despectivos que pudo. Al hablar del “Congreso por la libertad de la cultura”, organismo dirigido y financiado por la CIA entre 1950 y 1967 para “elaborar una ideología anticomunista

³⁸ Recordemos que su primer libro, *Nada se escurre*, es de 1949 y que Lihn muere en 1988. Para lo que sigue véase: Grimberg, Carl: *La Guerra Fría*. En: *Historia Universal*. Santiago: Ercilla, 1986; tomo 31.

aceptable en Europa, tanto por la derecha conservadora como por la izquierda socialista y reformista”³⁹, dijo: “demagogia y terrorismo psicológico para esas medianías culturalmente despaupeizadas que justifican y alimentan la ‘ingenuidad norteamericana’, barbarie, en realidad, que puede confundirse con la idiotez, pero nunca con un propósito bien intencionado.”⁴⁰ En una entrevista que le hicieron al llegar a Chile en 1968 a propósito de su viaje a Cuba, Lihn dijo: “Vivimos en una isla, en la época de los viajes interestelares y de un irreversible proceso de concientización del hombre y de sus problemas a un nivel planetario, en una época de confrontación de mundos políticos.”; y, ante la “política no demasiado hábil, en ocasiones grosera, de ablandamiento de los intelectuales por parte del gobierno norteamericano”, hizo un llamado “a formar un frente cultural antiimperialista”⁴¹. De hecho, Lihn creía que un intelectual reaccionario no podía ser considerado como tal: “yo no sé hasta qué punto se puede concebir una intelectualidad reaccionaria”⁴². Y comprendió que el modo en que los intelectuales, o más precisamente: los artistas y los escritores, podían contribuir a la revolución era con su “voluntad de negar lo existente”, por medio de la cual “el artista se adelanta a toda transformación objetiva de lo real que apunta a la liberación del hombre.”⁴³ Y prosigue:

“Por su condición literaria, si es que ha logrado preservarla de las catástrofes o de las tentaciones, el intelectual es el natural compañero de ruta, en una u otra forma, de los hombres de acción política que se esfuerzan por transformar el mundo en el sentido de la libertad. Resulta imposible consignar en unas cuantas líneas las distintas formas en que se es revolucionario en el campo cultural. Aparte de las actitudes que artistas y escritores puedan adoptar explícitamente frente a los hechos históricos, está su obra. A mí me interesa particularmente el proceso por el cual desde ella o a partir de ella los escritores y artistas impugnan políticamente, cuestionan o problematizan o cancelan la realidad existente, esa realidad que se trata de cambiar. Desmitificándola o exorcizándola o contraponiéndole el mundo de la imaginación desencadenada. Por su libertarismo a los intelectuales les resulta más fácil, por así decirlo, situarse en la oposición [del] orden establecido, y hasta son el producto acaso de la inestabilidad social y política.”⁴⁴

Sin intentar contradecir esta voluntad de acción política unificada, tenemos que recordar que Lihn siempre actuó como un intelectual y un artista independiente y crítico respecto al desarrollo histórico que llevaron los socialismos reales tanto en la URSS como en Cuba y Chile y a las formulaciones dogmáticas e ideologizadas que en ellos se hicieron del marxismo y también del realismo socialista. Por ejemplo, él criticó varias veces a los “libertarios de mala fe” que condenaron a Synaski y Daniel en la Unión Soviética y dijo sin vacilar que “la situación [debía] cambiar en todo el orden socialista de modo que se sustituya enteramente a una dirección política de la cultura coactiva y simplificadora, una genuina

³⁹ Boneau, Denis: “Cuando la CIA financiaba a los intelectuales europeos”. En: <http://www.voltaire-net.org/article126492.html>

⁴⁰ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 352.

⁴¹ Fuenzalida, Daniel: “Enrique Lihn habla de Cuba y Chile”. En: *Op. cit.*; pp. 36 y 37.

⁴² Fuenzalida, Daniel: “Entrevista con Enrique Lihn”. En: *Op. cit.*; pp. 36 y 37.

⁴³ *Ibid.*; p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*; pp. 31-32.

dirección cultural”⁴⁵. También criticó varias veces el modo en que se estaba llevando el socialismo en Cuba e hizo una crítica general a la revolución, como por ejemplo en el poema “Revolución” de *La musiquilla de las pobres esferas*. Esta actitud él la entendía como parte de “la revolución permanente implícita en el marxismo genuino”⁴⁶, pero le costó ser marginado por el socialismo oficial que era principalmente de línea estalinista, es decir soviética y dogmática.

Dentro de este contexto geopolítico se desarrolló en nuestro país la así llamada generación del '50. Se trata de “un grupo de autores que no manifiesta una homogeneidad programática ni estilística” y que varía “desde el registro de la poesía clásica, cruzando los umbrales de la literatura comprometida, hasta la vitalidad y el cambio del neovanguardismo”⁴⁷. Dentro de él destacan, además de Lihn, Miguel Arteche (1926), Armando Uribe Arce (1933), Stella Díaz Varín (1926), Jorge Teillier (1935-1996), Carlos de Rokha (1920-1962), Luis Oyarzún (1920-1972), David Rosenmann Taub (1927), Alejandro Jodorowski (1929), Alfonso Calderón (1929), Efraín Barquero (1931) y Rolando Cárdenas (1933-1990), entre muchos otros. Pero, si bien esta generación nunca alcanza ni se propone tampoco alcanzar una unidad estética, de todos modos es posible decir que a todos sus integrantes los movía “una inmensa curiosidad por incorporar distintas tradiciones literarias (en diferentes lenguas)” y “un intento de reformular el mundo, de reinterpretarlo y hasta de rescatar los elementos —del pasado o del presente— que cada autor [juzgó] conveniente” después de la Segunda Guerra Mundial⁴⁸. En el caso de Lihn, lo primero se dio principalmente a partir de la poesía en lengua francesa e inglesa: la de Baudelaire, Rimbaud, Lautremont, Mallarmé y Valéry, por un lado, y la de Poe y Eliot, por otro, sin olvidar tampoco a Kafka, a otros autores hispanoamericanos como Roque Dalton, Vallejo y Borges y a clásicos españoles como Góngora y Quevedo. Lo segundo, ese “intento por reformular el mundo” después de la Segunda Guerra, explícitamente al menos en su etapa marxista, después sólo de un modo implícito en su práctica poética, tomó la forma del proyecto de liberación del hombre del que hablé en el capítulo anterior.

Andrés Morales ha propuesto que dentro de esta generación se pueden distinguir tres líneas poéticas principales: una ‘urbana’, otra ‘metafísica, religiosa y existencial’ y otra ‘lárca’, que “se complementan y se interrelacionan consiguiendo un diálogo extraordinariamente fructífero”⁴⁹. La poesía urbana termina por instalar definitivamente la ciudad en la poesía no sólo como mero paisaje o como escenario de la enunciación, sino como el verdadero hábitat del hombre moderno, como un factor determinante de su existencia y de su escritura; aquí pueden incluirse, además de Lihn, poetas como Matías Rafide, Alfonso Calderón, Miguel Arteche y Jorge Teillier. La poesía metafísica, religiosa y existencial es la respuesta al vacío, la angustia y la desesperación que siguió a la Segunda Guerra Mundial; aquí se puede incluir a casi todos los poetas de esta generación, dentro de los que destacan el mismo Lihn, Miguel Arteche, Armando Uribe Arce, Hugo Montes, Eliana Navarro, David Rosenmann Taub, Guillermo Trejo, Rosa Cruchaga, Stella Díaz Varín y Carlos de Rokha. La poesía lárca, por último, es la que busca distanciarse de la vida

⁴⁵ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 353.

⁴⁶ *Ibid.*; p. 351

⁴⁷ Morales, Andrés: “Lectura actual de la poesía de la Generación del 50”. En: *De palabra y obra*. En: http://www.geocities.com/apuntesmorales/de_palabra_y_obra_ensayos_de_andres_morales.doc

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

moderna a través del recuerdo, de la infancia, lo pasado y lo perdido; ejemplos típicos de este tipo de poesía son Jorge Teillier, Rolando Cárdenas y Efraín Barquero, pero habría que decir que los poemas de *La pieza oscura* pueden relacionarse de algún modo, si bien tangencial, con la poesía lírica. No obstante, hay que decir que por lo general la poesía de Lihn integra la poesía urbana y la existencial en su intento por mostrar la situación del hombre contemporáneo, que vive en condiciones de vida alienantes y acorralado por discursos ideológicos, como un modo de afirmar negativamente la necesidad de transformar la realidad para que el hombre pueda alcanzar la libertad y ser feliz.

4. Influencias

Estuve enfermo, sin lugar a dudas y no sólo de insomnio, también de ideas fijas que me hicieron leer con obscena atención a unos cuantos sicólogos. “Porque escribí”

En una entrevista que le hicieron en 1977, Lihn critica la noción de ‘cultura’ que se había impuesto en Chile y Latinoamérica por ese entonces:

“Por cultura se ha llegado a entender cualquier cosa: es cuestión de encender el televisor, hojear las revistas y los periódicos [...] se la confunde con los concursos televisivos en que la hiperpareja gana un aparato televisor enumerando de memoria veinticinco capitales del mundo o catorce marcas de automóviles. En un ambiente ‘cultural’ acrítico como el que vive Hispanoamérica, cultura es el saber de cualquier cosa, memoria, ornamentación y folklore, ópera.”⁵⁰

Como se echa de ver, esta noción se ha perpetuado sin mayores problemas hasta nuestros días. Una cultura de crucigrama, de *El tiempo es oro* o de *¿Quién quiere ser millonario?*, una noción de cultura enciclopédica, que cree que el conocimiento son contenidos objetivos que basta con memorizar para dominarlos y que oculta de este modo que el conocimiento es algo problemático en sí. Para Lihn, en cambio, la cultura era el “conjunto de instrumentos críticos que cuestionan la realidad en todos sus niveles”⁵¹. En este sentido es que podría decirse que Lihn fue influido por el marxismo, el existencialismo y el psicoanálisis; es decir, que adoptó cada uno como un instrumento crítico que cuestionaba un determinado sector de la realidad. La poesía debería funcionar, en su esfera de acción específica, en el lenguaje, del mismo modo.⁵²

Del existencialismo entendido como una filosofía de la existencia que trató de restablecer el sentido de la vida en la crisis en que se sumió occidente después de las Guerras Mundiales, a Lihn le interesó la versión atea y humanista de Jean-Paul Sartre⁵³. Para Sartre, el existencialismo no era otra cosa que una filosofía que llevaba a sus últimas consecuencias la negación de la existencia de Dios y, con ella, la de toda esencia o idea eterna y previa del hombre que le diga a éste cómo debe ser. Es por esto que Sartre dice que el hombre queda “condenado a la libertad”, es decir: obligado a tener que elegir a través de sus actos y en cada situación concreta, ante sí mismo y también ante los demás, lo que él juzga bueno y, con ello, obligado también a construir un modelo de humanidad. Así empieza a entenderse al hombre como un proyecto, como algo no dado de antemano sino siempre por hacer, caracterizado por su libertad fundamental y limitado únicamente por las circunstancias en que él se concibe a sí mismo. Por lo tanto, podríamos decir

⁵⁰ Fuenzalida, Daniel: “Impugnaciones sobre literatura y lenguaje”. En: *Op. cit.*; pp. 47-48.

⁵¹ *Ibid.*; p. 47.

⁵² Para todo lo que sigue me he basado principalmente en lo dicho en el segundo (existencialismo y psicoanálisis) y cuarto capítulo (marxismo) de: Aedo, Roberto: *Op. cit.*

⁵³ Para lo que sigue, véase Sartre, Jean-Paul: *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur, 1980.

que el existencialismo sartreano, a diferencia de la filosofía del absurdo de Camus⁵⁴, es relativamente ‘optimista’, ya que ante el desamparo de la existencia y el sinsentido del mundo afirma la posibilidad que tiene el hombre de poder darle él mismo un sentido a su vida a través de sus actos. No tenemos que olvidar, en este punto, que a Lihn no debió haberle dejado de interesar el que Sartre haya dicho en su *Crítica de la razón dialéctica*⁵⁵ de 1960 que su existencialismo (o, como la había empezado a llamar por ese entonces, su ‘ideología de la existencia’) era parte del marxismo, algo así como su ética planteada desde la perspectiva del individuo. Lihn piensa en términos sartreanos cuando se molesta profundamente por “las olvidadizas opiniones [públicas de Borges] que pasan unas por encima de las otras sin dialéctica ninguna”, justificadas apenas por el cómodo escepticismo de alguien que se cree atrapado en el “caótico desorden del mundo”, porque “quizá exista la realidad como algo perfectible, tanto como la literatura, y de la que por consiguiente somos responsables incluso cuando opinamos sobre ella.”⁵⁶ Y si somos consecuentes con esto, habrá que decir que si al opinar algo de pasada acerca de la realidad somos responsables por ella, lo seremos igualmente o incluso más al escribir, ya que la escritura implica un grado mayor de consciencia y por lo general tiene más permanencia en la historia. En el sentido de esta responsabilidad del escritor frente al mundo, el existencialismo marcó fuertemente la poesía de Lihn. De un modo más evidente, es cierto, en los poemas de *La pieza oscura*, donde se incorpora hasta temáticamente a través de una “filosofía negativa de la existencia”⁵⁷; pero tenemos que considerar la influencia del existencialismo de un modo más amplio y ser capaces de identificarla cada vez que Lihn nos deja entrever la imagen de otro hombre posible, aunque sea de modo negativo, por su ausencia. Pensemos, por ejemplo, cuando en *La musiquilla de las pobres esferas* dice:

“Este no querer ser lo que se es este rechinamiento y el gusto, en todas partes, de lo que uno se pierde miserablemente” (p. 65)

O en el poema “Zoológico” de *La pieza oscura*, donde el deseo por “el amor en su ceguera del acto puro” se ve fatalmente frustrado por las represiones de la moral judeocristiana y la posibilidad de una libertad sexual plena, como suele decirse, “brilla por su ausencia”.

El psicoanálisis, que partió siendo un método médico o de sanación de la neurosis, con el tiempo terminó por constituirse en una teoría de la mente que comprende, principalmente: una teoría sobre la constitución del sujeto, el ‘complejo de Edipo’; una división de la personalidad en tres grandes partes, el ‘ello’, el ‘yo’ y el ‘superyó’; y varios conceptos que han llegado a ser parte fundamental de nuestra cosmovisión, tales como ‘represión’, ‘resistencia’, ‘introyección’, ‘transferencia’, ‘sublimación’, ‘principio de placer’, ‘principio de realidad’, ‘libido’, y un largo etcétera. Aunque Lihn conoció los desarrollos posteriores del psicoanálisis, prefirió quedarse con la formulación clásica freudiana y con sus derivaciones más radicales, como las de Wilhelm Reich y Herbert Marcuse. Esto puede haberse debido, según Roberto Aedo, a muchas causas, entre las que destacan: el polémico énfasis sexual de la teoría de Freud, el que haya sido un gran recreador de mitos, su marcado pesimismo, sus constantes alusiones a la literatura y el arte y hasta su mismo estilo de escritura. Hay poemas de Lihn que no se pueden entender fuera de este contexto. Al hablar de una lectura de la “Pieza oscura” que hizo en la Universidad Católica, donde, dicho sea de paso, no fue entendida en lo más mínimo, dijo: “Yo intentaba en el poema

⁵⁴ Véase: Camus, Albert: *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 1982.

⁵⁵ Sartre, Jean-Paul: *Crítica a la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada, 1970.

⁵⁶ Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 85.

⁵⁷ Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 30.

poner justamente de relieve el sufrimiento síquico de la infancia frente a los tabúes del sexo.”⁵⁸ O, por citar sólo un poema de *La musiquilla de las pobres esferas*, en “Hotel Nacional” escribió: “la tradición guardaba en secreto el misterio: un lamentable silencio sobre el génesis de camas separadas bajo la asexualidad de la cruz y el retrato de los abuelos en su ancianidad esencial incomprensiblemente progenitores” (p. 35). Lihn se interesó por Marcuse y Reich ante todo por el intento que ambos hicieron de conjugar la versión freudiana del psicoanálisis con el marxismo. Ellos propusieron, respectivamente, un ‘pansexualismo’ y un ‘Eros libre’ que permitirían al hombre librarse de toda represión sexual y así alcanzar la felicidad y acabar revolucionariamente con la sociedad capitalista. Siguiendo principalmente a Reich, pero sin dejar de dedicarle algunas líneas a Marcuse, Lihn criticó en varias ocasiones “la moral tradicional de origen hebraico” de occidente, refiriéndose no sólo a sus conocidas consecuencias psicológicas, sino que también a las sociales y políticas⁵⁹.

En cuanto al marxismo, como ya quedó dicho en el capítulo anterior, Lihn se interesó por lo tiene de humanismo socialista⁶⁰, es decir: en el marxismo como teoría crítica cuyo fin es la liberación del hombre. Entendido de este modo, el marxismo siempre tuvo muy en cuenta al arte desde su formulación clásica, sobre todo en la obra de Marx y Lenin. Pero las concepciones estéticas de corte marxista que Lihn profesó abiertamente en un momento eran más cercanas a las de teóricos occidentales como Georgy Lukács, Ernst Fischer, Roger Garaudy y Bertolt Brecht, a partir de los cuales ya se puede hablar propiamente de una estética marxista. Si bien Lihn criticó en varias ocasiones la ‘teoría del reflejo’ de Lukács por su carácter excesivamente conservador que no permite valorar el arte de vanguardia, también es cierto que tuvo otras afinidades con él, como el haber afirmado la libertad fundamental en el proceso de creación por sobre cualquier ideología, o como la idea de que la tendencia política debe incluirse orgánicamente en una obra y no meramente instrumentalizarla, o la noción de ‘tipicidad’ que toma de Engels como representación de un sujeto a la vez típico e individual que sea una unidad viva de contradicciones, o el supuesto de que el autor no tiene por qué ser capaz de dar una solución para los problemas que expone. Al igual que Fischer y Garaudy, Lihn entiende el arte como una forma desalienante de trabajo y como ‘creación’ y símbolo de humanidad antes que como reflejo mecánico de la realidad. Toma de ellos también la propuesta de un ‘realismo abierto’ o ‘sin fronteras’, no dogmático, que da a la subjetividad y la experimentación formal un papel central en el arte al considerar la primera como parte integrante de la realidad y la segunda como la búsqueda de modos para acceder a ella. Sobre Brecht Lihn escribió varios ensayos como, por ejemplo, “Todos los caminos conducen a Brecht”⁶¹, y fue además el único marxista que continuó siguiendo después de que él mismo había dejado de declararse públicamente como tal. Como él, Lihn hizo desaparecer al sujeto como centro de iniciativas, consideró al escritor como especialista de un tipo determinado de producción y a la literatura como una guía para la acción y entendió el realismo como revelación de la realidad y la experimentación como el único modo revelarla, dejando así de lado todo modelo y todo prejuicio formal.

⁵⁸ Fuenzalida, Daniel: “Lihn en la pieza oscura”. En: *Op. cit.*; p. 26.

⁵⁹ Por ejemplo en: Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *Op. cit.*; pp. 351-352.

⁶⁰ Lihn habla del marxismo como “un nuevo humanismo de perspectiva ilimitada” en Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”.

En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 352.

⁶¹ Lihn, Enrique: “Todos los caminos conducen a Brecht”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*, editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; pp. 426-427.

5. La musiquilla de las pobres esferas

pero escribí y el crimen fue menor, lo pagué verso a verso hasta escribirlo, porque de la palabra que se ajusta al abismo surge un poco de oscura inteligencia y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados. “Porque escribí”

5.1. La culpa fundamental del escritor ante el estado de la sociedad y la historia

Podría decirse que la enunciación de casi todos los poemas de *La musiquilla de las pobres esferas* está compenetrada y determinada por un sentimiento básico o fundamental de culpa ante el estado actual de la sociedad y su desarrollo histórico:

“Poesía culpable quizás de lo que existe Cuánta palabra en cada cosa qué exceso de retórica hasta en la última hormiga” (“Rimbaud”, p. 71)

El poema “Mester de juglaría” es muy ilustrativo en este sentido ya que su tema precisamente es el de la relación entre el poeta y los procesos históricos. Como otros ya han señalado, el tratamiento de este tema parte en el mismo título que “instala [...] la escena del juglar que recorre palacios, cortes y plazas durante la Edad Media, relatando hechos épicos y heroicos”, es decir la imagen de un poeta con una función social clara y definida, que se mueve en los espacios públicos y cuyo oficio consiste en narrar hechos “históricos” significativos para la colectividad y exaltar determinados valores; pero en este caso “las connotaciones de esta figura actúan por ausencia a lo largo de todo el poema”⁶². Éste abre con una petición de disculpas, casi un lamento, llevando este sentimiento de culpa del que estoy hablando a su máxima concreción expresiva:

“Ocio increíble del que somos capaces, perdónennos los trabajadores de este mundo y del otro” (p. 24)

En estos versos hay dos gestos muy significativos respecto a la magnitud y el alcance de este sentimiento de culpabilidad. El primero es la adopción del plural para hablar del propio oficio: “Ocio increíble del que *somos capaces, perdónennos*”; con lo cual se da a entender que el hablante o bien está hablando en representación de todos los escritores, o bien ha decidido, ante la gravedad del asunto, pedir disculpas en el nombre de todos ellos aunque los otros no crean necesario hacerlo o ni siquiera sean capaces de comprender ni de sentir su falta. El otro gesto al que me refiero es a que la apelación no sólo se limita a los trabajadores de una determinada sociedad o época, o “de este mundo”, sino que se extiende (si dejamos de lado sólo por un momento la sutil ironía de esta expresión) a los trabajadores “del otro mundo”. De este modo, la petición de disculpas amplía su alcance desde su situación socio-política concreta hasta prácticamente los orígenes de la civilización. Habla, por ejemplo, de los poetas medievales como si se tratara de sí mismo y aclara que sólo habla de ellos para “no ir más lejos”: “En la Edad Media para no ir más lejos /

⁶² Miranda, Paula: *Op. cit.*, p. 449. Más adelante me detendré con más calma en la concepción del poeta y de la poesía que hay en *La musiquilla de las pobres esferas* y en la posible significación que la adopción de dichas concepciones podría tener.

nos llenamos la boca con la muerte” (p. 27). Por todo esto es que hay que entender que esta petición de disculpas por parte del escritor a las clases explotadas y, en consecuencia, el sentimiento básico de culpabilidad que esta petición expresa están planteados en términos universales: los escritores son “los deudores morosos de la historia”:

“Trabajadores del mundo, uníos en otra parte ya os alcanzo, me lo he prometido una y mil veces, sólo que no éste el lugar más digno de la historia, el terreno que cubro con mis pies perdonad a los deudores morosos de la historia” (p. 27)

Ahora bien, si consideramos, primero, el tono irónico que supone la expresión “otro mundo” en la boca de uno de los ateos y escépticos más empedernidos de la historia de nuestra poesía para referirse al sinnúmero de personas explotadas en la historia de la humanidad; segundo, el diálogo satírico o carnavalesco con la célebre frase con que Marx y Engels cierran el *Manifiesto comunista*⁶³ de 1848: “Trabajadores del mundo, uníos”; y, tercero, esa cierta autocomplacencia característica de Lihn para referirse a su poesía como ‘ocio’⁶⁴; no estaríamos muy equivocados en pensar que tanto la petición de disculpas como su supuesto alcance universal quedarían relativizados, si no completamente invalidados. Pero ya veremos más adelante que esta ironía se dirige más bien contra cierto tipo de retórica moderna que, partiendo con el romanticismo y llegando por ejemplo al *Canto general*⁶⁵ de Neruda, intenta erigirse como portavoz de las subjetividades colectivas y como intérprete de sus necesidades.

En otro pasaje del poema, siguiendo con el mismo tono entre patético e irónico, se expresa otro sentimiento que es casi inseparable del sentimiento de culpa en *La musiquilla de las pobres esferas*: el de que esa culpa es irredimible:

“Ah, poetas, no bastaría arrodillarse bajo el látigo ni leernos, en castigo, por una eternidad los unos a los otros En cambio estamos condenados a escribir y a dolernos del ocio que conlleva este paseo de hormigas esta cosa de nada y para nada tan fatigosa como el álgebra o el amor frío pero lleno de violencia que se practica en los puertos” (p. 25)

No bastarían, pues, para redimir las faltas de todos los poetas que han existido ninguno los castigos que se han practicado en la historia, ni tampoco un castigo dantesco que podría concebirse para “el otro mundo” a modo de contrapunto de la falta que se ha cometido (escribir/tener que escuchar para siempre lo que otros han escrito). No obstante, de un modo que no puede dejar de parecer un poco tautológico, la misma escritura por la cual el poeta se siente culpable parece ser el mejor o al menos único castigo posible que queda para él. Para entender esto a fondo hay que explicitar bien la concepción del poeta, de la poesía y del lenguaje que hay en este poemario, cosa que haré detenidamente en todo un apartado destinado a ello más adelante.

En “De un intelectual a una muchacha del pueblo” Lihn retoma este diálogo entre su oficio de escritor y las clases explotadas del mundo y de la historia, pero esta vez se trata de un diálogo mucho más íntimo en el que deja de usar el plural de “Mester de juglaría”. Aquí por intelectual debe entenderse, como aclara Lihn en una entrevista:

“a los escritores y artistas en cuanto trabajadores de un campo específico, relativamente autónomo: el del arte y la literatura. Puesto que los intelectuales

⁶³ Friedrich Engels y Marx, Karl: *Manifiesto comunista*, ensayos preliminares de R. Mondolfo y A. Ponce, traducción de M. Amster. Santiago, Chile: Universitaria, 1970.

⁶⁴ Por ejemplo “Disponía, pues, del buen ocio imprescindible para su incesante trabajo literario”. Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 8.

⁶⁵ Neruda, Pablo: *Canto general*. México, D.F.: América, 1950.

son también los hombres de acción política y los técnicos para los cuales el proceso revolucionario es sinónimo de organización y planificación.⁶⁶

Este intelectual se dirige ahora a una muchachita ingenua que no logra comprender la culpa de los escritores o intelectuales ante el estado de la sociedad y el curso que ha tomado y sigue tomando la historia. Le dice:

“Mi falsa bondad tú eres la única en comprenderla, porque la confundes, ciega, sagazmente con lo único bueno que va quedando en mí y no distingues entre mi miedo a la vida mi amor a la vida” (p. 49)

El escritor o el intelectual, entonces, no es bueno, sino que sólo finge o pretende serlo. Actúa más por cobardía que por cualquier otra cosa porque, en su “vejez prematura”, ya no hay nada que lo lleve a creer en la vida ni en sí mismo. Pero ella cree, gracias a su fe en el amor, en el hombre que él querría haber sido antes de que la realidad lo desengañara amargamente:

“Crees, en cambio, en el hombre que yo habría sido y en el que fui fugazmente antes de estos años amargos, de no haber sucumbido al gusto de la derrota, al placer y hasta la pasión de la derrota, por lo mismo que crees en el amor” (p. 49)

Este pasaje recuerda el juicio implacable que se hacía Lihn en el poema “Destiempo” de La pieza oscura o en “El escupitajo en la escudilla”: “De toda la injusticia de la que soy capaz para salir al rescate de lo que queda de mí a tanta distancia del mundo. [...] Casi todo lo que soy está por hacer. La vejez pudo sorprenderme en la cuna. Yo no nací, como Lao Tsé, a los ochenta años.” (p. 75). Sin embargo, la concepción del amor de esta muchacha, que parece redimirlo, no es más que una superstición, como la creencia de “una vieja curandera” en el poder de sus hierbajos, o la de una muchacha del pueblo en el “horóscopo”, en “el estilo epistolar”, en “la lectura de manos” o en “cualquier imagen de calendario”; y, por lo mismo, debería entenderse que dicha concepción implica la imposición una determinada ideología que sume a la muchacha en la inacción y de la que podría librarse ejercitando sus instintos creativos a través de la imaginación y el arte:

“Te encontrarás en una isla conmigo, cualquier imagen de calendario puede ser en este momento tu hallazgo. el primer recurso de la poesía y el último, porque no amas las palabras ni te bastan los excesos de la imaginación, a todo ello prefieres el éxtasis, poner en orden tu vida con esas grandes manos tranquilas y esperar.” (p. 50)

Algo parecido pasa en “Mester de juglaría” cuando el hablante dice que cuando fue a ver a sus jueces éstos no lo reconocieron:

“Estuve en casa de mis jueces. Ellos ahora eran otros no me reconocieron Por algo uno envejece, y hasta podría hacerlo, según corren los tiempos, con una cierta dignidad Espléndida gente. Sólo que, como es natural, alineados Televidentes escuchábamos al líder yo también caía en una especie de trance” (pp. 29-30).

Estos sentimientos también se trasladan de la esfera pública a la privada en el poema “Familia”:

“Familia, me declaro culpable, tú la culpa me empuja a la culpa, ahora la absolución misma sería su levadura.” (p. 66)

⁶⁶ Fuenzalida, Daniel: “Entrevista con Enrique Lihn.” En: *Op. cit.*; p. 31.

La culpa va generando una suerte de círculo vicioso del cual al hablante le es imposible salir. Y, lo que es más, la sola idea de una posible redención de esta culpa no haría, según la concepción de Lihn, más que incrementarla, porque estaría desconociendo su magnitud, que la hace irredimible. En “El escupitajo en la escudilla”, de un modo muy similar, dice:

“A un año de distancia ¿qué he ganado con ello fuera de perfeccionarme en la culpabilidad? Ya tendrás una idea muy clara de lo que significa esta clase de talento cuando se cultiva a escala mundial: algún día bajaré los ojos en señal de abyección. Todas mis justificaciones no son más que otros tantos argumentos en mi contra.” (pp. 76-77)

Pero en “Familia”, la culpa se vincula a una causa más profunda que la mera negligencia o impotencia del poeta que hay en los otros poemas, a saber: la cuota de maldad que lleva adentro cada ser humano:

“El sueño, nada de interpretaciones digo que allí ensayamos, pero groseramente, el mal que somos a la luz del día un juego de sombras contagiosas” (p. 66)

Es sólo en el sueño donde, libre de las represiones de la cultura, podemos dar rienda suelta a nuestros impulsos de placer egoístas e incluso a nuestro impulso de destrucción, los impulsos de vida y de muerte de los que habla Freud en “El malestar en la cultura”⁶⁷. Además, en este poema Lihn vincula este sentimiento de culpa con ciertas concepciones que arrastraría de la educación religiosa que recibió y de las que le sería casi imposible librarse:

“En esta maleta cabe todo el fango del mundo y de sus alrededores, cualquiera pequeña historia soez, le idea del pecado original y eso de ser capado a uña y sin dolor entre misterios idiotas lo que es el colmo de la humillación” (p. 66)

Pero para esta culpa no hay, a diferencia de la del ‘pecado original’, ningún salvador: “lo del cordero fue”, simplemente, “una historia cruel” (“Noticias de Babilonia”, p. 13).

5.2. La indisposición personal del poeta al activismo

Ahora bien, esta culpa fundamental que siente el poeta ante el estado de la sociedad y su desarrollo histórico, no es una sensación abstracta o intuitiva ni tampoco una que se pierda en los orígenes míticos del hombre y del mundo como el ‘pecado original’ judeocristiano, sino que tiene causas bien concretas y actuales. La primera es, sin duda, la imperdonable negligencia del poeta ante las injusticias sociales y los sucesos históricos en que la justicia se pone en juego. El poeta siente una profunda indisposición, justamente por su personalidad de artista, a involucrarse íntimamente con la contingencia histórica y a participar activamente en ella, ya sea por falta de motivación o de energía. O, dicho de otro modo, simplemente porque es un haragán o, como decimos acá en Chile, un “flojo”. Así se entiende mejor el que al comenzar “Mester de juglaría”, justo después de haber pedido disculpas, el hablante justifique su negligencia afirmando la necesidad de vegetar y de dormir:

“pero es tan necesario vegetar. Dormir, especialmente” (p. 24)

Y un poco más adelante:

⁶⁷ Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”. En: *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1991; pp. 7-88.

“y, coño, qué manera de dormir como si germinara a pierna suelta” (p. 25)

Casi al final del poema, Lihn llega incluso a establecer el ocio como la principal causa de la poesía:

“[...] y el ocio de los juglares, vergonzante padre, en suma, de todos los poemas: vicios de la palabra” (p. 29)

Y el ocio, como sabemos, siempre ha sido un bien exclusivo de las clases dominantes. En “Revolución”, el poeta admite, o yo diría casi que exhibe con cierta autocomplacencia, su condición de “pequeñoburgués no vergonzante” y de mero diletante con respecto a la revolución y el desarrollo que de a poco va tomando, aunque confiesa que desde muy temprana edad, cuando tenía menos de diez años, ya sospechaba las escandalosas injusticias sociales que la hacían imperiosamente necesaria:

“No toco la trompeta ni subo a la tribuna De la revolución prefiero la necesidad de conversar entre amigos aunque sea por las razones más débiles hasta diletando; y soy, como se ve, un pequeño burgués no vergonzante que ya en los años treinta y pico sospechaba que detrás del amor a los pobres de los sagrados corazones se escondía una monstruosa duplicidad ” (p. 32)

Entregado de este modo al ocio y a la diletancia política, el poeta termina por no esperar nada más de la poesía que el placer morboso de ver plasmada con cierta dignidad estética la insignificancia de su propio sufrimiento e infelicidad personal o, como Rimbaud, recibir de ella algún efecto alucinógeno:

“absorber como por una pajilla delirante en que todos los sabores de la infelicidad se mixturán [...] nuestras llagas como trocitos de algo en un calidoscopio. Somos capaces de esperar que las palabras nos duelan o nos provoquen una especie de éxtasis en lugar de signos drogas” (p. 24)

Además del desamor y de otras desdichas personales de intelectual pequeñoburgués, algunos temas mezquinos en los que el poeta pierde su tiempo son nada menos que el de la muerte y el de la desesperación existencial de quien no tiene que estar preocupándose por sobrevivir día a día:

“Ocio increíble del que somos capaces yo he estado almacenando mi desesperación durante todo este invierno, trabajadores, y nada menos que en un país socialista” (“Mester de juglaría”, p. 25) “Y este invierno mismo para no ir más lejos lo desaproveché pensando en todo lo que se relaciona con la muerte” (p. 28)

El gran problema es que mientras el poeta se pasa toda la vida encerrado haciendo sus “ejercicios de digitación en la oscuridad” (p. 29) los demás luchan activamente por establecer la justicia y mueren por ello y en gran medida por su negligencia:

“En la Edad Media para no ir más lejos nos llenamos la boca con la muerte y nuestro hermano mayor fue ahorcado sin duda alguna por una cuestión de principios” (p. 27)

Sin embargo, en nuestra época, como veremos en el próximo apartado con la detención que merece, “el derecho a la inutilidad ha cambiado de precio” (“El escupitajo en la escudilla”, p. 76).

5.3. La imposibilidad de influir decisivamente en los procesos históricos

La segunda causa concreta y actual del sentimiento fundamental de culpa del que empecé hablando es, sin duda, la imposibilidad que siente el poeta de influir decisivamente en los procesos históricos. En este sentido debe entenderse que para Lihn la poesía sea un “rumor de vocecillas bajo el trueno” (p. 24). De hecho, Lihn siente que el poeta no puede o no sabe emplear eficazmente el lenguaje ni en las situaciones más cotidianas:

“Esta exageración es la palabra de la que sólo podemos abusar de la que no podemos hacer uso —curiosidad vergonzante—, ni mucho menos aún cuando se nos emplaza a ello en el tribunal o en la fiesta de cumpleaños” (p. 27)

Por esto es que le preocupa que los poetas jóvenes vean en la poesía un instrumento de acción efectiva e inmediata para la revolución o para la exhortación de las masas. Si el poeta no puede intervenir como él quisiera en un cumpleaños o en un tribunal, mucho menos va a poder hacerlo en la historia:

“Ellos se ríen con seguridad de la magia pero creen en la utilidad del poema en el canto Un mundo nuevo se levanta sin ninguno de nosotros y envejece, como es natural, más confiado en sus fuerzas que en sus himnos” (p. 26)

Y por lo mismo también es que le extraña mucho que otros poetas o escritores que, al parecer, no toman su oficio en serio, hayan llegado a figurar en el panorama político internacional:

“Nos reducimos a la mendicidad, o será que sólo yo he tomado en serio mi oficio. Bien pensado, veo a otros miembros de la cofradía [...] ocupar altos cargos o, en su defecto, abrirse de brazos y de piernas a escala nacional, continental o mundial. Mientras yo, a fuerza de desvivirme, quizás llegue, pero nadie me lo asegura, a sacar de pronto, en lugar de la lengua, la palabra lengua.” (pp. 73-74)

Ante esta situación, la historia y los demás hombres terminan desechando a los escritores y los artistas por inútiles: “La Historia, en cambio, nos economiza. Para los gastos menudos. Al nivel de los restos” (“El escupitajo en la escudilla”, p. 76). La constante sensación de irrealidad que tiene el poeta debe entenderse como consecuencia de esta separación de la realidad histórica:

“esta ciudad demasiado real para tu historia en que la Historia reina como una colmena fecundándolo todo [...] a una imprudente distancia del mundo” (“Hotel Nacional”, p. 36) “Me condené escribiendo a que todos dudaran de mi existencia real” (“Porque escribí”, p. 82)

Todo esto puede entenderse a partir de la separación de lenguaje y realidad que se plantea en el poemario y, como consecuencia de esto, de la imposibilidad que siente el poeta de comprender la realidad histórica:

“Envejezco al margen de mi tiempo en el recuerdo de unos juegos florales porque no puedo comprender exactamente la historia.” (“Roque Dalton”, p. 80)

5.4. Crítica de la concepción moderna del poeta, la poesía y el lenguaje

En *La musiquilla de las pobres esferas*, Lihn hace una crítica profunda a las concepciones modernas del poeta, la poesía y el lenguaje. Esta crítica está en íntima relación con las ideas desarrolladas en los apartados anteriores, de tal modo que incluso podría pensarse que lo analizado en ellos no es más que sus consecuencias o su expresión o que, en última instancia, está subordinado a ella. Sin embargo, yo he decidido adoptar este orden de exposición para dar a entender que es a partir de la experiencia vital, de esos sentimientos de culpa irredimible, de indisposición y de impotencia de los que acabo de hablar, de los que surge la crítica de estas concepciones modernas, y no viceversa, siguiendo el principio lihneano de que “no se habla de la vida desde un púlpito / ni se hace poesía en bibliotecas” (“*La musiquilla de las pobres esferas*”, p. 20); porque hay que creerle a Lihn cuando nos dice:

“Para tomar el rábano por las hojas: al escribir mi poesía no me proponía en absoluto situarme en una línea de ruptura. Creo que por el contrario mi intención era hacer simplemente poesía. [...] pero] cuando escribía los poemas de La pieza oscura había llegado a una cierta altura de mi experiencia que me había hecho descender notoriamente de la estratósfera; y ese descenso se resolvió en los poemas como una instancia de desidealización, desromantización, escepticismo.”⁶⁸

Lo que analizaré ahora debería entenderse, además, como parte del proyecto que tenía Lihn de desarrollar constantemente una conciencia crítica del pasado y de la tradición literaria:

“Absorber todo el pasado de la poesía, de modo sistemático o por vía de la intuición histórico-artística, antes de dormirse sobre la ilusión de haberla revolucionado, manteniéndose alerta frente a no importa qué tradición viva capaz de sorprender el futuro, [...] como decía Eliot:] ‘Sobre lo que conviene insistir es que el poeta debe desarrollar la conciencia del pasado, y que está obligado a continuar desarrollando esta conciencia durante toda su carrera’.⁶⁹

En el poema que le da su nombre al libro, Lihn plantea de modo explícito la relación de su escritura con la tradición simbolista y su ‘alquimia del verbo’:

“Me cae mal esa Alquimia del Verbo, poesía, volvamos a la tierra. Aquí en París se vive de silencio lo que tú dices claro es cosa muerta. Bien si hablas por hablar, ‘a lo divino’, mal si no pasas todas las fronteras.” (p. 19)

Es evidente que aquí Lihn no se está oponiendo, por ejemplo, a la poesía de un Rimbaud o un Baudelaire, poetas por los que, como mencioné en un momento, tenía mucho respeto; sino que a la “falsa oscuridad” de sus desafortunados epígonos, a “los *mallarmes* [...] de cuarta categoría [que] se han quedado con las máscaras en las manos y el expendio de ‘metaforones’ clausurado *per secula*” gracias a la oportunas medidas de

⁶⁸ Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 25.

⁶⁹ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín.

Santiago: LOM, 1997; p. 350.

salubridad y ventilación poéticas tomadas por la antipoesía⁷⁰. Lihn se opone también al trascendentalismo místico y al esteticismo (a esa poesía ‘poética’⁷¹ que cree en la autonomía absoluta de la literatura y el arte) que caracterizaban al simbolismo, y puede y debe agregarse también la tendencia general de la innovación por la innovación, el “prurito de originalismo agudo” característico del “período heroico del arte y de la poesía moderna” y que es llevado al paroxismo por algunas vanguardias como el creacionismo⁷²: “Bien si hablas por hablar, ‘a lo divino’, / mal si no pasas todas las fronteras.” O dicho de otro modo en “Rimbaud”:

“Me importa un trueno la belleza con su chancro Ni la perversión ni la conversión me interesan No a la magia. Sí de siempre a la siempre decepcionante evidencia de lo que es” (p. 70)

También debe entenderse en este “a lo divino” una sutil referencia la concepción simbolista del poeta como sacerdote o mago y su creencia en el poder sagrado o mágico del lenguaje, ambas perpetuadas en nuestro continente por el modernismo y hasta por el mismo Huidobro: “y el poeta más loco que sagrado” (p. 19). Lihn comparte la opinión de Gramsci según la que “la poesía no genera poesía, aquí no hay partenogénesis, se requiere de la intervención del elemento fecundante, de aquello que es real, pasional, práctico, moral”⁷³. Es decir: “poesía, volvamos a la tierra” o “Sí de siempre a la siempre decepcionante evidencia de lo que es”. No es que se trate, tampoco, de “inaugurar una nueva etapa inocente de la poesía chilena”, cosa que Lihn vio con bastante y justificada desconfianza en los “niños que [...] se prodigan en la claridad y la sencillez de las odas y los estravagarios”⁷⁴ y ya veremos por qué.

En “Mester de juglaría” Lihn realiza la crítica de estas mismas concepciones del poeta, de la poesía y del lenguaje, pero esta vez en sus versiones románticas:

“Que otros, por favor, vivan de la retórica nosotros estamos, simplemente, ligados a la historia pero no somos el trueno ni manejamos el relámpago Algún día se sabrá que hicimos nuestro oficio el más oscuro de todos o que intentamos hacerlo Algunos ejemplares de nuestra especie reducidos a unas cuantas señales de lo que fue la vida en estos tiempos darán que hablar en un lenguaje todavía inmanejable las profecías me asquean y no puedo decir más.” (pp. 30-31)

⁷⁰ *Ibid.*, p. 335.

⁷¹ En Lastra, Pedro: *Op. cit.*, a propósito de la generación española del 27, Lihn se refiere a la poesía ‘poética’ o ‘pura’ como una poesía que insistió tan obstinadamente en su especialización que terminó por volverse estéril: “Baudelaire le inculcó a la poesía moderna un horror permanente a confundirse con la historia, con la moral, etc. Era necesario que así fuera pero creo que esa especialización de la poesía tuvo a largo plazo efectos paralizantes” (p. 66). Y un poco más adelante, al hablar de la gran versatilidad del barroco español, ya más sarcástico, dice: “Lo genial, insisto, es la amplitud del repertorio. A esa poesía nada le era ajeno; una disponibilidad sin la cual la poesía corre el riesgo, en ciertas circunstancias, de hacer el papel de las vírgenes necias” (p. 67).

⁷² Lihn, Enrique: “Momentos esenciales de la poesía chilena”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 65.

⁷³ Lihn, Enrique: “Nicanor Parra: antipoesía o poesía integral”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 43.

⁷⁴ Lihn, Enrique: “Por una descanonización de Neruda que reinscriba el momento político de una obra en su especificidad poética”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 155.

Además de no creer en el poder sagrado del lenguaje en que creía el simbolismo, Lihn también reniega del poder de acción política e histórica que le atribuía el romanticismo, haciendo referencia a él con su imaginario en que las fuerzas de la naturaleza se desatan y con una vaga reminiscencia al grupo prerromántico *Sturm und Drang*: “no somos el trueno ni manejamos el relámpago”. Los poetas no pueden conducir la historia, están, “simplemente, ligados a [ella]”; y, por eso, su labor (como ya veremos con más detalle en el apartado siguiente) no puede ser otra que la de dejar un testimonio de su época, la de que su vida y su obra sean un síntoma a nivel individual del estado de enfermedad colectivo de la sociedad, la de dar “unas cuantas señales de lo que fue la vida en estos tiempos”. De este modo es que Lihn se opone a la concepción romántica del poeta como vate, profeta, visionario o bardo del pueblo: “las profecías me asquean y no puedo decir más”; “*Con esta trompeta rota nada puede anunciarse, ningún juicio. Servirá, a lo sumo, para descargar los pecados de un testigo de Jehová: la obscenidad del alma.*” (“El escupitajo en la escudilla”, p. 77). Significativo para entender esto es su crítica de la retórica romántica, a la que ya me había referido al analizar los rasgos paródicos de “Mester de juglaría”, y que se concreta, por ejemplo, en la crítica del proyecto nerudiano del *Canto general*:

“En el caso de Neruda, por ejemplo, que es la figura exponente máxima en *Canto general*, de la vertiente social y política del gran estilo americano, se puede advertir un cierto modo del fracaso que conlleva el intento de transmutar, en suma, la lírica en épica. Para decirlo groseramente: el supuesto yo colectivo de Neruda suena las más de las veces como una inflación del yo subjetivo, neorromántico o de ascendencia romántico-modernista-simbolista. Por mucho que Neruda haya vulgarizado su lenguaje en una dirección populista, ese lenguaje no deja de ser el lenguaje de un poeta personal, no deja de ser un lenguaje y un estilo literario, de exclusivas combinaciones lingüísticas, y en lo esencial apartado tanto de la impersonalidad del habla como de los momentos de tensión y condensación expresiva de la misma.”⁷⁵

La concepción que Lihn tiene del poeta en *La musiquilla de las pobres esferas* es la de un ser impotente, desvalido e inútil, la de una condición casi humillante: “*Digo poeta porque la palabra me suena a cosa vieja y gastada, casi como un insulto.*” (“El escupitajo en la escudilla”, p. 76). Puede ser un niño que recoge cositas brillantes junto al río o un viejo que chochea persiguiendo a las palomas en una plaza, como en “Porque escribí”. También puede ser un viejo actor de provincia (“Roque Dalton”) que todavía no aprende bien su oficio (“Hotel Nacional”) o un fraile errante incomunicado del resto del mundo y acosado por los fantasmas de sus propias frustraciones:

“Él es un fraile, él es un fraile. Dondequiera que vaya allá estarán el gran desierto, las Tentaciones. Nunca seres de carne y hueso a los cuales estrechase en los momentos cruciales: eyaculación, ternura, muerte; nada más que fantasmas obscenos o los ausentes que le duelen o el mundo entero dejándolo pasar como si fuera un intocable”. (“El escupitajo en la escudilla”, pp. 74-75)

Pero suele ser, por lo general, un mendigo que “[merodea] por los basurales de las viejas retóricas, [...] entre] los restos de lo que alguna vez fueron los discursos privilegiados”⁷⁶ juntando “cosas de aspecto lamentable traídas no se sabe para qué desde

⁷⁵ Lihn, Enrique: “Momentos esenciales de la poesía chilena”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 63.

⁷⁶ Daniel, Fuenzalida: “Impugnaciones sobre literatura y lenguaje”. En: *Op. cit.*; p. 43.

todos los rincones del mundo” (“Mester de juglaría”, p. 26): *“Los poetas somos mendigos, alguien lo dijo en el temor de parecerlo. [...] Peor que mendigos. Nos reducimos a la mendicidad, o será que sólo yo he tomado en serio mi oficio.”* (“El escupitajo en la escudilla”, p. 73); “estos mendigos reunidos en la puerta del servicio / restos humanos que se alimentan de restos” (“Mester de juglaría”, p. 27).

La poesía, por su parte, es para Lihn en este poemario una actividad inútil y miserable, pero a la vez inevitable, y, por lo mismo, desesperante, desconsolada y degradante:

“Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo: seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en mi rincón a esperar el deseo.” (“El escupitajo en la escudilla”, p. 73).

En “Mester de juglaría” es, “bueno, la poesía este gran fantasma bobo” (p. 28), “esta cosa de nada y para nada tan fatigosa como el álgebra” (p. 25). Y en “Rimbaud”: “esta masturbación desconsolada” (“Rimbaud”, p. 70). Pero es, ante todo, un “vicio” que “[invita] al ocio y a la desesperación y a la miseria” (“Mester de juglaría”, pp. 27 y 28). Esta concepción pesimista de la poesía que hay en *La musiquilla de las pobres esferas* y que será una constante en la obra de Lihn hasta llegar al paroxismo en *Diario de muerte* contrasta notablemente con la que hay la mayoría de sus ensayos y entrevistas o incluso en poemas como “Porque escribí”. Intentaré dar una explicación de esto al concluir este trabajo.

Estas concepciones del poeta y de la poesía que Lihn tiene en *La musiquilla de las pobres esferas* están emparentadas directamente con las concepciones antipoéticas de Nicanor Parra. Según entiende el mismo Lihn la antipoesía:

“El poeta no es ‘un pequeño Dios’ ni mucho menos: presencia el crepúsculo de los fetiches. [...] El antipoeta no sólo se siente el igual de todos. A este unanimismo puede conjugarse, para usar una expresión típica de Parra, ‘la más completa sensación de fracaso’. [...] El mundo absurdo de este humorista lo habita la cuasi caricatura de un individuo, el poeta, que es de por sí una metáfora de la insignificancia humana y este personaje vive inmerso en un cúmulo de proliferantes circunstancias cuyo heterogéneo conjunto parece figurar el dominio de la casualidad, más bien del azar en la alienación del hombre y del mundo que toma, este último, el aspecto de ese ‘rompecabezas que hay que solucionar antes de morir’.”⁷⁷

Además de esta concepción del poeta como hombre medio y concreto, fracasado e insignificante, sujeto y objeto del antipoema, Lihn también comparte con Parra el intento ya mencionado por superar el ‘exclusivismo romántico’ en su poesía:

“Para Nicanor Parra [...] se trataba de superar el exclusivismo romántico (del sentimiento, de la música, de las palabras, etc.), consciente de que del exceso de fantasía subjetiva de sus grandes predecesores [...] no hay más que un paso del que han adjurado en beneficio de la ‘claridad’ excelentes poetas mandragóricos como Braulio Arenas. [...] Así, pues, los flagrantes o encubiertos excedentes del romanticismo y del modernismo se liquidan, después de Parra, a precios muy

⁷⁷ Lihn, Enrique: “Nicanor Parra: antipoesía o poesía integral”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; pp. 42-43.

bajos. A los titanes, a los místicos, a las ‘grandes figuras’ de la poesía, se les recuerda la diferencia que puede y debe haber entre ésta y la autoglorificación o el ritual que postula a la eternidad con gestos y actitudes pretendidamente extra temporales. [...] Los poetas cultistas, por su parte, los poetas de la poesía, pueden pensar, con el ejemplo de Nicanor Parra, en estas sabias palabras de Antonio Gramsci: ‘la poesía no genera poesía, aquí no hay partenogénesis, se requiere de la intervención del elemento fecundante, de aquello que es real, pasional, práctico, moral’.”⁷⁸

No obstante, en algo en lo que Lihn jamás podría estar de acuerdo con Parra es en su concepción ingenua del lenguaje como medio de comunicación y de representación transparente:

“Demás está decir que el supuesto de la poesía de Parra, a fuerza de realista es su comunicabilidad sobre la cual él ha cargado el acento hasta postular una literatura poética ‘a base de hechos y no de combinaciones o figuras literarias’ en que el idioma, estrictamente funcional, sea apenas el ‘simple vehículo’ de la expresión. Sería bueno discutir este punto de vista.”⁷⁹

Esta concepción ingenua del lenguaje podría criticarse, en primer lugar, con la mera constatación que hace Lihn de la separación que hay entre lenguaje y realidad:

“Y siempre a punto de caer en el absurdo total habladores silentes como esos hombrecillos del cine mudo —que en paz descansan— cuyas espantosas tragedias parodiaban la vida: miles de palabras por sesión y en el fondo un gran silencio glacial bajo un solo de piano de otra época alternativamente frenético o dulce hasta la náusea Esta exageración casi una mala fe por la que entre las palabras y los hechos se abre el vacío y sus paisajes cismáticos donde hasta la carne parece evaporarse ajo un solo de piano glacial” (“Mester de juglaría”, p. 28) “Es una asfixia hablar, dar explicaciones que nunca aclaran nada, destruir con la palabra lo que se ha construido sin ella: el poema de circunstancia la alegría de un momento es una asfixia” (“Alma bella”, p. 38)

Además, para Lihn (y ésta sea acaso la razón más importante) la imposibilidad de una poesía clara y sencilla se funda en la concepción del lenguaje como lugar donde se imponen determinados modos de expresión y de comprender el mundo que encubren siempre alguna represión o una ideología. “Por las palabras —dice— empieza mi temor” (“Alma bella”, p. 38):

“aprender [un lenguaje] significa ponerse al servicio del mismo y asumir sus estructuras ideológicas. Significa, muchas veces, privarse del espíritu en beneficio de la letra, reducirse a simples o complicados automatismos verbales. ¿Quién habla cuando yo hablo? Me interesa saberlo, y luego, cuando se asiste en la literatura a una cierta culminación del lenguaje, es horroroso el grado de automatización al que se puede llegar, porque allí no parece que tú te pusieras una camisa de fuerza. La literatura dispone de mitos que ocultan las servidumbres de la palabra: el de la espontaneidad, el de la autenticidad, etc.”⁸⁰

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Fuenzalida, Daniel: “Impugnaciones sobre literatura y lenguaje”. *Op. cit.*; p. 45.

Por lo mismo, Lihn no cree, como Parra, que la ‘retórica’ o la ‘literatura’ puedan ser, simplemente, superadas; sino que intenta dejar muy claro que “el ‘espacio literario’ o, por último, [...] la retórica en el más correcto sentido de la expresión, [...] es] el lugar en que se origina la escritura”⁸¹. Esta concepción del lenguaje es la que lo lleva también desconfiar de modo tan radical en los “grandes estilos” y a entender “la Historia [...] como] una retórica en la medida en que, ocupando el lenguaje, no se cuenta a sí misma”⁸². Por ejemplo, al analizar el período americanista o criollista de nuestra literatura y sus prepuestos naturalistas acerca del determinismo de la raza y el medio, Lihn afirma que

“la naturaleza americana llegó a convertirse en un mito del que se pueden entresacar elementos de una retórica reaccionaria: la idea de una naturaleza abisal [...] medio divina y devorante, contra la cual nada puede el hombre, y la de una naturaleza humana que se corresponde con la violencia del mundo natural [...] Es a mi modo de ver una concepción del fenómeno literario que eventualmente puede olvidar que todos nuestros males sociales, políticos y culturales, proceden más bien de una lucha del hombre contra el hombre o de la configuración de sistemas políticos atrasados.”⁸³

Recordemos ahora la concepción del amor que tenía la interlocutora de “De un intelectual a una muchacha del pueblo”. Recordemos también las constantes reflexiones metapoéticas que hay en *La musiquilla de las pobres esferas* sobre la artificiosidad del lenguaje o sobre la enorme dificultad que supone incorporar los ineludibles lugares comunes de un modo sincero y auténtico en el propio discurso, por ejemplo:

“Nosotros, en esta palabra llena de artificio que siempre vuelve a significar tú y yo” (“Desenlace”, p. 52) “y el diccionario como un aparador en que los niños perpetran sus asaltos nocturnos comparación destinada a ocultar el verdadero alcance de nuestros apetitos que tanto se parecen a la desesperación a la miseria” (“Mester de juglaría”, pp. 24-25) “Invocación tú que eres como el amor un lugar común tan difícil para mí de intercalar en mi vida que ahora mismo no sé qué hacer contigo quizás destruir este poema estoy sinceramente vacío no gano nada con emocionarme” (“Alma bella”, p. 37)

O, por último, la concepción del poema como un *bricolage*⁸⁴ y la sensación de desasosiego ante su reconocimiento:

“estos datos que se reúnen inextricables digámoslo así en el umbral del poema cosas de aspecto lamentable traídas no sé sabe para qué desde todos los rincones del mundo (y luego hablaron de la alquimia del verbo) restos odiosos

⁸¹ Lihn, Enrique: “20 años de poesía chilena”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 114.

⁸² Lihn, Enrique: “Por una descanonización de Neruda que reinscriba el momento político de una obra en su especificidad poética”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 153.

⁸³ Lihn, Enrique: “Momentos esenciales de la poesía chilena”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; pp. 60-61.

⁸⁴ Noción que Jacques Derrida toma de Claude Levi-Strauss en su conferencia “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” de 1966. Véase: Derrida, Jacques: “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989; pp. 383-401.

amados en una rara medida que no es la medida del amor” (“Mester de juglaría”, p. 26)

Son todos pasajes en los que queda muy claro que Lihn sabía que el lenguaje no es un instrumento inocente del que uno pueda hacer uso sin verse manipulado y entrampado a su vez por él. Por esto es que ve con alarma los intentos de los nuevos “nerudianos de bolsillo” que pretenden “inaugurar una nueva etapa inocente de la poesía chilena”.

5.5. Restablecimiento de la esfera acción efectiva del escritor

Por todo lo que he analizado en cada uno de los apartados anteriores es que el poeta termina por declarar, en un acto de suprema sinceridad, ante sí mismo pero también públicamente, que no será él quien transforme el mundo:

“No seré yo quien transforme el mundo resulta, después de todo, fácil decirlo, y, bien entendido, una confesión humillante” (“Mester de juglaría”, p. 30)

Resulta fácil decirlo por la enorme evidencia que lo lleva a concluir esto. Y humillante, porque, como cualquier persona que se ha puesto del lado de la humanidad y la justicia, el poeta, a pesar de todas sus faltas y las deficiencias de su oficio, querría más que nada ser un héroe para así poder contribuir de un modo decisivo en la transformación del mundo:

“puesto que admiro a los insoportables héroes y nunca han sido tan elocuentes quizás como en esta época llena de sonido y de furia sin más alternativa que el crimen o la violencia.” (Ibíd.)

Y entonces es que Lihn redefine lo que será de ahora en adelante su esfera de acción efectiva como escritor, que no es otra que la de “[estar], simplemente, [ligado] a la historia”, la de dejar “unas cuantas señales de lo que fue la vida en estos tiempos” (pp. 30 y 31). Como lo planteó en su ensayo “Definición de un poeta” de 1966, el poeta puede llegar ser, gracias al particular desarrollo de su sensibilidad, un ‘síntoma’ de los males que sufre la sociedad, pero jamás podrá hacer un ‘diagnóstico’ racional y explícito de esos males ni mucho menos formular un plan de acción real para superarlos:

“Quien sufre de un insomnio demasiado profundo que le impide compartir el sueño de la razón, estará en situación de imaginar los monstruos que engendrará ese sueño, padeciéndolos por adelantado, pero no de prevenir a los demás de un mal que sólo él parece afectado, ni mucho menos curarlo de una enfermedad desconocida de la que él mismo —es lo más probable— no tiene una noción objetiva, experimental: el diagnóstico; a la que sólo se ha visto, entre los primeros, expuesto, por la indefensión, receptividad, delicadeza e integridad de su organización vital.”⁸⁵

En este sentido es que Lihn puede entender su poesía como un ‘realismo crítico’, es decir como el intento por “definir una situación a objeto de sobrepasarla.”⁸⁶ Porque la labor de la poesía, aunque ella “no [sea] el hecho capital de la revolución intelectual del

⁸⁵ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 344.

⁸⁶ Fuenzalida, Daniel: “Lihn en la pieza oscura”. En: *Op. cit.*; p. 26.

mundo moderno”⁸⁷, es para Lihn importante y consiste justamente en mostrar esas zonas de correspondencias entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo individual y lo colectivo, en “dar en el clavo de lo que atormenta al hombre individual, particular y general por partes intercambiables, dado que no se trata aquí de esencialidades, sino de distintos aspectos de un mismo proceso”⁸⁸, con el fin de superar los males de la sociedad moderna tanto en su dimensión social como psicológica:

“Pues está bien claro ya para todos que, aun por debajo de la ‘subjetividad inmediata’, al nivel de la psicología abisal o de la psicopatología, un solo Aullido, producto poético o no de ‘un largo, paciente y razonado desarreglo de todos los sentidos’, o expresión, simplemente, de la asfixia, viene a denunciar una falla de la organización entera. Y quizás uno de los roles sustanciales de la poesía como disciplina o técnica de la expresión sea el de tomarse la libertad de dar forma a estos dolores —ofensivos o incomprensibles para las medianías— que una sociedad nueva debe extirpar de su seno, so pena de aparentar una salud íntimamente comprometida.”⁸⁹

La enunciación de este principio de “insdisociabilidad entre el destino individual y social”⁹⁰ muestra hasta qué punto Lihn logró unificar a su modo las propuestas revolucionarias del marxismo y del psicoanálisis en un enfoque psicosocial para crear un sistema propio al cual integró el significado y función de su escritura.

Me atrevería a decir en este punto que uno de los aspectos que contribuyen a “la indefensión, receptividad, delicadeza e integridad de [la] organización vital” del poeta podría ser justamente el cercano trato que tiene con la muerte y al que Lihn se había referido con tanta ironía en “Mester de juglaría”. Esto se puede entender a partir de poemas como “Kafka” o incluso “Gallo”, pero creo que el lugar en donde queda mejor y más claramente expresado es en “Porque escribí”, cuando dice:

“y [escribir] significa trabajar con la muerte codo a codo, robarle unos cuantos secretos. En su origen el río es una veta de agua —allí, por un momento, siquiera, en esa altura— luego, al final, un mar que nadie ve de los que están braceándose la vida. Porque escribí fui un odio vergonzante, pero el mar forma parte de mi escritura misma: línea de la rompiente en que un verso se espuma yo puedo reiterar la poesía.” (pp. 82-83)

“Trabajar codo a codo con la muerte”, por lo tanto, aumenta la capacidad de percepción del poeta, agudiza y amplía su sensibilidad, y le permite de este modo dejar una imagen más fiel de la vida y de su época que la que podrían dejar otras personas. Pero esto no quiere decir, de ningún modo, que Lihn creyera que los poetas tenían un acceso privilegiado a la realidad: él jamás dice que puede ver ese “mar que nadie ve de los que están braceándose la vida”, sino simplemente que “el mar forma parte de [su] escritura misma”, que su escritura forma parte de la realidad histórica y a la vez está compenetrada por ella.

Todo lo anterior sólo para poder explicar con todas sus implicaciones eso de dejar “unas cuantas señales de lo que fue la vida en estos tiempos”. Pero ahora entramos en un par de

⁸⁷ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 353.

⁸⁸ *Ibid.*; p. 354.

⁸⁹ *Ibid.*; p. 338.

⁹⁰ *Ibid.*

cuestiones que son fundamentales en la poesía de Lihn y que no pueden entenderse a partir de citas de poemas porque no se tratan nunca de modo explícito, sino que operan como mecanismos o principios constructivos de su escritura. Dicho de otro modo: son cosas que se desprenden más de su práctica discursiva que del tema concreto que trata en cada caso, más de la forma que del contenido. Me refiero a la esperanza, casi la única, que tenía Lihn de que la literatura pudiera “convertirse en una crítica de todos los otros lenguajes, haciendo uso negativo de ellos.”⁹¹ En “Impugnaciones sobre literatura y lenguaje”, una entrevista que le hicieron en 1977, desarrolla directamente este tema:

“Yo quisiera escribir consciente de que practico un ritual, de que me dejo atrapar, al hacerlo, por una serie de automatismos. Deseo poner en evidencia el carácter sistemático e impersonal, artificioso, de esa operación. La buena conciencia y la mala fe que campean en tantos otros lenguajes, como el de la publicidad o el de los mensajes ideológicos, están presentes también en el lenguaje literario. Habría que asumir ese lenguaje sin inocencia, críticamente, a riesgo de destruirlo. Pero no es precisamente la conservación de la literatura lo que me interesa. Intento poner en ella de manifiesto el modus operandi de todos los otros medios de comunicación en un campo ejemplar. Los otros discursos ocultan la característica que tienen en común con la literatura, y que a esta se le exige como un signo de su status: se espera de la literatura que sea la exhibición de una subjetividad mientras más inocente mejor, el acto gratuito de un arte de la palabra que compense la objetividad e impersonalidad de los lenguajes ‘serios’, los cuales representan la racionalidad de lo real natural o social. Esos lenguajes son tan personales y tan poco subjetivos como el de la literatura. Distorsionan objetivamente la realidad mediante ciertos mecanismos y con fines interesados.”⁹²

Quizá puedan entreverse algunas de estas ideas en versos como: “Y en lugar de los dogmas surge / bueno, la poesía este gran fantasma bobo” (“Mester de juglaría” p. 28); o: “y ajusticié también a unos pocos lectores” (“Porque escribí”, p. 81). Esta crítica de todos los lenguajes toma la forma de una ‘escritura negativa’, en el sentido de la ‘dialéctica negativa’ de Theodor Adorno, tal y como la explica Jameson:

“Dado el grado que [la crítica dialéctica] le otorga a la antigua operación mental y a la solución del problema en un contexto nuevo y ampliado, pasa a convertir el problema mismo en una solución, sin seguir en el intento de resolver el dilema de acuerdo a sus propios términos, sino accediendo en su lugar a una comprensión del dilema en sí como un síntoma de las profundas y latentes contradicciones en el mismo modo de exponer el problema.”⁹³

Esta poética ‘neorrealista’, por llamarla de algún modo, sería según Travis el resultado de “la búsqueda de algo completamente distinto [a lo realizado por poetas anteriores], dadas las condiciones únicas del contexto”⁹⁴ y que, como ya propuse desde un comienzo, puede entenderse como réplica sólida y satisfactoria a la afirmación de que no se puede escribir

⁹¹ Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 74.

⁹² Fuenzalida, Daniel: “Impugnaciones sobre literatura y lenguaje”. En: *Op. cit.*; pp. 45-46.

⁹³ Citado en: Travis, Christopher: *Op. cit.*, pp. 142.

⁹⁴ *Ibid.*; p. 143.

poesía después de Auschwitz. Réplica que, por lo demás, aceptó sin dudarla la posibilidad de destruir todo lo que hasta entonces era considerado como poético: “Pero no es precisamente la conservación de la literatura lo que me interesa.” La famosa enumeración final que hay en “Porque escribí” y que cierra el poemario puede entenderse en este contexto como un catálogo de todos los discursos criticados o reescritos negativamente por Lihn en *La musiquilla de las pobres esferas*:

“Porque escribí no estuve en casa 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 atroz ni el poder una cosa deseable ni me lavé ni me ensucié 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.” (p. 83)

Como se ve, esta crítica no se limita sólo al discurso poético y, en particular, a la superación de la estética vanguardista que proponía Travis, sino que alcanza además al discurso del poder, el discurso religioso, el discurso de la modernidad, el discurso del capitalismo, el discurso de la revolución, el discurso del amor, el discurso de la moral sexual y hasta el discurso bíblico. Cada verso, además, da cuenta de la responsabilidad y las consecuencias éticas que supone el tratamiento negativo de cada uno de estos discursos. Haciendo esta crítica de los otros lenguajes el poeta puede, sino redimir esa culpa que siente ante el estado de la sociedad y su desarrollo histórico, al menos tratar de mitigarla un poco:

“pero escribí y el crimen fue menor, lo pagué verso a verso hasta escribirlo, porque de la palabra que se ajusta al abismo surge un poco de oscura inteligencia y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados.” (“Porque escribí”, p. 83)

Y, aunque esta crítica no sea siempre efectiva ya que “a [su] luz muchos monstruos no son ajusticiados”, sus logros parciales o quizá el solo intento de hacerla bastan para que el poeta pueda sentirse lo suficientemente tranquilo consigo mismo como para decir: “Pero escribí y me muero por mi cuenta” (p. 84). O sea: que entre lo que hizo y no hizo, o más bien dicho entre lo que trató de hacer y lo que no hizo, entre su buena intención y sus faltas, hay una relativa compensación que de algún modo le permite sentir que es él mismo quien paga por sus culpas y no los demás, que no arrastra a otros a la muerte como los poetas medievales, sino que puede morirse “por su cuenta”. Por posibilidades de interpretación como ésta es que Lihn dijo que “Porque escribí” era una “reafirmación de su creencia en la poesía” o una “palabra de salvación”⁹⁵.

Ahora bien, hay que aclarar que este nuevo tipo de escritura realista que propone Lihn reniega, en sus palabras, tanto de las “falacias” del realismo decimonónico y del realismo socialista como de la de la autonomía absoluta de la literatura y el arte que defiende el esteticismo. Lihn cree en una “autosuficiencia relativa del fenómeno literario”⁹⁶ y defiende, por lo mismo, un ‘realismo abierto’ o ‘sin fronteras’, basándose en las ideas de estética marxista de Fischer y Garaudy. Se opone al esteticismo con su ‘poesía situada’ y un nuevo concepto de realidad:

“Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o la situación de sus enunciados [...] la situación lingüística, ideológica, etc., en que fue escrito. La realidad es el horizonte cultural desde

⁹⁵ Lastra, Pedro: *Op. cit.*, pp. 59 y 101.

⁹⁶ *Ibid.*; p. 43.

el que se escribe; una realidad cultural, pues, siempre con características muy precisas. El pretexto de los textos es su situación: en este caso “el discurso social implícito que contradicen”. [...] Si todavía puede dársele un sentido a la palabra realismo, tendría que apuntar en esta dirección: un texto sería realista en la medida en que su sentido no se entrapa con los muchos aspectos regresivos del contexto histórico-cultural, de la situación. La realidad es algo que debe ser superado desde el punto de vista realista.”⁹⁷

Pero al mismo tiempo se opone al realismo naturalista y al socialista diciendo que “llamaría irrealista a un gran número de escritores realistas porque ignoran la realidad de la literatura, cayendo así en el irrealismo de confundir sus fantasías personales y colectivas con la realidad”⁹⁸. Incluye aquí la concepción de Lukács de la literatura como “reflejo artístico de la realidad objetiva”. Lo que dista en realidad entre este realismo de Lihn y el realismo tradicional de ascendencia decimonónica es el problema del lenguaje. Por lo mismo, Lihn se opone a estas concepciones anteriores del realismo defendiendo el derecho a la experimentación formal en literatura como todos

“los marxistas que no yerran en la comprensión del fenómeno de la creación artística como forma de una libertad última que debe ser continuamente reclamada, símbolo de esa instancia libertaria que se confunde con el hombre mismo y fuente de los nuevos valores que una cultura produce al desarrollarse normalmente.”⁹⁹

Pero este derecho a la experimentación que hace a la poesía símbolo de la libertad humana se vuelve un deber para el realismo en el momento que se deja de entender la ‘forma’ como mero envoltorio o continente del ‘contenido’ y se la empieza a ver como un modo de penetrar en la realidad y de descubrir nuevos contenidos. Al glosar a Ilia Ehreburg, Lihn dice que ella

“comprende ‘el derecho a la existencia del experimento en literatura’ [...] no sólo, así lo creo, como el derecho formal de experimentar con las formas (libertad para vaciar el vino viejo en odres nuevos), que implicaría únicamente poner acento sobre el aspecto formal de la literatura, asumir, de otra manera, el mismo formalismo literario que se aspira a impugnar, sino como la necesidad natural que siente una conciencia artística liberada de obligaciones o compromisos sociopolíticos, de trabajar a su modo (autosuficiencia del fenómeno estético) y en su propio laboratorio, por aprehender la realidad operando sobre ella en el dominio de lo particular o de lo singular, según venga al caso, descubriendo, acaso, nuevas partículas de lo real inencontrables desde el punto de vista de los viejos contenidos, las cuales, al emerger a la superficie adquieren, por sí mismas, formas que seguramente resultará imposible componer partiendo de las formas precedentes o plasmando en el lenguaje esas informidades de lo que en el fondo carece de forma”¹⁰⁰

⁹⁷ Lastra, Pedro: Op. cit.; p. 43.

⁹⁸ *Ibid.*; p. 42.

⁹⁹ Fuenzalida, Danuel: “Lihn en la pieza oscura”. En: Op. cit.; pp. 25.

¹⁰⁰ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín.

Santiago: LOM, 1997; p. 350.

O como dice en “Porque escribí”: “tendí la mano en puertas que nunca, nunca he visto; / una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies” (p. 81).

Esta propuesta de poética neorrealista puede inscribirse, como el mismo Lihn señala, dentro de la historia de la poesía moderna entendida como una ‘dialéctica de la libertad’:

“Del simbolismo, pasando por el surrealismo hasta una aproximación de lo que podría ser la auténtica poesía actual [...] tomada consideración de sus divergencias como, asimismo, de sus correspondencias, me parece posible establecer una relación dialéctica. Dialéctica de la libertad.”¹⁰¹

Sería parte, además, en un sentido más amplio, de una ‘revolución integral’, “no sólo de orden económico y político, sino también estético y moral,” como a la que llama en su artículo “Marcuse y el surrealismo”¹⁰² de 1969. O, si leemos desde Schiller, de una ‘educación estética’ del hombre:

“Ocurre que siempre he tendido a pensar la poesía —por encima, incluso, de su valor propio y de sus aciertos intransferibles— como un campo de cultivo, de ejercitación de esos instintos creadores [...] cuyo embotamiento dañaría al hombre entero en cada uno de sus órganos de expresión o de conocimiento.”¹⁰³

5.6. Crítica al discurso del amor, de la moral sexual judeocristiana y de la revolución

Todo lo dicho sobre la crítica de las concepciones modernas del poeta, la poesía y el lenguaje puede entenderse como una crítica o reescritura negativa del discurso moderno sobre la poesía. Otro discurso ampliamente criticado o reescrito negativamente en *La musiquilla de las pobres esferas* es el discurso del amor, sobre todo en relación al discurso de la moral sexual judeocristiana. Por último, también hay una breve crítica al discurso de la revolución en el poema llamado, justamente, “Revolución”. Pero le daré mucha más importancia al tratamiento que hace Lihn del discurso del amor, tanto por los muchos poemas amorosos que componen este poemario como porque pudiera ser que, “tal y cual [creen] los comentaristas de farándula y los jóvenes bailarines de reggaetón, [...] en nuestras relaciones amorosas se vislumbran todos los conflictos humanos fundamentales”¹⁰⁴.

El hablante de “Gotera” reconoce que la confianza que pone en el amor no tiene ningún fundamento real, que no parece ser más que un capricho, un mito como el de la muchacha de “De un intelectual a una muchacha del pueblo” o un intento desesperado por aferrarse a algo en la vida:

¹⁰¹ *Ibid.*; p. 338.

¹⁰² Lihn, Enrique: “Marcuse y el Surrealismo”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 73.

¹⁰³ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; pp. 340-341.

¹⁰⁴ Yáñez, Pablo: “Prólogo o entre kitsch existencial y la superación dialéctica del reggaeton”. En: *Los archivos desclasificados de la página en blanco*. Santiago: Editorial 18 S/N, 2008; p. 8.

“Espantosa confianza que pongo en ti, mujer, la primera en subírseme, de paso, a la cabeza.” (p. 45)

Esta “espantosa confianza” consiste en creer que las mujeres, que están “imbuidas de todo lo que existe / bueno o malo, no importa” (La sexta de “Seis soledades”, p.59), o que son “una pequeña imagen fiel de la vida” (“Alma bella”, p. 40) o, en suma, “el peso del mundo” (“Tren nocturno”, p. 62), podrían transmitir esta ‘realidad’ y esta ‘vida’ al poeta o a cualquier otra persona por medio del amor: “la desesperación por dar en ti / como en la flor mismísima del mundo” (“María Dolores”, p. 55). Sin embargo, aquí esta ilusión, como todas las demás, es brutalmente destruida en el momento en que Lihn la enfrenta a la “siempre decepcionante evidencia de lo que es” (“Rimbaud”, p. 70). En lugar de vida o plenitud, lo único que en verdad hay en la relación a la que se aferra el hablante en “Gotera” es miseria, sufrimiento, frustraciones sexuales, un aburrimiento insoportable y, en definitiva, vacío y muerte:

“Se habla de la miseria en esta cama, paso del recuerdo a los órganos sexuales y un llanto no sé bien de quién ni de dónde —el transfundirse del sudor en sábanas— ¿No es tibio el lecho de la muerte? Enfría el resto de los juegos sobre la piel, soplándola.” (p. 45)

El poema “Nocturno” yo lo entiendo como la exposición y la negación de esta misma creencia de que el amor es el símbolo supremo de realidad o vida, ya que en él una mujer trata de seducir al hablante por sus propias inseguridades y él reacciona con rabia pero para sus adentros, sin poder rechazarla abiertamente:

“Eres la primera que te me paseas por aquí en mucho tiempo a la redonda: “Víveme, víveme, yo soy inagotable”, con tu absurda existencia al desnudo: “has visto tú que linda soy dímelo chico” pequeños senos duros rompeolas y el juego de las nalguitas: “me canso en todo, menos en esto” Y apruebo lo de mulata canela que te dicen, el relajo ése de “óyeme, enfermona, tu, que no somos de palo ni de hierros” Vaya, como en cada uno de tus condenadas historias jálate también aquí una conga del carajo.” (p. 48)

El hablante de “Gotera” también es consciente de esta mitificación del amor, pero en lugar de tratar de mejorar las cosas o de simplemente terminar la relación, prefiere resignarse al desamor, no sin antes asegurarse de la complicidad de su pareja:

“Y en cuanto a ti, mi reina, me resigno al patíbulo con el previo perdón de tus ojos lo más redondos que conozco, falsamente perplejos, aburridos.” (p. 45)

Ni siquiera el hablante tiene muy claro qué es lo que ha vivido con esta mujer, pero nos da a entender que ambos decidieron tácita e hipócritamente llevar una “vida separada en común” (“Desenlace”, p. 52):

“Años de lo que fuere. Bastaría un bostezo de esta boca para poner en su sitio tanta historia; pero, mujer, tú prefieres el trueque, hacerte —a cambio del silencio— oír también tú en el desierto que entre ambos formamos como dos comerciantes de arena bajo el viento. Y esta complicidad tiene su encanto el último de todos, cancelar los pequeños secretos sin misterio.” (“Gotera”, p. 46)

El amor aquí, al igual que en “A Franci”, es algo así como una prisión voluntaria llena de engaños mutuos y autoengaños:

“Marco el número de teléfono como el nuevo presidiario que memoriza su número te oigo pensar otra cosa entre líneas mientras tu voz me corrobora

engañosamente una cita total qué aburrimiento en el parque Almendárez a cada instante engaño a cada instante me engañan.” (pp. 42-43)

Por esto, a pesar de que siempre se esté hablando de relaciones amorosas, persiste en todo el poemario una sensación de soledad: “ah y qué soledad” (“A Franci”, p. 44), “Ah soledad para la cual no hay freno ni otro camino que el que a ti me devuelve” (“Bel Canto”, 54) y muchos otros poemas casi por completo dedicados a la soledad, como las “Seis soledades”, “Silbido casi tango”, “Como al salir de los colegios, cuando...”, etcétera, etcétera. Así, *aleine zu zweit*, o solos de a dos, los amantes, cómplices, a la vez prisioneros y gendarmes, pasan a reconocerse como “Animales de una misma camada, buena gente egoísta, confusa como tantas / y menos bruta que la mayoría.” (“Gotera”, p. 46). “Egoístas”, porque cada uno busca satisfacer sólo sus propios intereses sin tener en cuenta al otro si no es en función suya, como cuando en “Alma bella” el hablante dice: “cualquiera pensaría que me he propuesto vengarme en ti de los deseos infantiles reprimidos o algo por el estilo” y pide perdón por haber actuado por “instinto carnicero” (pp. 39 y 40). “Confusos”, porque no saben de qué modo evitar esto para poder tener un amor pleno y vivo. Y “menos brutos que la mayoría”, porque al menos son conscientes de esta situación, de que entre personas reprimidas sexualmente y que sólo actúan según sus propios intereses “nosotros” resulta ser una “palabra llena de artificio que siempre vuelve a significar tú y yo” (“Desenlace”, p. 52). Por eso el hablante de “Gotera” termina agradeciendo a su pareja que siga con él a pesar del desamor de esa relación tortuosa e inauténtica, porque le da una relativa tranquilidad dentro de la inestabilidad de la vida:

“Gracias te doy por la tranquilidad de verme por tus ojos redondamente tan vacío que es el ruido de una gotera el llanto, aburrimiento puro nuestra angustia por el saber de lo que ayer oí: se vive de prestado, no hay para qué apurarse a cerrar el negocio Desamor del que bajo la escalera Espantosa confianza. Gracias, gracias.” (p. 46)

La causa de que las relaciones amorosas se hayan pervertido hasta este punto, de que para el hablante, en lugar de plenitud y vida, las mujeres sean “[su] gran resentimiento, / [su] secreción de rencorosas glándulas, / [su] pan, [su] soledad de cada día” (La sexta de “Seis soledades”, p. 59), no es otra que “la moral sexual tradicional de origen hebraico, represiva, ‘instrumento esencial —escribe Luigi De Marchi inspirado en Wilhelm Reich — para la formación de la personalidad sadomasoquista en el nivel sexual y autoritario-gregarista en el nivel social y político.’”¹⁰⁵ La crítica a esta moral parte con la crítica a la educación religiosa en “Noticias de Babilonia” y en “Hotel Nacional”:

“Pruebas al canto del error: viví entre columnas de arrepentimiento, bajo un ruido de alas de cigüeña, sometido al rigor de la inocencia. [...] No había amor humano que cortara el aliento al amor a lo divino sin convertir de golpe el corazón por asfixia en el ‘órgano del miedo.’” (“Noticias de Babilonia”, pp. 14 y 15) “la tradición guardaba en secreto el misterio: un lamentable silencio sobre el génesis de camas separadas bajo la asexualidad de la cruz y el retrato de los abuelos en su ancianidad esencial incomprensiblemente progenitores” (“Hotel Nacional”, p. 35)

Por este tipo de educación es que “nació el sexo en la miseria” y por la que el hablante dice: “estamos vivos pero desdoblados: / sigo allí en ese misterio doloroso” (“Noticias de Babilonia”, pp. 13 y 14). Y tratar de vivir voluntariamente un amor y una vida sexual libres

¹⁰⁵ Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; pp. 351-352.

y plenos a partir de una formación así significa hacer un esfuerzo casi imposible y muy doloroso:

“nadie que pase intacto la barrera de lo que fue una vez prohibido sin meterse en el lecho de Yocasta bajo la gran sonrisa de la Esfinge.” (“Noticias de Babilonia”, pp. 17-18) “Cuerpo que había que crear a partir del alma arrojándola al barro, preparando una mezcla que se suponía infernal con poluciones nocturnas, baba y lágrimas, y ese amor del que nunca has probado el fruto sin haber sido previamente acosado en la sangre por la sed en la carne por la tristeza en el corazón por todos los excesos del espíritu: duda, persistente sensación de fracaso, timidez, ambiciones desmesuradas.” (“Hotel Nacional”, pp. 35-36)

Pero el mayor problema es que la liberación de las represiones sexuales provenientes de la moral judeocristiana no sólo depende del hablante, sino que también de las mujeres con las que él que quiere tener una relación amorosa. Aquí es donde aparece la recurrente figura de la ‘virgen’, esa mujer que no sabe amar porque “le falta el cuerpo”:

“Virgen, sería falso si no te lo dijera: un corazón se come o se rechaza, no es ni un jarrón con flores ni un poema. Cerca estuviste, cerca de alcanzarme pero te faltó el cuerpo. Mi corazón no puedo dejarlo en tu cajita junto a los aretes y las fotografías. Ya te regalarán uno mejor.” (La segunda de “Seis soledades”, p. 57) “Mujeres de otro mundo ya, por las que me rabano de los buenos sueños amores dulces como lágrimas de cordero degollado seres que me distancian del amor resolviéndose por lo intocable” (“Este no querer ser lo que se es”, p. 65)

Pensemos también en “Señoritas” o en “De un intelectual a una muchacha del pueblo”. Por todas estas vírgenes es que el hablante, a pesar de haber tomado consciencia de la naturaleza y el origen de sus represiones y de haberse propuesto liberarse de ellas, no puede hacerlo:

“Junto a una virgen que me da a beber de su dulzura hasta el enervamiento, frutos de cera, tropicales: el amor casi a imagen y semejanza de lo que sería, pero muñeco, en realidad, parlante, y un peligroso juego de no inflamarse con frutos verdaderos. Castigo: la impotencia, los errores sexuales, la tristeza, el deseo de morir.” (La sexta de “Seis soledades”, pp. 58-59)

Al no poder establecer una relación amorosa y sexual satisfactoria con una mujer, el hablante se mantiene siempre “a una imprudente distancia del mundo” y, como “la soledad sólo trae castigos” (“Hotel Nacional”, p. 36), no puede sino seguir lleno de frustraciones y angustia, con insomnio y deseos de morir y sin poder comunicarse con nadie, en una palabra: no puede sino seguir neurótico¹⁰⁶. Cito algunos pasajes que me llaman la atención, entre muchos otros:

“Vivir del otro lado de la mujer me refiero a esta especie de suicidio borde de la locura, y, por una razón u otra, pasa el tiempo como diría el poeta, sin ella. Aquí en esta ciudad, en un panal de vidrio, en mi celdilla hermética robo a la angustia horas de mi razón, muriéndome en el trabajo estéril del poeta, en su impotencia laboriosa. Sin mujer, con espanto, laborioso.” (La cuarta de “Seis soledades”, p. 58) “este insomnio insaciado e insaciable responde a todo lo que yo soy, me

¹⁰⁶ En *Escrito en Cuba*, publicado el mismo año que *La musiquilla...*, dice: “Qué magnífica falta de poesía hay en todo esto: la frustración sexual es el origen de las neurosis de nuestro tiempo / y basta ya de pequeñas historias”. Lihn, Enrique: *Escrito en Cuba*. México: Ediciones Era, 1969; p. 49.

explica. Quizás sería una oportunidad morir pronto (“Tren nocturno”, p. 61) **“La angustia con su técnica —quien no la llame así miente en Freud— con su duplicidad la angustia de saberse en esta angustia [...] Puente de qué roto entre yo y las gentes Qué delgadez la de mi pobre sangre por no mezclarse, en realidad, a nada ni hacerse a fuerza de hijos mezcla de cal y ladrillos [...] porque no da lo mismo callarla o entonarla si la verdad es ésta: ¿una falta profunda de suicidio?”** (“Silbido casi tango”, pp. 63 y 64) **“Nadie. Que le vengan a hablar de la incomunicabilidad a lo Antonioni, ésas son bolitas de dulce, con gente espléndida, para romperla aquí y allá, y mujeres de película. Comme il faut. Que alguien se ponga en su pellejo: un escupitajo en su escudilla. [...] Nunca seres de carne y hueso a los cuales estrechase en los momentos cruciales: eyaculación, ternura, muerte”** (“El escupitajo en la escudilla”, pp. 74-75)

En definitiva, de lo que no se ha podido liberar el hablante para poder llegar a ser lo que quiere y finalmente salir al encuentro con los otros hombres es de ese “Sujeto a la antigua” que le impusieron: “educación religiosa, amor y odio a la familia, miedo a la vida, ideas fijas, obsesiones, alucinaciones” (“El escupitajo en la escudilla”, p. 75). A partir de la poética neorrealista de la ‘poesía situada’ que traté de definir en el apartado anterior, podríamos entender que ésta es otra de las situaciones que expone Lihn en *La musiquilla de las pobres esferas* con el fin de superarla y también que a través de ella nos deja entrever negativamente la posibilidad de otro hombre mejor, que sea más libre y acaso más feliz.

Como ya dije, otro de los discursos que se critican en este poemario es el de la revolución. Ya vimos cómo se hacía esto desde la perspectiva del poeta, que era reducido de ser un vate cuasimesiánico que guía al pueblo a “un pequeñoburgués no vergonzante” que se entretiene con la diletancia política. Ahora vamos a ver la crítica que hace Lihn a la revolución en general en estos versos:

“La revolución es el nacimiento del espíritu crítico y las perplejidades que le duelen al imago en los lugares en que se ha completado para una tarea por ahora incomprensible y en nombre de la razón la cabeza vacila y otras cabezas caen en un cesto y uno se siente solitario y cruel víctima de las incalculables injusticias que efectivamente no se hacen esperar y empiezan a sumarse en el horizonte de lo que era de rigor llamar entonces la vida y su famosa sonrisa.” (“Revolución”, pp. 32 -33)

Como queda muy claro aquí, Lihn entiende la revolución en un sentido amplio, como manifestación del espíritu de la modernidad, como el surgimiento mismo de la crítica social que podríamos decir que comienza sistemáticamente con la ilustración, y no meramente en el sentido de revolución ‘proletaria’ o ‘comunista’ contra la sociedad capitalista burguesa que era el significado más usual que se le daba en ese entonces. Lihn también nos da a entender que para él la revolución está plagada de contradicciones desde su gestación y que implica muchas cosas que no son comprensibles para quienes la llevan a cabo. Por eso es que “en nombre de la razón la cabeza vacila” y que se comenten “incalculables injusticias” y que el hombre termina por sentirse “solitario y cruel” y a la vez su propia “víctima”. En este punto Lihn hace un paralelo entre las revoluciones socialistas que se han llevado a cabo mientras él estaba vivo y las revoluciones liberales de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, al evocar el símbolo del Régimen del Terror (1793-1794) de la Revolución Francesa: la guillotina: “y otras cabezas caen en un cesto”. A partir de esto, y sin forzar mucho las cosas, podríamos concluir que Lihn está diciendo que si las revoluciones liberales se desvirtuaron y el liberalismo fue instrumentalizado por un determinado sistema

de producción y dominación, el capitalismo, para legitimarse, lo mismo podría ocurrir con las revoluciones socialistas. Y esto fue de hecho lo que ocurrió, porque en muchos lugares, como en la Unión Soviética, se convirtió al marxismo en una ideología que legitimaba la dictadura de las clases burocráticas. Lo que se deja entrever aquí, aunque evidentemente no de un modo sistemático ni plenamente consciente, pero sí claramente percibido de un modo intuitivo a través del paralelo de las revoluciones socialistas con las liberales, es “la posibilidad de que la propia voluntad revolucionaria sea una voluntad enajenada [... de que no haya] transparencia entre la voluntad y sus resultados”¹⁰⁷. Ésta también podría entenderse como otra de las situaciones expuestas por Lihn en *La musiquilla de las pobres esferas* con el fin de superarla y como un fuerte llamado de atención ante el peligro que entrañan las contradicciones de todo proceso revolucionario.

¹⁰⁷ Pérez, Carlos: “El comunismo es posible”. En: http://es-la.facebook.com/note.php?note_id=3653-7399071&ref=mf.

6. Conclusiones

“La modernidad es una vieja más sabia y más real que los intelectuales que la describen o destruyen desde sus peleas institucionales.” “Proposición de un marxismo hegeliano.”

En este trabajo he tratado de mostrar cómo el proyecto poético de Lihn se inscribe dentro de la larga tradición de la poesía moderna. Esta tradición, como vimos, se originó junto con las ideas estéticas de pensadores ilustrados como Kant y Schiller y perpetuó a través de sus distintos momentos, entre los cuales podemos incluir el de la estética marxista a la que Lihn adhirió explícitamente por un tiempo, la concepción del artista como un crítico de la sociedad y del arte como un instrumento, en cualquiera de sus muchos niveles, de esa crítica. El objetivo final de esta crítica, como vimos, era la liberación total del hombre, política, económica y social, sí, pero también creadora, estética, expresiva y sexual en el caso de Lihn. El compromiso con esta liberación fue el que yo decidí llamar el compromiso ético del escritor, para diferenciarlo del político en sus posibilidades y alcances, pero también para mostrar que lo incluye como una parte suya constitutiva e ineludible. Dentro de este compromiso con la liberación del hombre debería incluirse la crítica a toda la tradición literaria anterior y en este sentido es que traté de definir el proyecto lihneano de una ‘poesía situada’, a falta de un mejor término, como un ‘neorrealismo’, es decir: como un nuevo tipo de realismo crítico, ‘abierto’ o ‘sin fronteras’, que ha pasado por el problema del lenguaje y que rechaza tanto las propuestas del esteticismo como las del realismo tradicional de ascendencia decimonónica.

Recuerdo que una vez, no hace mucho, al tratar de explicarle mi visión de la poesía de Lihn a un amigo y no haber logrado hacerme entender en términos teóricos, dije algo así como: “Me imagino a Lihn como un gladiador en la descomunal arena de la historia, armado con una red rota o con un tridente torcido, enfrentándose a otros gladiadores mejor o tan mal armados como él y contra otros montados a caballo o en cuadrigas, contra leones y panteras, o directamente contra una legión romana, con ninguna posibilidad de ganar él solo esa batalla, pero haciendo el mejor uso posible de sus rudimentarias armas por la acabada y aguda consciencia que tiene de ellas y por no creer que está esgrimiendo a Excalibur o un sable láser.” Entonces mi amigo me entendió y estuvo de acuerdo conmigo. Ahora, después de haber profundizado mucho más en la poesía de Lihn y en su modo de pensar, creo que esta imagen, que no deja de ser romántica a pesar de lo kitsch, se sigue ajustando en lo esencial a lo que pienso sobre la poesía de Lihn y más aún sobre su etapa marxista y sobre *La musiquilla de las pobres esferas*.

Ante las lecturas teleológicas o *a posteriori* que se han hecho de la poesía de Lihn, como, por ejemplo, el intento de Carmen Foxley por considerarlo un poeta ‘neobarroco’¹⁰⁸, o como la lectura que hace Niall Binns, que lo considera “dentro del contexto de la incredulidad ideológica y de las tendencias narcisistas relacionadas con la posmodernidad”, diciendo:

¹⁰⁸ Foxley, Carmen: “Enrique Lihn y los juegos excéntricos de la imaginación”. En: *Revista chilena de literatura*, N° 41, 1992.

“Dentro de las tendencias mitificadoras rechazadas por Lihn en la contraportada¹⁰⁹ de La musiquilla..., habría que incluir parte de su propia producción anterior, y también el celebrado poema “Porque escribí”, de este mismo libro. Postmoderna sería la otra poesía de La musiquilla... escrita desde la incredulidad”¹¹⁰;

me gustaría poder decir:

“Uno no puede más que sonreír cuando piensa en esos poetas y/o críticos —jóvenes y ya no tanto— que insisten en ver a Lihn sólo como un nihilista “consumado”, o que se esfuerzan en reducirlo a sus coqueteos y afinidades —posteriores y efectivas— con el (post)estructuralismo.”¹¹¹

Digo que me gustaría, porque en realidad yo no puedo reírme con estas cosas que antes de darme risa me dan pena o directamente asco o rabia. Lecturas ideologizadas, ellas mismas que se creen tan libres de toda ideología, que intentan simplificar una poesía tan compleja como la de Lihn para poder rotularla cómodamente de ‘pesimista’ o ‘posmoderna’, sin problematizar desde un comienzo la validez actual que podrían tener estas mismas categorías, y, lo que es más, pasando por alto todas las reflexiones teóricas que el mismo Lihn hizo acerca de su poesía como una ‘poesía situada’, realista y deudora de la estética marxista de autores como Lukács, Garaudy, Fischer y Brecht, teniendo casi el descaro de decir algo así como: “Bueno, pobrecito Lihn, en la época en que le tocó vivir hasta alguien tan inteligente como él pudo equivocarse; pero no importa, porque nosotros, ahora, a partir de las nuevas teorías posmodernas, sí podemos hacer una lectura que se adecúe al auténtico carácter de su poesía.”

Y esto no es otra cosa que modificar los hechos para hacerlos coincidir con los propios esquemas mentales, hacer con el mismo Lihn lo que él trató de evitar toda su vida. Porque el optimismo con que él entendía la función histórica y social de su oficio (presente, si no tanto en su poesía, sí en muchos de sus ensayos y entrevistas) y su creencia en que la realidad y el hombre mismo son cosas perfectibles, son ambos rasgos inequívocos de modernidad. Si tuviera que pronunciarme acerca del optimismo o el pesimismo de Lihn, diría que en la totalidad de su obra, antes que la afirmación de un término sobre otro, hay un movimiento dialéctico entre ambos, es decir que en su caso optimismo y pesimismo no son antagónicos, sino productivos. Los autores que quieren ver en Lihn un “nihilista consumado” no son capaces de ver, o prefieren omitirlo para mantenerse en su sempiterna comodidad académica, que dentro de su misma poesía hay incluida una crítica al pesimismo. Por ejemplo, en un poema tan pesimista como “El escupitajo en la escudilla” esta crítica se hace bajo el cargo de esnobismo¹¹²: “Los poetas somos mendigos, alguien lo dijo en el temor de parecerlo. Otro habló alguna vez de los dolores y del costo de la forma (ningún nombre importa, esas frases como pavos reales son, por lo general, de importación francesa).” (p. 73) Por otra parte, si el ‘realismo crítico’ que propone Lihn consiste en “definir una situación

¹⁰⁹ En la última edición de *La musiquilla...* (Santiago: Universitaria, 2008) esta contraportada se ha puesto “A modo de prólogo”.

¹¹⁰ Binns, Niall: “El narcisismo en Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y en la poesía”. En: *Taller de letras*, N° 26, pp. 69 y 69-70.

¹¹¹ Aedo, Roberto: *Op. cit.*

¹¹² Aunque Lihn haya dicho después que el “dilettantismo en general —llámeselo como se lo llame— es sólo una enfermedad aparente, un vicio a veces recomendable que suele aventajar a muchas virtudes rústicas”, es claro que este pasaje no es “una reivindicación o una defensa del dilettantismo”. Véase Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 16

a objeto de sobrepasarla”, me parece más que obvio que las situaciones que va a tratar de definir en su poesía estarán lejos de ser idílicas. Y me detengo en estas cosas para no decir lo ingenuo que es en realidad afirmar a estas alturas que un autor es pesimista tan sólo porque lo es el sujeto configurado en su poesía, siendo que el mismo Lihn, que había leído al Barthes¹¹³, tenía una teoría muy elaborada de la poesía a partir de eso de que “*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*”¹¹⁴. Por lo demás, que Lihn acentuara en su poesía su pesimismo respecto a su oficio puede entenderse como parte de su reescritura negativa del discurso moderno sobre la poesía, que tuvo una fuerte tendencia triunfalista y mesiánica a partir del romanticismo, y también como una justa cuota de desencanto y escepticismo ante el curso que fue tomando la historia, pero nunca como una cuestión de principios. Lihn siempre estuvo tratando de situarse críticamente en la tradición de la poesía moderna para poder perpetuar su ‘dialéctica de la libertad’ en las nuevas y cada vez más complejas circunstancias históricas que tuvo que enfrentar. O si le creemos más a Octavio Paz cuando dice que la poesía moderna es la tradición de la ruptura¹¹⁵, habría que entender, en primer lugar, que “las transgresiones a la tradición serían en este caso el modo más válido de asumirla”¹¹⁶. Si esta crítica a la poesía moderna y a determinados aspectos del discurso de la modernidad coincide en algunos puntos con la de los autores así llamados posmodernos, no habría por qué considerar inmediatamente a Lihn como un autor posmoderno y desechar o ignorar todos los demás aspectos de su obra que no se ajustan bien a esta interpretación. Me gustaría aprovechar de dejar muy claro aquí que Lihn nunca hubiera sido tan ingenuo o tan pedante como para llegar a creer que había superado o revolucionado el paradigma cultural y epistemológico de la modernidad. Y que ante el inminente “peligro de la perpetuación de regímenes injustos” él siempre se mantuvo firme en “la esperanza [del] renacimiento del marxismo”¹¹⁷.

Se dirá que no es posible negar que hay grandes similitudes formales entre la poesía de Lihn y determinados tipos de literatura posmoderna como la del neobarroco hispanoamericano¹¹⁸: la autorreflexividad del lenguaje, el descentramiento del sujeto que habla, los motivos del vacío y de la muerte, la puesta en abismo, etcétera, como cuando en “Roque Dalton” dice:

“Si mal no recuerdo, monologo, me esmero en llenar el vacío en que moldeo mi voz, y la palabra brilla por su ausencia y el drama me es impenetrable.” (p. 80)

De acuerdo, pero no es éste el punto que estoy discutiendo. Lo que yo estoy tratando de defender aquí es que los principios y las intenciones de ambos tipos de escritura son muy distintos, sobre todo porque la poesía de Lihn no se agota solamente en el libre juego del signifiante ni en la angustia de verse atrapado en él desde el primer momento y llega a funcionalizar todos estos aspectos que tiene en común con la escritura posmoderna dentro de una crítica al lenguaje que él comprende como parte de un proyecto de liberación del hombre, de liberación de sus sistemas expresivos, de liberación de su sensibilidad. Parte,

¹¹³ Barthes, Roland: *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

¹¹⁴ Citado por Lihn en: Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 100.

¹¹⁵ Paz, Octavio: *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

¹¹⁶ Pedro Lastra al hablar de la recuperación que hace Lihn del soneto barroco en: Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 69.

¹¹⁷ Lihn, Enrique: “Marcuse y el Surrealismo”. En: *El circo en llamas: una crítica de la vida*; editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997; p. 74.

¹¹⁸ Véase: Sarduy, Severo: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

en definitiva, de un proyecto que era esencialmente moderno, bien refaccionado eso sí, pero moderno al fin y al cabo. Por esto es que lo importante en “Roque Dalton”, antes que el problema del lenguaje, es que por él el poeta queda sumido en la inacción:

“Envejezco al margen de mi tiempo en el recuerdo de unos juegos florales porque no puedo comprender exactamente la historia.” (p. 80)

Como el mismo Lihn dice, si algo rescató del barroco español fue definitivamente su gran disponibilidad formal y las mezclas genéricas que le permitían acceder y criticar la realidad desde distintos ángulos, que él contraponía al rescate estrictamente lírico que habían hecho los poetas ‘puros’ o ‘poéticos’:

“La tradición que yo te decía se había interrumpido y supone una interacción muy amplia de los géneros literarios, una convivencia de la poesía y de la contrapoesía, burla versificada de lo poético, como en Quevedo: “en vos llamé rubí lo que mi abuelo / llamara labio y jeta comedora”. Lo que se perdió es algo de lo que siempre se habla cuando se ordena por “géneros” la poesía de Quevedo: la sátira, la cual también en el caso de Góngora —hay que recordar el contrapunto infernal, asesino entre estos dos vates— empieza con la insolencia y termina con algo así como puñaladas verbales en esa encrucijada de la poesía. Era algo que no se recuperó nunca, porque todos esos poetas del 27 son líricos. La insolencia, la procacidad, la caricatura, la grosería son notas que ellos no podían dar, que no entraban en su sistema de preferencias. [... Sus homenajes al barroco eran] saludos a la grandeza lírica y no a su pequeñez ‘realista’.”¹¹⁹

La progresiva complejidad y enrevesamiento que va adquiriendo la poesía de Lihn deben entenderse como expresión de la problematización del lenguaje que, dicho sea de paso, no es de ninguna manera un rasgo exclusivo de la posmodernidad, sino que puede llegarse a ella a través de algunas versiones del marxismo que entienden el lenguaje como una supraestructura portadora de ideologías, o del psicoanálisis que lo puede ver como un elemento represivo de la razón o la cultura (la escritura automática del surrealismo lo que pretendía era hacer reventar el lenguaje para poder liberar la subjetividad), o de la misma literatura y arte modernos si es que los entendemos como crítica de los sistemas de expresión y representación heredados.

Creo que ya no me queda nada más que decir salvo que lo que aquí faltó para haber podido terminar este trabajo como yo hubiera querido fue una crítica sistemática de la misma categoría de ‘posmodernidad’ entendiéndola como la lógica cultural del capitalismo tardío¹²⁰. Sólo dejo dicho de paso que somos muchos ya los que preferimos hablar de ‘modernidad tardía’, o incluso de ‘hipermodernidad’, antes que de ‘posmodernidad’. Y que, a pesar de haber crecido en la década de los 90’s en un mundo de mercado global junto a Google y después junto a la Wikipedia, o quizás por esto mismo, uno tendría mucha razón en pensar que:

“La modernidad es una vieja más sabia y más real que los intelectuales que la describen o destruyen desde sus peleas institucionales. La post modernidad real

¹¹⁹ Lastra, Pedro: *Op. cit.*; p. 66.

¹²⁰ Véase para esto: Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. USA: Duke University Press, 2001. Y también: Anderson, Perry: *In the tracks of historical materialism*. USA: Verso, 1983 y *The origins of Postmodernity*. USA: Verso, 1998.

es una jovenzuela demasiado psicótica para los parámetros de los académicos que nacieron antes de la telaraña globalizada y la realidad virtual.”¹²¹

¹²¹ Pérez, Carlos: “Proposición de un marxismo hegeliano”. En: <http://netx.u-paris10.fr/actuelmarx/-perez1.doc>

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Fuenzalida, Daniel: *Enrique Lihn: Entrevistas*. Santiago: Juan Carlos Sáenz Editor, 2005.
- Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana, 1980.
- Lihn, Enrique: *La pieza oscura*. Santiago: Universitaria, 1963.
- Lihn, Enrique: *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Universitaria, 1969.
- Lihn, Enrique: *Escrito en Cuba*. México: Ediciones Era, 1969.
- Lihn, Enrique: *París, situación irregular*. Santiago: Aconcagua 1977.
- Lihn, Enrique: *The dark room and other poems*. Nueva York: New Directions Books, 1978.
- Lihn, Enrique: *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.
- Lihn, Enrique: *El Paseo Ahumada*. Santiago: Minga, 1983.
- Lihn, Enrique: *Diario de muerte*. Santiago: Universitaria, 1998.
- Lihn, Enrique: *El circo en llamas: una crítica de la vida*, editado por Germán Marín. Santiago: LOM, 1997.

Bibliografía secundaria

- Aedo, Roberto: *Un juglar en la época del sarcasmo*. Versión virtual facilitada por el autor.
- Barthes, Roland: *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Binns, Niall: "El narcisismo en Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y en la poesía". En: *Taller de letras*, N° 26, 1998; p. 69-84.
- Borinsky, Alicia: "Territorios de la historia". En: *Revista chilena de literatura*, N° 24, 1984; pp. 131-135.
- Favi, Gloria: "Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: *El Paseo Ahumada*". En: *Revista chilena de literatura*, N° 40, 1992; pp. 91-96.
- Favi, Gloria: "Enrique Lihn: cronista de ciudad". En: *Revista chilena de literatura*, N° 43, 1993; pp. 131-136.
- Foxley, Carmen: "Enrique Lihn y los juegos excéntricos de la imaginación". En: *Revista chilena de literatura*, N° 41, 1992; pp. 17-24.

- Foxley, Carmen: *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995.
- Galindo, Óscar: "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn". En: *Revista chilena de literatura*, N° 46, 1995; pp. 101-109.
- Lange, Francisca: "Lihn & Pompier: alegoría y autorreflexividad". En: *Anuario de posgrado*, N° 4, 2001; pp. 441-459.
- Legault, Christine: "Enrique Lihn: "Y la ausencia se hizo verbo"". En: *Revista iberoamericana*, N°168-169, 1994; pp. 457-472.
- Leighton, Marianne: "*Nada que ver en la mirada*: lectura del poema "A girl asleep" de Enrique Lihn". En: *Taller de letras*, N° 32, 2003; pp. 133-141.
- Miranda, Paula: "Lihn y Dalton de los 60: Conversaciones en la Taberna". En: *Anuario de posgrado*, N° 3, 1999; pp. 441-459.
- Mora Cid, Gerson: "*Diario de muerte* de Enrique Lihn: Escritura y negación". En: *Acta literaria*, N° 24, 1999; pp. 71-84.
- Morales, Andrés: "Lectura actual de la poesía de la Generación del 50". En: *De palabra y obra*. En: http://www.geocities.com/apuntesmorales/de_palabra_y_obra_ensayos_de_-andres_morales.doc
- Rodríguez, Mario: "*Diario de muerte* de Enrique Lihn: el deseo de la escritura". En: *Acta literaria*, N° 18, 1993; pp. 25-36.
- Sarmiento, Óscar: "Sátira de la recepción textual en *El arte de la palabra*". En: *Revista chilena de literatura*, N° 37, 1991; pp. 67-76.
- Sarmiento, Óscar: "La deconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teiller". En: *Revista chilena de literatura*, N° 42, 1993; pp. 235-244.
- Sarmiento, Óscar: "El poeta sin pergaminos. Entrevista a Pedro Lastra sobre Enrique Lihn". En: *Taller de letras*, N° 24, 1996; pp. 173-182.
- Schopf, Federico: "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". En: *Revista chilena de literatura*, N° 26, 1985; pp. 37-53.
- Travis, Christopher: "Más allá de la vanguardia: la voz dialéctica de Enrique Lihn". En: *Mapocho*, N° 54, segundo semestre 2003, pp. 139-154.
- Yamal, Ricardo: "El diálogo intertextual en *Al bello aparecer de este lucero*, de Enrique Lihn". *Revista chilena de literatura*, N° 27-28, 1986; pp. 107-119.

Bibliografía terciaria

- Adorno, Theodor: "Crítica de la cultura y la sociedad". En: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1984; pp. 203-230.
- Anderson, Perry: *In the tracks of historical materialism*. USA: Verso, 1983
- Anderson, Perry: *The origins of Postmodernity*. USA: Verso, 1998.

- Benjamin, Walter: "El autor como productor". Traducción de Jesús Aguirre. En: www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_autor.htm.
- Boneau, Denis: "Cuando la CIA financiaba a los intelectuales europeos". En: <http://www.voltaire-net.org/article126492.html>
- Camus, Albert: *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 1982.
- Derrida, Jacques: "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989; pp. 383-401.
- Engels, Friedrich y Marx, Karl: *Manifiesto comunista*, ensayos preliminares de R. Mondolfo y A. Ponce, traducción de M. Amster. Santiago, Chile: Universitaria, 1970.
- Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía*, nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Joseph-María Terricabras. Barcelona: Ariel, 1994.
- Freud, Sigmund. "El malestar en la cultura". En: *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1991; pp. 7-88.
- Grimberg, Carl: *La Guerra Fría*. En: *Historia Universal*. Santiago: Ercilla, 1986; tomo 31.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. USA: Duke University Press, 2001.
- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengol, edición cuidada por Ansgar Klein. Buenos Aires: Losada, 1993.
- Neruda, Pablo: *Canto general*. México, D.F.: América, 1950.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Pérez, Carlos: "El comunismo es posible". En: http://es-la.facebook.com/note.php?note_id=36537399071&ref=mf.
- Pérez, Carlos: "Proposición de un marxismo hegeliano". En: <http://netx.u-paris10.fr/actuelmarx/-perez1.doc>
- Sarduy, Severo: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sartre, Jean-Paul: *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur, 1980.
- Sartre, Jean-Paul: *Crítica a la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- Schiller, Friedrich: *Kallias. Cartas para la educación estética del hombre*, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Yáñez, Pablo: "Prólogo o entre kitsch existencial y la superación dialéctica del reggaetón". En: *Los archivos desclasificados de la página en blanco*. Santiago: Editorial 18 S/N, 2008; pp. 7-8.